UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

UMA ESCRITA SUSTENTADA PELA PAIXÃO: A POESIA ERÓTICA DE YÊDA SCHMALTZ

GOIÂNIA
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[ ] Dissertação** **[X] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR				
E-mail:	pauloantvie@hotmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [X]Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:		REUNI/CAPES		Sigla:	
País:	BRASIL	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	UMA ESCRITA SUSTENTADA PELA PAIXÃO: A POESIA ERÓTICA DE YÊDA SCHMALTZ				
Palavras-chave:	YÊDA SCHMALTZ, EROTISMO, PORNOGRAFIA, LÍRICA MODERNA.				
Título em outra língua:	THE EROTIC POETRY BY YÊDA SCHMALTZ				
Palavras-chave em outra língua:	YÊDA SCHMALTZ, EROTICISM, PORNOGRAPHY, MODERN LYRIC				
Área de concentração:	ESTUDOS LITERÁRIOS				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	14 DE JULHO DE 2014				
Programa de Pós-Graduação:	LETRAS E LINGUÍSTICA				
Orientador (a):	SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA				
E-mail:	solfiuza@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [ ] SIM [X] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: _____ / _____ / _____

Assinatura do (a) autor (a)

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[ ] Dissertação** **[X] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Paulo Antônio Vieira Júnior.

Título do trabalho: Uma escrita sustentada pela paixão: A poesia erótica de Yêda Schmaltz.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Paulo Antônio Vieira Júnior.

Assinatura do (a) autor (a) [2]

Data: 19 / julho / 2022.

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

UMA ESCRITA SUSTENTADA PELA PAIXÃO: A POESIA ERÓTICA DE YÊDA SCHMALTZ

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade
Orientadora: Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

GOIÂNIA
2014

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Vieira Júnior, Paulo Antônio
Uma escrita sustentada pela paixão [manuscrito] : A poesia erótica de Yêda Schmaltz / Paulo Antônio Vieira Júnior. - 2014.
CCCLXIV, 364 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2014.
Bibliografia.
Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. Yêda Schmaltz. 2. Erotismo. 3. Pornografia. 4. Paródia. 5. Lírica moderna. I. Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso, orient. II. Título.

UMA ESCRITA SUSTENTADA PELA PAIXÃO: A POESIA ERÓTICA DE YÊDA SCHMALTZ

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

Tese defendida em 14 de julho de 2014 e aprovada pela seguinte banca examinadora: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardozo Yokozawa – Orientadora; Prof. Dr. Antônio Donizete Pires – UNESP; Prof. Dr. Heleno Godoy – UFG; Profa. Dra. Luciana Borges – UFG\CAC; Profa. Dra. Maria Zaira Turchi – UFG.

Para a Solange, amiga querida, orientadora para toda a vida, "face do sol" que me faz transbordar de pensamentos corajosos. Também para ela, todos os trabalhos acadêmicos que porventura eu venha realizar.

AGRADECIMENTOS

Aos que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste trabalho:

À professora Dra. Solange, professora e orientadora que me acompanhou nesse longo percurso rumo à formação acadêmica e na leitura da obra da Yêda Schmaltz.

À Luciana Borges e ao Heleno Godoy, que prestaram inestimáveis contribuições durante o exame de qualificação deste trabalho e quando da defesa da tese. Espero que eles se reconheçam como coautores desta pesquisa.

À professora Maria Zaíra Turchi e ao professor Antônio Donizete Pires, pela leitura, pelas sugestões e pelas importantes contribuições oferecidas durante a defesa.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, que através de sugestões, comentários e através das disciplinas ofertadas, possibilitaram muitas das reflexões constantes neste estudo.

À professora Rita de Cassi, que no Seminário de Teses trouxe importantes sugestões para nossa pesquisa.

Aos amigos e colegas de ofício que, através de comentários, debates e indicações bibliográficas, contribuíram significativamente para minhas análises, agradeço especialmente ao amigos queridos e atenciosos André Perez, Kélio Júnior, Rosidelma Fraga e Alexandre Bonafim.

À Simone Schmaltz, herdeira intelectual da mãe tão querida, por ter atenciosamente disponibilizado seu acervo pessoal e oferecido informações preciosas sobre a atividade criativa da mãe-poeta. Esse gesto solidário muito contribuiu para o desenvolvimento de nossa pesquisa, e propiciou um momento ímpar de encontro com a Yêda Schmaltz.

Às professoras que conduziram minha orientação no estágio docência: Solange, Suzana e Renata.

Aos alunos da graduação em Letras da UFG, pelas contribuições na condução do estágio docência e na pesquisa de doutoramento.

Ao programa Reuni, financiador do projeto, que possibilitou que a pesquisa tomasse outras dimensões através da aquisição do material de estudo, e propiciou-me a

oportunidade de realizar o estágio docência, uma das funções mais felizes e engrandecedoras no meu percurso pela pós-graduação.

Ao corpo diretivo do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, pelas orientações prestadas e por facilitar em muitos aspectos o desenvolvimento desta pesquisa.

Às diretoras das escolas pelas quais passei, Talita Rodrigues, Márcia Chaves Maria Cristina Fulini e Adriana Silveira, que não pouparam esforços para solucionar impasses burocráticos, propiciando as condições necessárias para que pudéssemos conciliar trabalho escolar e formação acadêmica.

À Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, pela licença aprimoramento concedida para a redação deste trabalho.

Aos meus amigos mais queridos, parceiros que serviram de suporte emocional para as agruras da pesquisa, meu muito obrigado ao Neto, ao Cleiton, à Juliana, à Paula e ao Pierre.

Aos meus pais, Paulo, Cida e meu avô Vicente, pelo incentivo e apoio no decorrer de todo o percurso acadêmico.



Figura 1: Yêda Schmaltz, por Roosvelt.

Amo.
Posto que extintos
a graça tua e o encanto,
amo.
Amo tua memória
bonita, murchas flores.
Vênus, Vênus,
Vênus que me deste
por dom e sina
os míseres amores
e o mito.

Yêda Schmaltz.

Como pensar o gozo envolto nestas tralhas?

Hilda Hilst.

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera.

Giorgio Agamben

RESUMO

O presente estudo investiga a poesia erótica de Yêda Schmaltz constante nos livros em que a autora utilizou de máscaras poéticas na construção de sua voz lírica mais singular, *A alquimia dos nós* (1979), *Baco e Anas brasileiras* (1985) e *A ti, Áthis* (1988). O erotismo constituído nessas obras se desenvolve paralelamente à atualização em clave paródica de textos antológicos da cultura ocidental. A volta ao passado como forma de redimensionar a mirada do sujeito sobre a contemporaneidade, ao mesmo tempo constituindo um passo a frente na construção de um discurso original, comumente entendida como gesto anacrônico, foi um importante instrumento encontrado por esta pesquisa para ler a obra da autora em sua relação com a produção dos artistas do passado. A atualização de alguns temas caros ao erotismo literário foi reconhecida, no desenvolvimento das análises, como forma de promover a emancipação política e identitária da mulher. O erotismo literário de autoria feminina é um fenômeno reconhecido, sobretudo, a partir dos anos 1970, cuja ocorrência encontrou seu argumento nas manifestações de 1968 em promoção das liberdades, notadamente concernentes aos usos do corpo. Assim, na ostensiva carnalidade de algumas composições da autora percebeu-se a construção de um erotismo que se desenvolve entre a tradição da lírica-amorosa e a literatura pornográfica, funcionando como paradigma contra os estigmas repressores das liberdades femininas, gestadas no seio de sociedades patriarcais. Tal perspectiva se desenvolveu, no interior da obra em verso da poeta goiana, através da retomada da tradição artística e literária e a transformação/transcontextualização com diferença desses discursos. Para ler a obra em verso de Yêda Schmaltz nos valemos, sobretudo, do aporte teórico de Octavio Paz (2001), Georges Bataille (1988), Sarane Alexandrian (1993), Dominique Maingueneau (2010), Linda Hutcheon (1989), Théodor Adorno (2003), Affonso Romano de Sant'Anna (1993) e Hans Magnus Enzensberger (1995/1985).

PALAVRAS-CHAVE: Yêda Schmaltz, erotismo, paródia, anacronismo, pornografia literária, literatura de autoria feminina, lírica moderna.

ABSTRACT

This study investigates the erotic poetry by Yêda Schmaltz present in the books in which the author used poetic masks in the building of her most unique lyrical voice, *A alquimia dos nós* (1979), *Baco e Anas brasileiras* (1985) and *A ti, Áthis* (1988). The eroticism built in these works in developed in parallel to a parody of anthological works of Western culture. A look back in time as a way to revamp how we see the subject over the contemporaneity was an important tool found in this research to read the works of such author in relation to those by artists in the past, as well as a step forward in the construction of an original discourse, commonly understood as an anachronic gesture. The update of some themes which are dear to erotic literature was recognized in the development of the analysis as a way to promote the political emancipation of women. The eroticism of literature of female authors was a phenomenon recognized mainly from the 1970's on, argued in the demonstrations of 1968, which aimed the promotion of freedom, especially in relation to the use of one's body. Thus, the construction of eroticism which develops between love lyricism and pornographic literature is noticed in the overt carnality of some works by the author, working as a paradigm against the repressive stigma attached to feminine freedom present in the midst of patriarchal societies. Such perspective was developed within the works in verse by Yêda Schmaltz revisiting the artistic and literary tradition and the transformation/transcontextualization based on the difference between such discourses. To read the Yêda Schmaltz poesy we use the teoris of Octavio Paz (2001), Georges Bataille (1988), Sarane Alexandrian (1993), Dominique Maingueneau (2010), Linda Hutcheon (1989), Théodor Adorno (2003), Affonso Romano de Sant'Anna (1993), and Hans Magnus Enzensberger (1995/1985).

KEY WORDS: Yêda Schmaltz, eroticism, parody, anachronic, pornography, literature of female authors, modern lyric.

SUMÁRIO

RESUMO 10

ABSTRACT 11

INTRODUÇÃO 15

1. PREPARAÇÃO DO TERRENO 33

1.1. Amor, paixão, erotismo e literatura da carne 33

1.2. Corpo reconfigurado, corpo emancipado: aurora da carne e da desejabilidade na escrita de autoria feminina nos anos 1970 80

2. DA SEMEADURA DE EROS AO ENTRONCAMENTO DA POESIA DE YÊDA SCHMALTZ 104

2.1. Caminhos poéticos de Yêda Schmaltz: a construção de um estilo 104

2.2. A alquimia sublime dos nós 128

2.3. *Baco e Anas brasileiras*: um erotikon saboroso 150

2.4. *A ti Áthis*: "o eu lírico embaraçado" 181

3. A COLHEITA DO FRUTO DE CARNE ACESA: POESIA PARA COMER, AMOR PARA SABOREAR 212

3.1. A transgressão erótica e as subversões do discurso literário 212

3.2. As epígrafes: entre o pessoal e o histórico 226

3.3. Penetrações supremas: diálogo intersemiótico entre os versos e as ilustrações 238

3.4. Da arte de fazer amor com um fantasma 258

3.5. Entra-me na carne a poesia: Cecília, Bilac, Bandeira e Vinícius no verso antropofágico de Yêda Schmaltz 293

3.6. Entre textos reinventados, amores fantasiados e outros jogos lúdicos 317

CONCLUSÃO 347

REFERÊNCIAS 351

- **Ilustrações:**

Figura 1: *Yêda Schmaltz*, de Roosvelt (página 07).

Figura 2: *A vida, o prazer e a morte*, de Henrique Alvim Corrêa (página 41).

Figura 3: Ilustração da primeira edição de *A filosofia na alcova*, de Sade (página 52).

Figura 4: *Mulher nua de meia preta*, de Henrique Alvim Corrêa (página 64).

Figura 5: *O pensador*, de A. Rodin (página 83).

Figura 6: Ilustração que abre a segunda parte de *A alquimia dos nós* (página 90).

Figura 7: Capa de *Caminhos de mim* (página 105).

Figura 8: Foto-imagem de Yêda Schmaltz no jardim (página 117).

Figura 9: Capa de *A alquimia dos nós* (página 134).

Figura 10: Contracapa de *A alquimia dos nós* (página 140).

Figura 11: Ilustração que abre "Fios (O livro de Penélope)", de *A alquimia dos nós* (página 145).

Figura 12: Capa de *Baco e Anas brasileiras*, com gravura *Nu com chapéu*, de Henrique Alvim Corrêa (página 159).

Figura 13: Contracapa de *Baco e Anas brasileiras*, com gravura *Mulher no pelourinho*, de Henrique Alvim Corrêa (página 177).

Figura 14: Ilustração da abertura de *A ti, Áthis* (página 184).

Figura 15: Capa de *A ti, Áthis* (página 204).

Figura 16: *Nu – Tema alegórico*, de Henrique Alvim Corrêa (página 214).

Figura 17: *Violência*, de Henrique Alvim Corrêa (página 234).

Figura 18: *As três idades do homem*, de Ticiano (página 242).

Figura 19: Ilustração para abertura de "Arre-mate (Nó Górdio)", de *A alquimia dos nós* (página 244).

Figura 20: *O sapato*, de Henrique Alvim Corrêa (página 249).

Figura 21: *O Exército da virtude não primava pela indulgência*, de Henrique Alvim Corrêa (página 252).

Figura 22: *Danae*, de G. Klimt (página 268).

Figura 23: *Sereia vitoriosa*, de Henrique Alvim Corrêa (página 283).

Figura 24: *Fantasia fálica*, de Henrique Alvim Corrêa (página 303).

Figura 25: Ilustração que abre "Pedra filosofal", de *A alquimia dos nós* (página 320).

Figura 26: Foto-imagem de Yêda Schmaltz em seu gabinete (página 331).

INTRODUÇÃO

Busquei então no amor um sono descuidoso;
Mas o amor para mim é um leito de suplício
Charles Baudelaire.

Eu apenas procuro deter
o teu azul,
antes que me destrua
a tua ausência.
Yêda Schmaltz.

Eros, poesia e suas formas de resistência: o presente estudo incide sobre esse triângulo, cujo vértice é a poesia de Yêda Schmaltz, que surgiu como ponto de encontro de alguns de nossos anseios mais prementes na formação acadêmica, o estudo da mitologia greco-latina, as reinvenções mitológicas na modernidade, o poetar moderno e a escrita erótica.

Nascida em 8 de novembro de 1941 e falecida em 10 de maio de 2003, Yêda Schmaltz deixou uma obra significativa. Escreveu poesia, contos, ensaios sobre arte, literatura e manifestações culturais, trabalhou como professora universitária, artista plástica, dirigiu o Instituto Goiano do Livro, atuou na edição de suplementos culturais de jornais locais e participou da fundação do GEN (Grupo de Escritores Novos). Viveu pela cultura, converteu o que viveu e leu em criação poética.

Publicou 14 livros de poesia: *Caminhos de mim* (1964), *Tempo de semear* (1969), *Secreta ária* (1973), *O peixenauta* (1975 e 1983), *A alquimia dos nós* (1979), *Baco e Anas brasileiras* (1985), *A ti, Áthis* (1988), *A forma do coração* (1990), *Prometeu americano* (1996), *Ecos: a joia de Pandora* (1996), *Rayon* (1997), *Vrum* (1999), *Chuva de ouro* (2000), e uma publicação póstuma, *Noiva da água* (2006); além das antologias *Anima mea* (1984) e *Urucum e alfenins* (2002). Também publicou dois livros de contos: *Miserere* (1980) e *Atalanta* (1987)[1], e uma reunião de ensaios, *Os procedimentos da arte* (1983).

Tomando como matéria de estudo as obras em verso da autora, o presente trabalho se detém sobre as obras que encontram no erotismo seu tema nuclear: *A*

[1] Os livros da autora, nas citações no corpo do trabalho, figurarão através das letras iniciais dos títulos, assim, respectivamente: *Caminhos de mim* (CM), *Tempo de semear* (TS), *Secreta ária* (SA), *O peixenauta* (OP), *A alquimia dos nós* (AN), *Baco e Anas brasileiras* (BAB), *A ti, Áthis* (ATA), *A forma do coração* (AFC), *Prometeu americano* (PA), *Ecos: a joia de Pandora* (EJP), *Rayon* (RA), *Vrum* (VR), *Chuva de ouro* (CO), *Noiva da água* (NDA), *Anima mea* (AM), *Urucum e alfenins* (UA), *Miserere* (MIS) e *Atalanta* (AT).

alquimia dos nós (1979), *Baco e Anas brasileiras* (1985) e *A ti, Áthis* (1988). Tais obras têm em comum a reinvenção de personagens históricas, lendárias e mitológicas, a exemplo de Penélope, Dioniso, Eco, Narciso, Apolo, Bacantes, Sulamita, Safo, Áthis e Cibele. Os versos que compõem as obras supramencionadas são motivados pela fábula erótica de personagens cristalizadas no imaginário da cultura ocidental, em decorrência das intempéries ocasionadas pela relação passional que viveram.

A alquimia dos nós é a obra em verso em que pela primeira vez a autora estabelece o discurso mitopoético, o que ocorre mais especificamente na primeira parte do livro, intitulada "Fios (O livro de Penélope)". O que chama a atenção nessa obra é não só a incorporação do discurso mitológico, mas a pluralidade de vozes líricas no interior dos poemas, as quais ora adquirem dicção de heroína típica da antiguidade, ora assumem um discurso de uma personagem que não se pode precisar. A voz central mais constante nos versos dessa parte da obra é, conforme indica o título, a heroína homérica Penélope, esposa de Ulisses. A heroína, nos versos da poeta goiana, sofre reconfigurações, em especial no concernente aos sentimentos que nutre pelo esposo, pois comunica enfaticamente seus anseios em relação ao amado.

Baco e Anas brasileiras empreende a reinvenção dos mitos de Dioniso e suas seguidoras, as Bacantes. O diálogo intertextual se faz de modo mais acirrado, portanto, com *As Bacantes*, de Eurípides (2005). O erotismo nessa obra recebe novos matizes, uma vez que o viés feminino é colocado em primeiro plano, através da valorização do corpo e da ostentação dos prazeres. A obra é enriquecida com gravuras do brasileiro, radicado na Bélgica, Henrique Alvim Corrêa (1876-1910)[2]. Grande parte das composições sugere envolvimento erótico através de referências a comidas tipicamente brasileiras, receitas, guloseimas, temperos e condimentos. Sagrado e profano são associados através da referência aos evangelhos, que narram a paixão de Cristo, e das diferentes versões do mito de Baco. A erotização da natureza é outro aspecto sintomático da obra, bem como a referência à música erudita (Johann Sebastian Bach e Heitor Villa Lobos) e a aspectos peculiares à cultura popular brasileira.

A ti, Áthis realiza uma espécie de retorno à tematização do amor como um sentimento sublime. A ostentação do relacionamento erótico abre espaço nessa obra à louvação do ser amado à maneira do que fez Safo para Áthis e Sulamita a Salomão. As

[2] As gravuras de Alvim Corrêa, outras ilustrações constantes na obra yediana e demais figuras com as quais este estudo dialoga encontram-se distribuídas no desenvolvimento da tese. Quando mencionadas diretamente, registramos entre parênteses o número da figura e a página em que se encontra, para assim facilitar a localização pelo leitor.

estrofes curtas que compõem a obra dialogam entre si e são inspiradas nos *Carmina Burana*, poemas musicados por Carl Orff, o que é perceptível não só devido à nota introduzida pela autora, mas também na divisão do livro em três atos, nos títulos de cada divisão do livro, nas estrofes curtas, na numeração das composições, nos textos em latim que margeiam a obra, além da temática convergente com a das composições dos monges goliardos (cantos primaveris e de amor, sátira moralizante, cantos orgiásticos ou festivos e o tema religioso). O confronto entre sagrado e profano se apresenta em tal obra através da analogia estabelecida entre a mitologia clássica e o texto bíblico.

Para ler esse *corpus* recorreremos, sempre que necessário, à fortuna crítica de Yêda Schmaltz, composta de artigos em revistas especializadas, capítulos de livros e dissertações de mestrado. Os trabalhos sobre a obra da autora, em sua maioria, dedicam-se às produções em que é estabelecido diálogo intertextual com a mitologia, algo também perseguido neste estudo, que pretende abrir novos caminhos ao perceber em que medida a poesia yediana se alia à tradição moderna e refletir, de modo mais acirrado, sobre produções interessantes da escritora goiana, mas pouco estudadas pela crítica, a exemplo de *A ti, Áthis* que, dentre as obras que atualizam o tema erótico e mitológico, contou com poucos trabalhos sistemáticos. Nosso estudo persegue, ainda, as relações da escrita da autora com a tradição do erotismo literário.

A fortuna crítica de Yêda Schmaltz é composta de considerável material publicado em revistas especializadas, capítulos de livros e dissertações de mestrado. Até a presente data não há tese de doutoramento defendida no Brasil sobre a obra da autora, sendo esta a primeira. Somente uma publicação em livro, de circulação bastante limitada, dedicando-se à sua obra em verso, veio a lume até então, com o título *O apolíneo e o dionisíaco em Yêda Schmaltz e Estércio Marques Cunha*, de Elciene Spencieri (2009). Boa parte dos avulsos encontra-se em publicações de circulação bastante restrita, o que em muito dificulta o levantamento preciso de todos eles.

Empreende-se aqui breve revisão da bibliografia da autora, partindo do balanço dos dispersos (artigos, ensaios, capítulos de livros, prefácios e posfácios sobre as obras), de modo a ressaltar a contribuição que trazem para a fortuna crítica de Yêda Schmaltz, e o que há de relevante nessa seara. Na sequência, revisam-se as dissertações de mestrado. Tais trabalhos serão retomados, ainda, quando da leitura dos versos da poeta, à medida em que se fizer necessário. Optamos aqui por limitar a revisão da fortuna crítica aos trabalhos mais recentes e aqueles que se destacam, por razões distintas, na bibliografia da autora, por já termos empreendido revisão mais extensa em

outro momento. Na dissertação de mestrado, intitulada *Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda Schmaltz* (2009), revisamos a recepção crítica de Yêda Schmaltz, composta de prefácios e posfácios a obras da autora, artigos em revistas especializadas, capítulos de livros e dissertações de mestrado, textos que discorrem sobre quase todos os livros publicados pela escritora. Os artigos e capítulos de livros sobre a poeta, que vieram a lume nos últimos anos, indicados nas referências, são aqui mencionados ou retomados no corpo da pesquisa.

Parte significativa da recepção crítica de Yêda Schmaltz surgiu no âmbito das universidades de Goiás. Por essa razão, a revisão aqui desenvolvida menciona em primeiro lugar os textos avulsos de circulação local e posteriormente os estudos fora dessa esfera.

A primeira mirada sobre a poesia de Yêda Schmaltz é de Gilberto Mendonça Teles (1995), em um estudo que se dedica a perceber inicialmente a representatividade das letras femininas no estado de Goiás, para depois se deter sobre a primeira obra em verso publicada pela poeta, *Caminhos de mim* (1964). Teles conhece a obra ainda nos originais e redige o ensaio que é publicado no jornal local *O Popular*, em agosto de 1964; no ano seguinte, o estudo é publicado na *Revista da UFG*. Anos mais tarde, o autor incluirá esse texto na coletânea *Estudos goianos II*: *a crítica e o princípio do prazer* (1995), com o título "A mulher nas letras de Goiás".

Além do caráter pioneiro assumido, o estudo de G. M. Teles é representativo na fortuna crítica da autora, por advir de um crítico e poeta relevante nos estudos de literatura. Quando da publicação da versão inicial do estudo, Teles já era poeta e intelectual cuja atuação se destacava dentro dos limites de seu estado. O ensaio é importante, ainda, por ressaltar que Yêda Schmaltz se integra a uma tradição de mulheres escritoras no estado de Goiás, e que a autora possui evidente capacidade de versejar.

Nas décadas de 1980 e 1990, uma série de ensaios e artigos são publicados em revistas especializadas e capítulos de livros, tendo em mira a poesia yediana. "O desvelamento de uma linguagem em Yêda Schmaltz", de Maria Zaira Turchi (1990), investiga o livro *Baco e Anas brasileiras*, demonstrando em que medida a obra se distingue de *A alquimia dos nós*. O propósito do trabalho é desvendar a linguagem feminina configurada na obra através da reinvenção do mito de Dioniso. Indispensável para o estudo da poesia da autora, o trabalho da professora Zaira Turchi ressalta a

complexa atualização do mito de Dioniso na obra e o jogo estabelecido entre Baco, Eros e a cultura popular brasileira nos versos da poeta.

Darcy França Denófrio (1990), em "De Penélope a Atalanta – o processo de individuação em Yêda Schmaltz", sob enfoque junguiano, investiga a ligação estabelecida por Yêda entre as obras *A alquimia dos nós* e *Atalanta*. Denófrio ressalta a complexa estrutura das obras da autora, através do diálogo intertextual com as teorias da psicanálise de Carl Gustav Jung, a obra e a biografia de Chopin (e sua relação com George Sand) e a mitologia clássica. Percebe, ainda, que a recuperação dos mitos nos livros analisados ocorre de forma retrospectiva e prospectiva.

Em 1990, "Três substratos de uma obra madura", de Darcy Denófrio, é publicado como prefácio ao livro *A forma do coração*, de Yêda Schmaltz. Anos mais tarde, esse estudo é republicado em *Hidrografia lírica de Goiás* (1996). Nele, a estudiosa percebe que a obra madura da poeta encontra-se em equilíbrio entre as forças antagônicas do apolíneo e do dionisíaco. Denófrio indica ser predominante nas obras de Yêda, publicadas nos anos 80, a busca pelo processo de individuação, categoria estabelecida na psicanálise junguiana, enquanto em *A forma do coração* o viés metalinguístico é sobressalente. Os ensaios assinados por Darcy França Denófrio sobre a obra de Yêda Schmaltz são de grande validade para a fortuna crítica da autora, o primeiro deles por ser uma leitura bem feita de textos capitais da poeta, o segundo, principalmente, por ser um ensaio sobre a autora veiculado em um livro de crítica literária.

No ensaio "Apolo e Baco no vanguardismo de Yêda Schmaltz", a professora Vera Maria Tietzmann Silva (1987) percebe a capacidade da poeta em aderir ao novo sem esquecer a herança clássica. As obras *A alquimia dos nós* e *Baco e Anas brasileiras* são apontadas pela ensaísta como os melhores livros da poeta. Tietzmann fala em "vanguardismo" na obra yediana, adotando perspectiva traçada por Gilberto Mendonça Teles, que admite o termo como sinônimo de "experimentalismo" ou "experimentação". Assim, a estudiosa aponta o vanguardismo/experimentação em Yêda ocorrendo em torno das posturas apolínea e báquica (ou dionisíaca), na forma e no conteúdo das obras, ao transitar do sublime ao trivial, do sério ao jocoso e do espiritual ao sensual.

Outra importante referência na fortuna crítica da autora é o ensaio "Penélope questionada – o tema do fio em Yêda Schmaltz", também de Vera Maria Tietzmann Silva (1990), em que a pesquisadora se detém sobre a atualização da

personagem Penélope em *A alquimia dos nós*. A estudiosa observa que a reinvenção de Penélope ocorre paralelamente ao resgate de personagens mitológicas ligadas ao ato de tecer e fiar (Aracne, as Parcas e algumas heroínas dos contos de fadas), sendo esse o tema catalisador do viés metalinguístico assumido na obra. Os ensaios de Vera Tietzmann, ao lado dos supramencionados de Darcy Denófrio e Zaira Turchi, foram, em grande medida, responsáveis pela divulgação da obra de Yêda Schmaltz no meio acadêmico goiano. Tais ensaios traçaram rumos para a pesquisa universitária em torno da poesia yediana e desencadearam estudos em nível de mestrado.[3]

Também são merecedores de atenção os escritos de Moema de Castro e Silva Olival, que incidem sobre as obras *Ecos: a joia de Pandora* e *Rayon*. Em "Yêda Schmaltz: a força dos caminhos poéticos", publicado como subcapítulo da parte em que a estudiosa se dedica às vozes representativas da escrita feminina de Goiás, em *O espaço da crítica*, Olival (1998, p. 357) observa a sensibilidade lírica, a ironia e a "consciência do fazer poético" expresso em *Ecos*, bem como o complexo emaranhado mítico-simbólico em torno de Eros e a organização estrutural da obra.

No livro *GEN: um sopro de renovação em Goiás*, Moema de Castro Olival (1999) se dedica aos escritores nucleares do GEN (Grupo de Escritores Novos): Miguel Jorge, Yêda Schmaltz, Heleno Godoy e Maria Helena Chein. A ensaísta ressalta ter os fundadores do GEN se constituído "referências nos gêneros que cultivaram e cultivam atualmente" (OLIVAL, 1999, p. 14). Os escritores do GEN foram os responsáveis por trazer calorosas reflexões críticas para a literatura produzida em Goiás. O estudo dedicado à poesia yediana, "Yêda Schmaltz e a esteira luminosa de sua poesia", reproduz em sua primeira e segunda parte as investigações desenvolvidas em *O espaço da crítica* (1998) sobre *Ecos: a joia de Pandora*. No terceiro momento, introduz análise inédita do livro *Rayon*, quando a autora destaca esse livro como uma extensão de *Ecos*, o que justifica a reprodução do primeiro estudo. Destaca, ainda, em *Rayon*, o ludismo da linguagem, a simbologia, o diálogo epigráfico, as sátiras à poesia parnasiana e às conquistas tecnológicas.

---

[3]Os ensaios das pesquisadoras da UFG, Maria Zaira Turchi, Vera Maria Tietzmann Silva e Darcy França Denófrio foram publicados primeiramente na revista *Cadernos de Letras – Série Literatura Goiana*, sob coordenação da professora Darcy Denófrio, em fins dos anos 80. Em 1990, tais estudos foram republicados integralmente na revista *Signótica*. Exceção é o ensaio "Apolo e Baco no vanguardismo de Yêda Schmaltz", de Vera Tietzmann, um interessante trabalho cuja circulação ficou bastante limitada. Os textos republicados pela *Signótica* podem ser acessados no site: http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/index.

No mais recente livro de ensaios que publicou, *O espaço da crítica III* (2009), Moema de Castro frequenta mais uma vez a poesia da autora. No quarto e último capítulo, a ensaísta contempla a poesia produzida em Goiás. Dentre os ensaios sobre poetas goianos, encontra-se "Yêda Schmaltz. *Vrum*: máscara lúdica da poesia e dessacralização do poema", em que a estudiosa ressalta a fascinação que tem pelas técnicas e dicção poética de Yêda. Identifica em *Vrum* uma temática irreverente, com provocação metalinguística, uma espécie de paródia do poema. Os estudos de Moema de Castro e Silva Olival valem para a fortuna crítica da poeta goiana, primeiramente, por vir de quem vem, professora e crítica literária com vasta produção de reconhecido valor, por serem estudos publicados em livro sobre a poesia yediana, atribuindo, portanto, maior legitimidade em torno da obra da poeta, visto que a crítica livresca ainda legitima de certa forma a produção literária de um escritor, e, sobretudo, pela boa leitura que empreende das obras de Yêda Schmaltz.

No livro *O apolíneo e o dionisíaco em Yêda Schmaltz e Estercio Marquez Cunha*, Elciene Spencieri (2009) se propõe a investigar o processo de criação artística do autor artífice e do autor possesso na poesia de Yêda e na música erudita de Estercio Cunha. O livro pertence à "Coleção Goiânia em Prosa e Verso", publicação em parceria com a Universidade Católica de Goiás, a editora Kelps e a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Goiânia. O ponto central nas reflexões da autora é a adaptação feita pelo músico erudito do poema "O guarda-noite", do livro *O peixenauta*, de Yêda Schmaltz. A publicação de um livro dedicado à obra de Yêda Schmaltz é importante para a fortuna crítica da poeta, mas esse livro não consegue desenvolver satisfatoriamente a proposta inicial, as teorias levantadas limitam-se à paráfrase, as análises dos poemas selecionados são tímidas e de pouca densidade, não argumentam suficientemente sobre a predominância do apolíneo e do dionisíaco nos versos yedianos, até porque esses limites não são muito precisos e a pesquisadora não conseguiu perceber tal faceta na obra da poeta. Enfim, as reflexões são muito ligeiras, o que não permite à estudiosa avançar em suas cogitações. Significativo nessa publicação em livro é o depoimento de Yêda Schmaltz, em anexo ao final da obra, quando a poeta fala de seu processo criador e das obras mais representativas dentre suas publicações, testemunho representativo porque poucas são as entrevistas e reflexões da poeta goiana sobre sua obra.

Outros estudos se destacam, ainda, na fortuna crítica de Yêda Schmaltz. Tais produções são significativas porque representam miradas de fora do estado de

Goiás sobre a produção da escritora, confirmando que os estudos sobre sua obra não estiveram limitados à sua região.

Vale mencionar o prefácio assinado por Antonio Hohlfeldt (1985) a *Baco e Anas brasileiras*, "A aparente eternidade se revela". Nesse estudo, Hohlfeldt destaca, de modo irreverente, o jogo travado entre palavra poética, erotismo e mitologia na obra comentada. Inobstante a função pragmática de um texto dessa natureza, louvar a obra prefaciada, esse trabalho se destaca na fortuna crítica da autora por ressaltar a engenhosidade sugestiva de composições contidas no livro, e por ser assinado por uma autoridade nacionalmente conhecida na crítica de literatura.

Em 1993, Nelly Novaes Coelho publica a compilação de seus artigos, ensaios e comunicações tratando da produção das escritoras brasileiras, cuja "explosão" se deu nos anos 1970 e 1980, com o título *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. No ensaio "*Baco e Anas brasileiras.* A condição feminina assumida pela poesia", a pesquisadora ressalta ter sido a problemática poético-existencial o que mais inquietou a poesia de Yêda Schmaltz. Estudo denso e preciso, a crítica de Nelly Novaes Coelho investiga as reconfigurações do cotidiano e do mito na obra da poeta goiana, as inovações da linguagem e dos princípios estéticos nos versos yedianos, bem como as imagens, as epígrafes, a reformulação da fala feminina e o erotismo ousado de *Baco e Anas brasileiras*.

Esse estudo se distingue na fortuna crítica da poeta pela boa qualidade das análises desenvolvidas, pela autoridade que Nelly Novaes Coelho representa na crítica literária e, sobretudo, por reconhecer e demonstrar a voz poética de Yêda Schmaltz como uma das mais singulares no panorama da literatura de autoria feminina no Brasil, o que se torna mais significativo se atentarmos para o conhecimento extenso que a professora da Universidade de São Paulo detém sobre a literatura produzida pelas escritoras brasileiras. Coelho (1993, p. 05) informa na "Nota" de abertura do livro que "[a] seleção (feita entre mais de 800 páginas de textos) visou autoras e livros que de maneira mais significativa vêm contribuindo para o amadurecimento da problemática da mulher em termos de literatura". Dentre centenas de poetas que a pesquisadora estudou, quinze são selecionadas para integrar o quadro das poetas da contemporaneidade que se destacam pela consciência criadora e "como expressão da multiplicidade de faces do feminino-em-evolução no que se refere à arte e à vida" (p. 20). O lirismo yediano é destacado, nesse contexto, como a fala de uma individualidade que expressa uma coletividade que se autoconscientiza e se reinventa.

Angélica Soares (1999), em *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, investiga escritoras brasileiras de grande atuação na década de 1970, a exemplo de Adélia Prado, Lya Luft, Gilka Machado, Hilda Hilst e Olga Savary, que tiveram no erotismo temática central de suas respectivas obras. A professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro mapeia o que tais escritoras têm em comum na atualização de Eros, e destaca a erotização da natureza, a consciência erótica do literário, a busca de libertação pelo prazer erótico e o olhar feminino sobre o homem como algumas convergências entre elas. Outras escritoras são resgatadas nesse estudo, especialmente poetas contidas na coletânea de poesia erótica organizada por Olga Savary (1984), *Carne Viva: primeira antologia brasileira de poemas eróticos,* sendo Yêda Schmaltz uma delas. No capítulo "Consciência literária do erotismo e consciência erótica do literário: uma irresistível atração", Angélica Soares (1999, p. 38) nota que "Yêda Schmaltz também localiza a literatura no ápice das vivências eróticas", ao analisar o poema "A fala do amor" [4]. No poema, analisado em cerca de duas páginas (p. 38-40), a autora dispensa comentários incisivos que redimensionam o olhar sobre a poesia yediana, ao revelar o jogo ambíguo originado pela forma da composição e sua sugestiva disposição na página, a musicalidade, o ritmo e a simbologia constante no poema. O estudo se destaca não só por se constituir uma mirada de fora do estado de Goiás sobre a produção de Yêda Schmaltz, mas principalmente por ressaltar o trabalho técnico dispensado pela poeta sobre seus versos. Inova porque é comum à crítica da obra de Yêda se deter, sobremaneira, sobre o conjunto de suas obras (o que é realmente notável) e deixar em plano secundário a leitura mais estreita de seus versos.

"ANASBACO. Janelas da alma: olhar o amado e o olhar do amado em *Baco e as Anas brasileiras*[sic] de Yêda Schmaltz", assinado por Maria Angélica Guimarães Lopes (1998), é, talvez, dentre os trabalhos que compõem a fortuna crítica da poeta, o que logrou circulação mais ampla. Publicado em uma revista da Unicamp, *Cadernos Pagu*, o estudo figura nos moldes da resenha crítica ao apresentar a obra ao público. A autora, professora da University of South Carolina, EUA, com grande poder de síntese, destaca os recursos tipográficos, a sensualidade da obra e a reinvenção realizada em

[4]Esse poema pertence ao livro *A alquimia dos nós*, mais precisamente à parte intitulada "Fios (O livro de Penélope)". Na obra de Yêda Schmaltz, ele aparece à página 28, como a terceira parte do poema "O tempo da graça e a fala do amor" (p. 27 e 28). Na antologia de Olga Savary, não aparecem a primeira e a segunda partes, somente a terceira divisão com o título "A fala do amor" (SAVARY, 1984, p. 348). Angélica Soares conheceu as composições de Yêda através da coletânea *Carne viva*.

torno da figura das bacantes. Percebe a influência de Safo, dos *Cânticos* de Salomão e da obra de Gilka Machado nos versos yedianos, relaciona as "Anas" do título com arquétipos femininos clássicos como Eva (intuitiva e inocente), Sulamita (madura e passional) e Helena (sedutora e destruidora), o que seria uma forma de ressaltar a diversidade das mulheres (Anas) brasileiras.

Os estudos desenvolvidos pelo italiano Gian Luigi de Rosa são importantes na fortuna crítica da autora, primeiramente, por constituir-se numa mirada exterior ao país sobre a obra da poeta e, sobretudo, pela boa leitura que faz da obra completa de Yêda Schmaltz. Tais pesquisas foram realizadas em diferentes institutos ou universidades da Itália, onde o estudioso atuava como pesquisador. O primeiro deles foi realizado no Istituto di Studi Filosofici di Napoli, intitulado *Yêda Schmaltz: viaggio tra il mito clasico e l' universo femmininile* (1997/1998).[5]

No estudo "L'archetipo mitológico nella scrittura di Yêda Schmaltz" (1999/2000), desenvolvido no Instituto di Studi Latinoamericani (ISLA), Luigi de Rosa investiga o contexto político brasileiro, no qual encontra inserida a obra yediana, para demonstrar que o "protesto" contra a situação repressora do militarismo, em tal produção, realiza-se de modo indireto, através da autoafirmação feminina e da atualização da mitologia clássica. Parte adaptada desse texto foi publicada como posfácio ao livro *Vrum*, sob o título "O arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz" (1999), com as subdivisões "O começo" e "Feminilidade e sexualidade na escritura de Yêda Schmaltz: *Baco e Anas Brasilerias*". Nesse estudo, que em muito se distingue do publicado na revista do ISLA, Luigi de Rosa investiga a obra completa em verso da poeta goiana, detendo-se em *Caminhos de mim*, *Secreta Ária* e *Baco e Anas brasileiras*.

Algumas diferenças substanciais são perceptíveis entre o texto em italiano e o posfácio de *Vrum*, uma delas reside na boa qualidade e densidade do primeiro e os problemas sintáticos e semânticos no texto traduzido. Também foi retirado do posfácio as reflexões sobre os modos de engajamento político da produção de Yêda, constante no estudo em italiano, e as partes com análises dedicadas aos livros *Miserere*, *Atalanta*, *A ti*, *Áthis*, *A forma do coração*, *Prometeu americano*, *Ecos* e *Rayon*[6].

[5]Não tivemos acesso a esse último estudo. Ao ser contatado, o autor não dispunha de cópia impressa ou digital do trabalho.

[6]Compreendem, respectivamente, as partes: "Il mito nella prosa", "Il mito di Atalanta: a metá strada tra Penélope e Le Anas Brasileiras", "Cibele: La madre di tutti i miti", "Una pausa al processo evolutivo del mito", "Prometeu e Pandora", "Narciso e Eco" e "Conclusione. Rayon e il mito di Zeus".

Gian Luigi de Rosa desenvolveu posteriormente pesquisa sobre a obra de Yêda Schmaltz quando vinculado ao Instituto Universitario Orientale de Napoli, na Itália, que deu origem ao ensaio "Poesia e protesta, um caso brasiliano: Yêda Schmaltz" (2000). Nesse estudo, o autor avalia o impacto do regime ditatorial do militarismo, ocorrido a partir do ano de 1964, sobre a obra de diversos artistas brasileiros. Percebe que na poesia de Yêda Schmaltz a resistência se constrói por meio de metáforas que fazem alusão ao autoritarismo militarista. Na perspectiva do autor, a ironia se constituiu no principal modo de engajamento da escrita yediana. Os livros estudados nesse ensaio são os que a autora publicou durante o período em que vigorou a ditadura militar, *Tempo de Semear*, *Secreta Ária* e *O peixenauta*, mas também investiga *Prometeu americano* como o retorno à poesia engajada, na obra da autora. Embora esse se constitua um trabalho interessante, na fortuna crítica da poeta, o engajamento percebido pelo pesquisador na obra yediana não figura ser tão evidente conforme apontado. Essa leitura parece decorrer da percepção do autor de que nos anos 1960 e 1970 houve forte resistência direta, nas produções artísticas do país, aos desmandes da repressão militar. Artistas como Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gilberto Gil e Chico Buarque são retomados na análise de Luigi de Rosa para evidenciar a tendência da cultura brasileira do período ao engajamento. A poesia de Yêda Schmaltz, aos olhos do pesquisador italiano, talvez tenha se constituído um discurso de protesto em decorrência desse modelo largamente disseminado no período e, notadamente, por ser essa uma mirada de fora do país que expressa dificuldades em perceber as peculiaridades e incoerências da política brasileira e das relações dos artistas com a política local.

As pesquisas de mestrado, no Brasil, sobre a obra de Yêda Schmaltz foram todas desenvolvidas em universidades de Goiás. Tais trabalhos, sem desmerecer a bibliografia avulsa, são representativos por constituírem pesquisas de maior fôlego.

A primeira dissertação defendida sobre a poesia de Yêda Schmaltz é *Os nós de 'A alquimia dos nós'*, de Cloves Trindade Lopes (1989). O autor perquire a simbologia presente no livro *A alquimia dos nós*, demonstrando a grande presença da psicanálise de C. G. Jung, da mitologia da Grécia antiga e do discurso bíblico na obra. Na segunda parte do estudo, Trindade Lopes se dedica a ressaltar o diálogo intertextual do livro com a alquimia, a poesia, o folclore e outras manifestações artísticas e culturais.

Constitui esse um importante trabalho na fortuna crítica da autora principalmente por seu caráter pioneiro em estudos dessa natureza. Também apresenta análises bastante pertinentes de poemas de "Fios (O livro de Penélope)", quando

ressalta a dimensão simbólica de cada um deles, e destaca a inventividade do título do livro, que se coaduna com o projeto estético da obra. Outro achado interessante na pesquisa de Trindade Lopes é trazer informações sobre a composição de *A alquimia dos nós* obtidas a partir de entrevistas que realizou com a poeta. A pesquisa perde, no entanto, na segunda parte, quando o autor se dedica à intertextualidade na obra estudada, por trabalhar com poemas de menor valor estético, que não evidenciam a capacidade lírica da poeta.

Há outro estudo que veio a lume no mesmo ano da pesquisa defendida por Cloves Trindade Lopes e merece ser mencionado. A dissertação *A trajetória da mulher na narrativa curta goiana*, de Eliana Gabriel Aires (1989), trata da obra em prosa de Yêda Schmaltz. Esse alentado estudo, desenvolvido originalmente como pesquisa de mestrado, foi publicado em livro anos mais tarde sob o título *O conto feminino em Goiás* (1996), e tem como objeto cinco escritoras: Ada Curado, Aída Félix de Sousa, Marietta Telles Machado, Maria Helena Chein e Yêda Schmaltz. As figuras míticas de Penélope e Atalanta, presentes na contística yediana, são retomadas nas investigações de Eliana Aires para traçar o percurso da mulher nas letras goianas em busca de sua identidade. Figura esse não só como um dos trabalhos de maior fôlego na fortuna crítica de Yêda Schmaltz, mas também um dos mais bem realizados.

Ecos de Narciso: leitura do livro Ecos *de Yêda Schmaltz* (2009), de Frederico Luís Domingues Bittencourt, é um trabalho sobre o livro *Ecos: a joia de Pandora*. O estudo se dedica a perceber o processo de atualização que Yêda realiza dos mitos de Eco e Narciso. Bittencourt demonstra que a poeta retoma a versão do mito sob o registro de Ovídio, recuperação na qual o eu lírico yediano assume a voz da ninfa Eco, cujo amor é desprezado pelo jovem Narciso, mas a voz lírica não se atém nesse resgate à condição trágica da ninfa, porque reinventa o "desenlace da narrativa mitológica" (BITTENCOURT, 2009, p. 107). A Eco de Yêda Schmaltz supera a frustração amorosa, sublima tal sentimento num processo de autoafirmação.

A pesquisa de Bittencourt divide-se em três partes, sendo a primeira dedicada à recuperação da biografia da autora, quando demonstra a estreita relação de Yêda Schmaltz com o universo literário, artístico e intelectual do país e enfatiza a atuação significativa da poeta no universo cultural de Goiás. Ainda nesse primeiro momento, ao apresentar a obra, o estudioso ressalta o ludismo dos versos da poeta, que indica ser uma estratégia na constituição do efeito polissêmico nas composições da autora. Na segunda parte da dissertação, dedica-se à explanação do conceito de mito e à

recorrência do processo de reinvenção mitológica na obra de Yêda Schmaltz. Após recuperar, na terceira parte do estudo, as (re)interpretações teóricas do mito de Narciso, o autor perquire a retomada dessas teorias e as modificações que sofrem no interior dos versos e da obra yediana.

Por ora, descontadas as imperfeições típicas de trabalhos dessa natureza, quando o pesquisador aprende a trilhar os caminhos de uma pesquisa acadêmica, o trabalho de Frederico Bittencourt (2009) é o estudo mais bem realizado, em nível de mestrado, sobre a obra em verso de Yêda Schmaltz, devido à pertinência das leituras de alguns poemas, pela valorização que empreende da obra pesquisada. Os métodos e objetivos da pesquisa são claros e a redação do texto apurada. Enfim, é um trabalho que tem seus pontos fracos, como a seleção de poemas de menor qualidade estética, mas que também possui seus méritos, principalmente por dimensionar a complexidade da obra estudada.

Leila Maria Alves de Lima, em *A construção da imagética em Yêda Schmaltz sob a perspectiva de Gaston Bachelard* (2009), propõe investigar a relação da poesia da autora com a poética do devaneio de Gaston Bachelard. Esse estudo apresenta muitas deficiências, além de conter uma série de leituras equivocadas da poesia da autora em estudo, uma delas é a dificuldade em perceber a sensualidade, a ambiguidade e as transgressões pelo erotismo nos versos de *Baco e Anas brasileiras*. A falta de intimidade da pesquisadora com a obra pesquisada se evidencia no desenvolvimento das análises. O texto disponibilizado no banco de teses da CAPES não é escorreito e não está de acordo com a norma padrão. Na maioria dos capítulos e subcapítulos do estudo, a pesquisadora não consegue alcançar os propósitos traçados para suas investigações e os títulos não convergem com o que é desenvolvido no interior deles. Grande parte da fortuna crítica da poeta em estudo não é mencionada nem referenciada. Os pressupostos teóricos de Bachelard não ficam claros na dissertação e não ajudam na leitura dos poemas de Yêda Schmaltz. A pesquisa, ainda, não segue as determinações da ABNT no concernente à diagramação, citações e referências. A conclusão é inadequada, uma vez que não fecha o trabalho ao não se fundamentar nas discussões e resultados desenvolvidos ao longo da pesquisa. Enfim, o trabalho nada acrescenta à fortuna crítica de Yêda Schmaltz, por não inovar em aspecto algum, nem comunicar adequadamente algo de relevante sobre a escrita da autora.

A terceira pesquisa de mestrado apresentada no ano de 2009 sobre a poeta goiana é de nossa autoria, *Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda Schmaltz*

(2009), e teve como objetivo ler a obra completa em verso da autora em busca das manifestações de Eros. Para tanto, realizamos leitura das aparições do deus do amor em determinadas obras do cânone ocidental, a fim de entender como esse tema foi tratado até ser recuperado na poesia yediana. Assim, foram retomados os poetas Francesco Petrarca, Luís de Camões e Álvares de Azevedo, de modo a evidenciar diferentes reinvenções de Eros. Os escritos de Platão, especialmente *O banquete* e *Fedro*, foram esclarecedores a respeito do deus do amor. Na segunda parte do trabalho, passamos para a leitura das obras de Yêda Schmaltz, desde a primeira publicação, *Caminhos de mim* (1964), até a obra póstuma *Noiva da água* (2006). Obras como *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras*, *A ti*, *Áthis*, *Ecos* e *Rayon* foram contempladas de forma mais detida justamente por apresentarem, ostensivamente, em suas propostas estéticas, reinvenções do mito de Eros.

Tal pesquisa careceu, conforme percebemos ao final do trabalho, de uma aferição mais detida dos aspectos estéticos das composições da poeta estudada, bem como de aferir a relação de sua escrita com o poetar moderno e seus pares contemporâneos. Outra carência desse estudo foi a inabilidade em costurar adequadamente o *corpus* teórico ao *corpus* de análise a fim de demonstrar as reais influências da tradição erótico-passional sobre a obra da autora pesquisada.

Desse modo, dando continuidade à pesquisa iniciada no mestrado, a presente investigação procura circunscrever-se no âmbito dos estudos das poéticas da modernidade, a fim de perceber em que medida a atualização do erotismo e da mitologia clássica nos versos da autora está em consonância com o praticado por artistas da modernidade. Inobstante este estudo tomar *A alquimia dos nós*, *A ti*, *Áthis* e *Baco e Anas brasileiras* como seu *corpus* central, outras obras e composições da autora serão convocadas, à medida que se fizer necessário, para o diálogo com os textos escolhidos e para evidenciar aspectos da produção poética da autora.

O arcabouço teórico norteador de tais reflexões reside, principalmente, sobre ensaios que teorizam a lírica moderna, o erotismo e a literatura erótica. No primeiro grupo encontra-se a crítica fundamental de Theodor Adorno (2003), desenvolvida no ensaio "Palestra sobre lírica e sociedade", sobre o poetar moderno, identificando nos poetas que aprofundam nas tematizações da subjetividade as formas mais bem realizadas de resistência à (má) ideologia da sociedade industrial. O erotismo pode ser visto nesse âmbito como um dos modos de cavar na subjetividade lírica, por constituir um tema no qual o sujeito poético se encontra cada vez mais vertido sobre si,

desprezando as mazelas sociais e políticas, e empreender crítica social ao revelar o mau estado das coisas e criar a utopia de um mundo diferente.

Tema vastamente explorado na poesia de Yêda Schmaltz, através da recuperação de personagens mitológicas, o erotismo surge como resistência simbólica em sua obra, ao destoar do pragmatismo da vida moderna, por sobrevalorizar os sentidos e sentimentos em desfavor da matéria. Ao voltar-se para a relação passional, o eu lírico yediano posiciona-se contrariamente ao progresso capitalista e tecnológico e aos estigmas de uma sociedade predominantemente patriarcalista.

Nesse sentido, são esclarecedoras também as reflexões desenvolvidas por Alfredo Bosi (1993), em *O ser e o tempo da poesia*, por mapear algumas formas de resistência simbólica mais recorrentes na poesia lírica da modernidade, sendo o erotismo uma dessas formas. Essa resistência, nos termos de Bosi, é chamada de "simbólica" porque acontece indiretamente, por meio da linguagem. O engajamento social da obra artística se faz, nesse caso, através da recusa de tematizar questões políticas e sociais. A fuga para espaços e idades não contaminadas estabelece um engajamento indireto porque aguça a consciência da contradição. Assim, Bosi defende ser a resistência passível de se fazerem de diversas formas, a exemplo do lirismo de confissão, da paródia, da utopia, da poesia mítica e da natureza, de modo a combater os clichês ideológicos ao imaginar uma nova configuração para o meio social, no qual o poeta se encontra inserido.

O princípio analógico como uma forma de crítica empreendida pelos modernos, desenvolvido em grande parte dos estudos de Octavio Paz sobre a poesia moderna, especialmente em *Os filhos do barro* (1984), é revelador para a leitura da poesia da autora, uma vez que esclarece a complexa relação dos poetas modernos com a arte do passado. A tradição moderna estabeleceu relação crítica com o passado, em que o antigo deixa de ser pretérito e torna-se começo. Esse é um princípio norteador também das obras aqui estudadas. A restauração do passado mítico na poesia de Yêda Schmaltz está imbuída da utopia da mudança, porque, através da crítica empreendida nessa recuperação, almeja reconfigurar a realidade dominada pelo pragmatismo e materialismo da sociedade industrial e tecnológica. Por isso, recuperar o passado figura como aposta em um futuro mais feliz. Concomitantemente, essa recuperação demonstra a oposição conflituosa entre a poesia moderna e a modernidade, uma vez que a literatura moderna acabou se constituindo em crítica apaixonada de si mesma, da sociedade burguesa e de seus valores.

A poesia que se circunscreve nos domínios do princípio analógico pode ser entendida como anacrônica por estar com os olhos constantemente voltados para o passado; razão que nos levou a refletir com Hans Magnus Enzensberger (2003) e Giorgio Agamben (2009) sobre a relação do artista moderno com a cultura precedente. Para os artistas modernos, o conhecimento do antigo é ponto de partida, o passado histórico não é visto como algo estanque, mas passível de modificação. O contato com diferentes camadas do tempo, diferentes épocas, possibilita o surgimento do novo através do deslocamento do sujeito no tempo pelo anacronismo, fazendo dele mais capaz do que os outros de perceber e apreender o seu tempo, pois o livra dos automatismos e o liberta da adesão incondicional a um tempo ou época.

A recuperação com diferença de mitos da antiguidade e de obras do cânone literário figura como um dos exemplos daquilo que Linda Hutcheon (1985) chamou de paródia. Hutcheon esclarece que a paródia frequentou de modo preponderante toda a arte do século XX. Situando-se como uma das formas mais importantes de autorreflexividade na época moderna, a paródia é uma imitação que traz em seu bojo o diferencial da inversão irônica; ironia esta que vem enfatizar a diferença da nova obra em relação à arte parodiada. A repetição com distância crítica, conforme a teoria de Linda Hutcheon, nem sempre objetiva ridicularizar a obra parodiada. A paródia, comumente, dirige sua crítica a questões exteriores, a exemplo do meio social, a política, as visões cristalizadas, os estigmas e os costumes. Na poesia de Yêda Schmaltz, as transgressões são realizadas através do emprego de estratégias retóricas da paródia, porque ocorre imitação com diferença crítica de obras do passado, sem que ocorra, necessariamente, ridicularização da obra parodiada.

Os principais estudos sobre erotismo convocados para subsidiar a leitura dos versos de Yêda Schmaltz são as obras fundamentais *O erotismo*, de George Bataille (1987), *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (2001), o prefácio de *Poesia erótica em tradução*, de José Paulo Paes (1990) e, notadamente, a *História da literatura erótica* (1993), de Alexandrian. Não pode ser esquecido *O amor no Ocidente*, de Denis de Rougemont (2003), que muito esclarece a respeito da tradição erótica na literatura ocidental. Inquietante, o polêmico Boris Vian, em seu *Escritos pornográficos* (1980), problematiza respostas acabadas em torno do erotismo, sendo um importante desencadeador de muitas considerações constantes neste estudo, principalmente no concernente à determinação do que constitui uma literatura erótica e a funcionalidade desse tipo de expressão artística.

A tese de Michel Foucault (1988) sobre a hipótese repressiva, desenvolvida em *História da sexualidade: a vontade de saber*, é importante para esclarecer acerca dos meandros que envolvem a recuperação da sexualidade na produção escrita. Dominique Maingueneau (2010), em *O discurso pornográfico*, é esclarecedor a respeito dos parcos limites existente entre o erótico e o pornográfico.

Substancial para nossas reflexões é, ainda, a literatura da tradição erótico-pornográfica, a exemplo do Marquês de Sade (2011), a poesia da carne de Pietro Arentino (1981), dos autores do erotismo cósmico, especialmente o inglês D. H. Lawrence (1972) e o erotismo poético e trágico de Georges Bataille (2003).

Nosso estudo toma o erotismo como um modo de transgressão, subversão e resistência simbólica, a partir da configuração moderna dada ao tema, não desprezando o fascínio provocado pelo assunto em decorrência de sua vocação imaginária, fabular e onírica. Embora a funcionalidade da literatura erótica em diferentes épocas tenha variado, ao longo da história da cultura ocidental, prevaleceu em todas as épocas o anseio por registrar um aspecto da vida humana e a força que ela exerce sobre os indivíduos. Desse modo, no ponto de partida da presente investigação, consideramos a manifestação erótico-pornográfica, em literatura, como um modo de registrar artisticamente as furiosas manifestação do mais íntimo do ser. A arte configura, portanto, um dos modos que a humanidade encontrou para afirmar os direitos da carne.

O presente trabalho, assim, se divide em três capítulos. O primeiro deles revisa teorias do erotismo, as relações do tema com o texto literário e as reservas à literatura erótica, que fizeram desse um gênero marginal, a fim de perceber o dimensionamento do assunto na poesia de Yêda Schmaltz. O segundo tópico do capítulo é dedicado a reconhecer a família poética na qual se inclui a obra de Yêda Schmaltz e, mais precisamente, o contexto histórico-cultural do qual se originaram as produções integrantes de nosso corpus de análise. Nesse momento, desenvolvemos discussões de modo a demonstrar técnicas, tendências e ideologias comuns entre as autoras e os autores da literatura emergente nos anos 1970 que tematizaram o erotismo, a exemplo da erotização do fazer poético e a utilização de figuras mitológicas e lendárias no estabelecimento do discurso erótico. Procuramos, no primeiro momento da pesquisa, refletir sobre os modos de atualização do erotismo na modernidade, construído, sobretudo, por escritoras brasileiras do pós-68.

O segundo capítulo inicia-se com a apresentação das publicações da autora que antecederam nosso corpus de análise, para perceber como se desenvolveram as

conquistas estéticas da poeta e como o tema do erotismo foi se constituindo em sua produção. Essa primeira parte encaminha-se para a apresentação dos livros *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis*, de modo a desvendar as imbricações de suas estruturas e parte do diálogo intertextual que mantêm com outras obras da arte ocidental.

Na terceira e última parte do trabalho, ressaltam-se as transgressões constituídas, nas obras em estudo, por meio da paródia, da ironia e do anacronismo. Essas transgressões ocorrem não só por meio da linguagem verbal, mas também através da linguagem visual (as imagens de capa ou no interior das obras) e do diálogo epigráfico. Esse capítulo se dedica, ainda, a investigar a presença da tradição literária no processo de (re)criação poética da autora. No desenvolvimento desse capítulo, recuperam-se textos antológicos parodiados pela poeta e as modificações que tais obras sofreram no interior de suas produções. Tais reinvenções ocorrem, quase sempre, nos versos da escritora, de modo a profanar o texto parodiado, mas prestando a ele certa reverência e dele tentando herdar a autoridade, o que nos leva a investigar esse aspecto por boa parte do capítulo. Integra essa parte, ainda, tópico final visando discutir o jogo lúdico no trabalho da autora, não só no nível da linguagem, mas, sobretudo, nas estratégias poéticas, através do uso do diálogo com a tradição literária e da imaginação, basilar para redimensionar a dor da separação amorosa.

Finalmente, cumprida a etapa de delimitar o terreno da presente empreitada, chega-se ao momento de cavar nas peculiaridades do tema pesquisado, para então verificar como ele nasceu e, posteriormente, cresceu e frutificou na escrita de Yêda Schmaltz.

1. PREPARAÇÃO DO TERRENO

1.1. Amor, paixão, erotismo e literatura da carne

A pornografia é o erotismo dos outros.
Alain Robbe-Grillet.

O erotismo é um traço constitutivo da humanidade. Aspecto essencial daquilo que conhecemos como humanidade. Eros, pulsão de vida, força fundamental, motiva diariamente os indivíduos a integrarem-se à vida cotidiana. O erotismo é, por excelência, problema pessoal e universal, "problema dos problemas", pois "[e]nquanto *animal erótico*, o homem é para si próprio um problema. O erotismo é em nós a parte problemática" (BATAILLE, 1988, p. 241, grifos do autor). Tal complexidade reside, em grande medida, no fato de Eros ser uma força motora, sem que isso limite os indivíduos aos órgãos do prazer. Erotismo é busca psicológica, envolve a vida interior e o mais íntimo do ser. Difere da sexualidade, vastamente estudada na psicanálise freudiana e pelos cientistas do sexo, assim como distingue-se do amor e da paixão, analisados por Stendhal (2007), e Descartes (2000).

Se da sexualidade e do amor o erotismo se distingue, deles não prescinde e não está definitivamente apartado, porque "o erotismo é o valor completo onde o amor e a sexualidade se enfrentam, para se opor ou se combinar" (ALEXANDRIAN, p. 403). Razão que leva este trabalho a não desprezar as concepções sobre a paixão amorosa, nem os estudos sobre a sexualidade, ao refletir sobre a experiência erótica.

Embora o amor e a sexualidade sejam preocupações que acompanham a humanidade através de estudos e pesquisas desde tempos imemoriais na história das civilizações, o erotismo, os domínios de Eros, encontrou registros formais tardiamente, o que comprova por sua vez a complexidade do tema, cujo âmbito de reflexões é muito mais espaço de questionamentos do que de explicações.

De fato, há na modernidade ocidental uma pletora de estudos sobre a sexualidade humana, menor é o número de reflexões sobre o amor e o erotismo. E mesmo as concepções desenvolvidas sobre o amor resultam, em sua grande maioria, de aspirações físicas e psicológicas de seus autores, ou de confissões diretas ou indiretas de suas experiências. Sem dúvida, as melhores considerações sobre o amor encontram-se na obra de poetas e ficcionistas. O que é asseverado por Octavio Paz (2001, p. 27), pois "[r]efletir sobre Eros e seus poderes não é a mesma coisa que expressá-lo: este último é o dom do artista e do poeta". Paz (2001, p. 123) indica como prova disso os artistas

românticos que “nos ensinaram a viver, morrer, sonhar e, sobretudo, amar”, sendo grande legado deixado pela literatura do Romantismo, mais do que direcionar o pensamento, conduzir a formação sentimental do Ocidente. O autor percebe que Stendhal (2007), em *Do amor*, pretende construir uma obra com rigor científico sobre o amor-paixão, mas a descrição que faz é de uma fingida objetividade, a obra seria mais uma confissão do que uma teoria. Esse é um dos exemplos que se pode ter dos meandros do tratamento do tema.

A consideração de Octavio Paz é pertinente, mas, embora Stendhal tenha realizado uma explícita confissão de seus infortúnios amorosos por Matilde (Lenore é o pseudônimo empregado para designá-la no ensaio, e a ele mesmo Stentdhal refere-se na terceira pessoa como Salviati), perdoados os excessos e pieguice de alguns capítulos, *Do amor* ainda é um importante ensaio sobre o tema, especialmente, pelos momentos em que fala o poeta. O próprio Octavio Paz se serviu de muitas considerações de Stendhal, em *A dupla chama*, para tratar do amor-paixão.

Stendhal, pseudônimo assumido pelo escritor francês Marie-Henri Beyle (1783-1842), escreveu *Do amor* motivado pela paixão desafortunada que viveu por Matilde Dembowski, entre 1818 e 1820, e o texto veio a lume em 1822. O ensaio é uma tentativa do autor de realizar o primeiro tratado científico sobre o amor-paixão. Disso resulta um insistente, por vezes enfadonho, rigor para descrever de forma sistemática o processo de estabelecimento da paixão amorosa nos indivíduos. Em diversos momentos, na primeira parte da obra, o autor registra e demonstra seu anseio por ser imparcial e preciso, mas no decorrer da obra o tom confessional vai progressivamente se acentuando.

Embora os critérios e as determinações estabelecidas pelo autor sejam questionáveis, por figurar como exageros técnicos ou marcados por costumes e uma ideologia datada, a primeira parte do ensaio se destaca pelas reflexões empreendidas pelo autor sobre a impetuosidade do amor, a imaginação aliada à memória influindo na relação amorosa e a singularidade assumida pela beleza nos desatinos de amor. As definições poéticas, ainda, sobre a paixão amorosa, são pontos merecedores de atenção nessa obra. *Do amor*, de Stendhal, é uma importante reflexão que subsidiará parte de nossas leituras da poesia de Yêda Schmaltz acerca do jogo lúdico influindo nas manifestações eróticas, no tópico 3.6, quando os temas desenvolvidos pelo autor francês serão retomados.

Benjamin Péret (1985) parte das concepções sobre o amor traçadas por Stendhal para desenvolver suas considerações sobre o assunto. Stendhal postulou a existência de quatro tipos de amor, o amor-paixão, o amor-gosto, o amor-físico e o amor-vaidade. É a partir dessa primeira categoria que Perét constrói seus pressupostos sobre o "amor-sublime".

Ao lado de Pierre Naville e André Breton, Benjamin Péret foi um dos principais expoentes do movimento surrealista francês. Seu ensaio "O núcleo do cometa" foi originalmente publicado como prefácio de sua coletânea de poemas *Anthologie de l'Amour Sublime*. Nele, o autor identifica como "amor-sublime" o ponto de encontro entre os amantes em que a carne e o coração se fundem, quando a parcialidade inexiste no relacionamento amoroso, nem a sexualidade prevalece sobre os corações, nem os corações sobre a sexualidade. Assim, o amor-sublime surge quando "a sexualidade sofre uma metamorfose assim que se inscreve num todo complexo de que o coração se torna o elemento catalisador" (PÉRET, 1985, p. 18). Às outras formas de amor, descritas por Stendhal, Péret identifica como formas que admitem e, muita vez, requerem, a multiplicidade, enquanto o amor sublime se fixa em um único objeto, o ser amado. O ensaísta reconhece, ainda, outras formas de amor não notadas em *Do amor*, a exemplo do amor conjugal (burguês), o amor cortês e o amor sagrado ou religioso.

A principal crítica de Benjamin Péret (1985, p. 16) acerca do livro *De l'amour*, incide sobre o fato de que em Stendhal, "do amor-paixão aparecem apenas o caráter de necessidade imperiosa, o fervor sagrado e uma sombra de dor, a qual não lhe é própria mas [sic] sim atribuída pelo mundo onde o amor-paixão há de surgir". Assim, o autor percebe que o amor-paixão stendhaliano é considerado somente no plano das aparências, tornando-o muito mais amor de vaidade ou amor-gosto. A crítica à terminologia de Stendhal, e ao valor dado às aparências em suas concepções da relação amorosa, motiva Péret a se voltar para o sentimento que:

> implica o mais alto grau de elevação, o ponto-limite onde se opera a conjunção de todas as sublimações, independente da direção que tenham assumido, o lugar geométrico onde o espírito, a carne e o coração vêm se confundir num diamante inalterável. (PÉRET, 1985, p. 17)

A expressão "amor sublime" é cunhada, então, para designar o sentimento que satisfaz os sujeitos a ponto de lançá-los na mais suprema felicidade ao incluir o coração e o desejo físico. O autor passa a verificar nas cartas e nos poemas de Charles

Baudelaire à Mme. Sebatier, na poesia de Shakespeare e na literatura cortês, a manifestação do fenômeno que reconhece. Péret anseia, sobretudo, perceber que "o amor verdadeiro" que se dispõe a tratar não está completamente marcado pela dor, pelo trágico e pelos infortúnios. Além disso, percebe que Stendhal, como outros, alijou do amor supremo a carnalidade, e em sua concepção há uma união amorosa feliz na qual "a sexualidade sofre uma metamorfose assim que se inscreve num todo complexo de que o coração se torna o elemento catalisador" (PÉRET, 1985, p. 18). O amor-sublime, nesse âmbito, é conjunção plena de corpo e espírito, é o sentimento sublime encarnando a sexualidade em seu modo mais completo.

Intrigante, logo de saída, no ensaio em questão, é que o termo "erotismo" não é empregado pelo autor, e o fenômeno discorrido nos excertos supracitados parece ser nada mais do que uma expressão erótica. Revela este, por sua vez, outro problema das considerações de Péret e Stendhal, visto que o anseio por estabelecer uma terminologia e, igualmente, distinguir "espécies" do sentimento amoroso figura como trabalho inócuo, visto que esses limites são impossíveis de precisar, sendo todos na verdade manifestações da vida erótica dos sujeitos adaptados a diferentes situações sociais que porventura os indivíduos vivenciaram. Listar formas do amor é, verdadeiramente, um trabalho de Sísifo, dado a impossibilidade de abarcar todas as suas manifestações. Amamos familiares, partidos, religiões, deuses, amigos, pessoas que despertam nossa simpatia, times de futebol, pessoas que despertam atração física e/ou espiritual, e figuras que despertam irresistível atração magnética, dentre diversos outros tipos, impossíveis de catalogar com precisão. Mas nesse âmbito, sem dúvida, o mais complexo é determinar e distinguir as formas de atração e relação erótica, assunto sobre o qual se debruçaram os escritores em questão.

Assim, o amor-paixão de Stendhal é o erotismo sofrendo a interferência de convenções típicas do século XIX, enquanto o amor-sublime de Péret figura como erotismo marcado pelo anseio de valorização da relação amorosa e da liberdade sexual, característico do meio surrealista, centrado sobre a relação homem-mulher.

Tanto Péret quanto Stendhal submetem o amor a uma visão "mecânica", preso a regras, por acreditá-lo passível de descrição exata de sua organicidade, o que decorre da dificuldade de ambos em perceber a ampla complexidade da manifestação erótica e a natureza insondável das manifestações erótico-passionais. Esses autores pautam seus respectivos trabalhos sobre o ideal de descobrirem o "verdadeiro amor".

O autor surrealista chega a incorrer em exageros como o de defender que por Mme. Sebatier Baudelaire teria nutrido o amor completo, que integrava corpo e espírito; por Jeanne Duval o poeta só teria conhecido a comunhão sexual, enquanto a espiritual foi sempre uma aspiração, conforme constante em *As flores do mal*. O autor é levado a tal consideração por notar a existência de dois tipos femininos, a mulher-criança e a mulher-feiticeira. Essas categorias seriam definidoras, respectivamente, de um perfil feminino apto para o amor completo, sublime, por esse tipo "suscitar o amor do homem totalmente viril, pois ela o completa traço a traço" (PÉRET, 1985, p. 39), portanto um perfil em que se reconhece Mme. Sebatier; e da mulher com traços viris, a fêmea fatal, desencadeadora de paixões desesperadas, catastróficas e extremas, perfil que corresponderia ao de Jeanne Duval.

Ocorre que, em Baudelaire, não se encontram distinções profundas, ou de natureza estritamente diversa, nos poemas eróticos dirigidos às mulheres que ele amou. Tanto a carnalidade quanto o embevecimento espiritual são arrebatamentos que o poeta experimenta na contemplação de suas amadas. Embora boa parte dos versos dedicados à Mme. Sebatier sejam composições de sentimentos elevados, há poemas nos quais a visão da amada se torna tão carnalizada como nos poemas do ciclo de Jeanne Duval. Exemplo disso é que a composição de erotismo mais sádico, "A que está sempre alegre", contido em *As flores do mal* (1985), é explicitamente dirigido à Mme Sebatier. Péret chega a perceber a distância entre o tom assumido em "Hino", "Reversibilidade" e "A que está sempre alegre", mas prefere entender que a sensualidade permanece destilada e que o desejo se transforma em adoração. Curiosamente, os censores de Baudelaire condenaram "A que está sempre alegre" por sua sexualidade sanguinária e obscena. Depreende-se disso que nem sempre o amor devotado à Mme. Sebatier fora harmonioso e pautado sob a reverência.

As observações sobre os dois tipos femininos, criança e feiticeira, incorre em misoginia por estabelecer um tipo ideal de mulher, apta para o amor, enquanto à outra estaria interditada a concepção passional mais ampla, por ser ela incapaz de sacrificar e limitar sua exuberância. Misoginia semelhante à corrente nas sociedades patriarcais, onde se entende que existem mulheres que se destinam ao lar e outras à sexualidade livre.

Ironicamente, à maneira da crítica que dirigiu a Stendhal, Péret parece estar percebendo o amor-sublime como uma possibilidade cabível somente dentro da perspectiva do amor-burguês. A caracterização feita de Mm. Sebatier indica isso, pois o

autor a descreve “por lembranças de pessoas que partilhavam de seus jantares dominicais, [e que] nos leva a representá-la como lindíssima, saudável e respirando alegria de viver” (PÉRET, 1985, p. 24). Jeanne Duval é apresentada “como uma criatura violentamente sensual, estranha às coisas do espírito, que eram justamente toda a vida de Baudelaire” (PÉRET, 1985, p. 25). Desse modo, o ensaísta concebe o amor-sublime a partir de aparências felizes, livre de impulsos contraditórios. Investindo timidamente na percepção da vida individual do sujeito enamorado e negligenciando os recônditos sombrios da relação erótica, o amor-sublime atém-se a um tipo de relação que materializa o preconizado pelo meio social burguês.

Outra leitura problemática do autor pode ser verificada nas conclusões alcançadas a partir da consideração de que o amor continua sendo o eixo da vida humana, mas os laços amorosos teriam se tornado mais frágeis, no século XX, com o advento da liberdade sexual, que deu menor livre curso ao amor-sublime. Essa derrocada do amor teria, ainda, gerado certo desespero nos indivíduos,

> a humanidade ressente profundamente o quão irrisórios são os laços amorosos que conhece. Um outro sinal disto seria o crescimento constante da homossexualidade ao longo desse meio século. Esse fenômeno atesta uma alarmante agravação de distúrbios da afetividade nos seres humanos e revela que uma parte crescente da humanidade projeta no outro sexo a responsabilidade pela decepção que lhe é dada pelo presente estado de relações heterossexuais. (PÉRET, 1985, p. 86)

Laços amorosos irrisórios no século XX, crescimento do número de homossexuais, a homossexualidade como um distúrbio afetivo e decorrente de uma disputa entre masculino e feminino, são assertivas do autor sem fundamentos plausíveis e coerentes. O autor deixa de perceber que esses fenômenos afetivos, assistidos pela modernidade, devem-se à própria reformulação política ocorrida no Ocidente, quando as liberdades são promovidas e os indivíduos passam a vivenciar novas situações, pois o ambiente livre e democrático franqueou reformulações na constituição social, nas convenções sociais, nas relações interpessoais e nos papeis de gênero. Assim, a ideia de que houve um aumento da homossexualidade, figura como uma visão moralista ao considerar as liberdades individuais como responsáveis pelo surgimento de “anomalias” e “distúrbios” de personalidade, quando verdadeiramente o que se assiste, desde o fim das duas grandes guerras, são ambientes mais propícios para a assunção de identidades anteriormente reprimidas.

Nesse ponto, em “O núcleo do cometa”, combate-se uma visão limitada com outra perspectiva limitadora, porque também constitui uma crítica datada, posto ter o ensaísta percebido que na época de Platão, conforme expresso em *O banquete*, o amor masculino fora valorizado, sobremaneira, em detrimento da relação homem e mulher. A partir disso, o autor comete erro semelhante ao estabelecer como base, e única possibilidade para o amor-sublime, a relação heterossexual, entre sujeitos que encaram de forma plena, para o meio social, os papéis masculino e feminino e cultivam uma vida ascética.

Embora o legado do movimento surrealista para a arte, a crítica e as reflexões sobre o erotismo e a literatura, sejam inegáveis, um aspecto que muito comprometeu, desde seu surgimento, tais produções, foram as posturas misóginas e homofóbicas que atravessam tais produções, algo que exige atenção nas leituras da atualidade, para não se cair na armadilha do moralismo e se ratificarem posturas ultrapassadas. Por outro lado, deve-se estar atento ao reconhecimento da representatividade desses estudos e obras de arte, para não se incorrer em intolerância por outras vias. Faz-se necessário, ainda, considerar que esses conceitos possuem limitações decorrentes do contexto histórico e cultural em que foram produzidos.

Assim, grande parte das discussões em torno da paixão amorosa são falhas por desconsiderar a manifestação erótica como uma virtualidade que engloba o amor e a sexualidade, sem que se possa dosar o grau preciso de interferência do sexo e da paixão no erótico. E que, comumente, a ideia que se tem de amor está intimamente atrelada à cultura de uma época e de uma sociedade.

O primeiro filósofo a consagrar, na modernidade, um livro ao erotismo é Georges Bataille, já na segunda metade do século XX, em 1957. *O erotismo* (1988) é a obra capital do escritor francês, a obra de uma vida, visto que é perceptível que toda a vasta produção de seu autor gravitou em torno da obra que trouxe a lume cinco anos antes de sua morte. O último livro de Bataille, *As lágrimas de Eros* (2012), publicado em 1961, meses antes de o filósofo falecer, retoma o tema caro ao escritor, revalidando e revendo posicionamentos apresentados na obra de 1957.

Bataille é não só o primeiro a dedicar-se de forma sistemática ao entendimento do erotismo, mas oferece também as mais completas e complexas obras de ficção e filosofia no assunto, além de ter sido responsável por colocar o erotismo acima do amor e da sexualidade. Por tais razões, o presente capítulo foi aberto levando

em conta as reflexões bataillianas a respeito do erotismo, na tentativa de esclarecer os domínios de Eros e o aproveitamento do tema na literatura.

Dentro da perspectiva do erotismo trágico de Georges Bataille (1988, p.12), o erotismo é percebido como resultante da descontinuidade dos indivíduos, dado que "[e]ntre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade". Partindo do pressuposto de que o ser humano sofre sua descontinuidade, Bataille indica que esse sofrimento advém da nostalgia que os seres sexuados trazem em si, pois uma breve continuidade vislumbraram na concepção. Por termos vivido a experiência da passagem do descontínuo para o contínuo e deste, novamente, para a descontinuidade, somos assolados pela situação de estarmos nesse mundo como individualidades isoladas. Assim, a obsessão pela continuidade primeva é inerente aos seres e determina na humanidade as três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Formas que surgem como promessas de substituição do isolamento pela continuidade absoluta.

A busca de superação da descontinuidade, por meio da união plena com o outro, faz do erotismo uma busca essencialmente violenta. Pode-se, assim, entender porque o erotismo, na visão do filósofo francês, é colocado sob o ponto de vista da tragicidade. O erotismo surge de uma situação desestabilizadora, o isolamento do ser, que almeja superação através de outras violências ou violações, como a paixão dos amantes ou a morte. A união amorosa e a finitude do ser são violações, ao passo que sua efetivação exige a dissolução do indivíduo, seja na união com o outro, o ser amado, quando dois se unem no anseio de se tornarem um, ou na morte, quando o ser sofre sua extinção. A morte e a paixão dos amantes são as mais violentas experiências que os indivíduos enfrentam, sendo essa uma das razões que une Eros e Thanatos, pois há, "na passagem da atitude normal à do desejo, uma fascinação fundamental da morte" (BATAILLE, 1988, p. 18).

As formas que governam o erotismo são ao mesmo tempo específicas e complementares. O erotismo dos corpos e dos corações, conforme as denominações indicam, residem respectivamente no âmbito corpóreo e espiritual. O erotismo sagrado confunde-se com a procura do amor de Deus. Tais especificações se conjugam e se complementam, uma vez que o desejo de posse do ser amado é anseio de união sensual e dos corações, e toda forma de erotismo, por sua vez, encontra-se na esfera do sagrado.

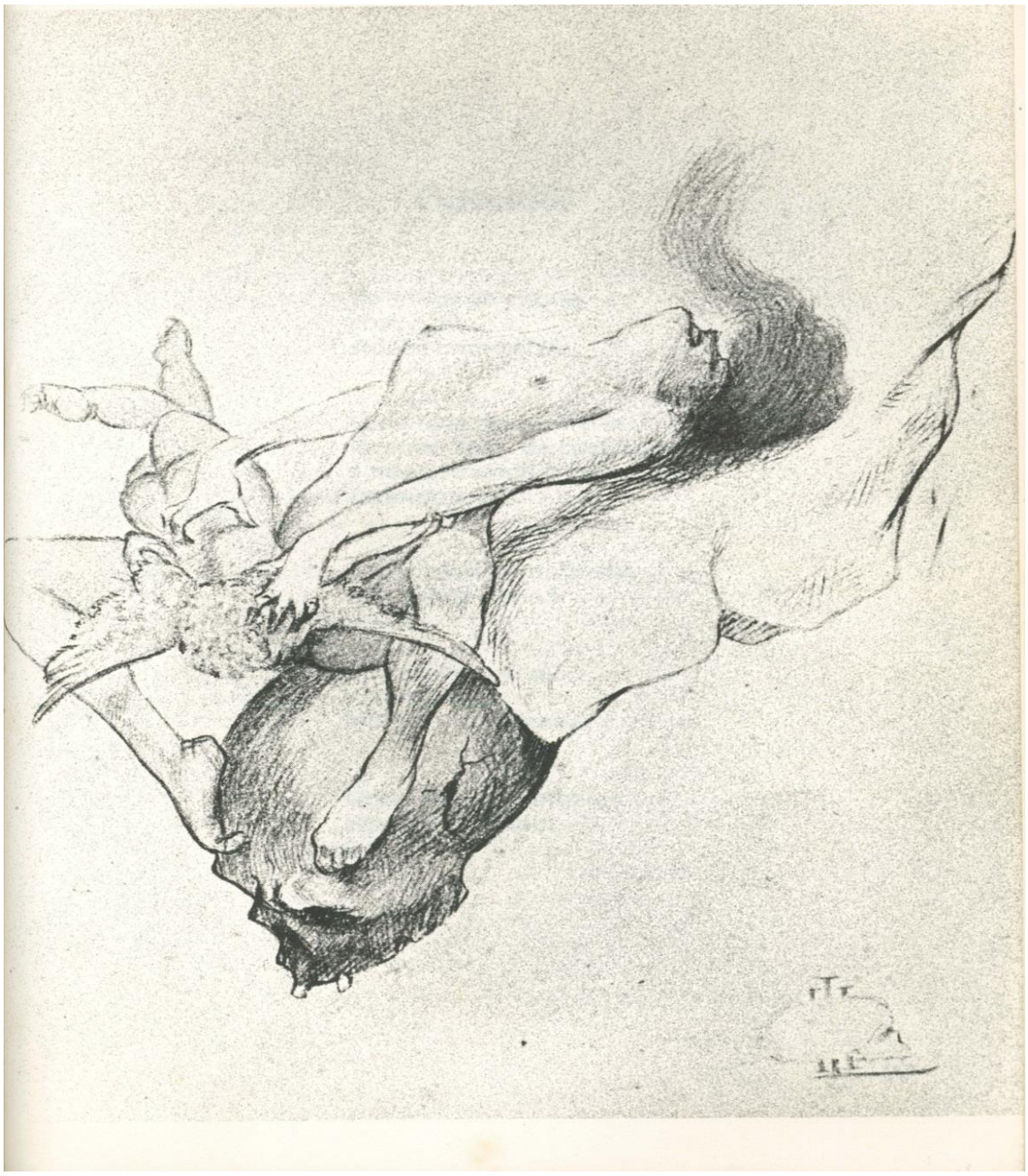


Figura 2: *A vida, o prazer e a morte*, de Henrique Alvim Corrêa.

Tais categorias da teoria de Bataille são caras para este estudo, dado que as obras de Yêda Schmaltz, que integram o *corpus* de nossas análises, indiciam tais especificações ao demonstrarem o anseio humano pela superação da descontinuidade. Assim, a voz lírica de Penélope, de *A alquimia dos nós*, parece se circunscrever nos domínios do erotismo dos corações; *Baco e Anas brasileiras* ao erotismo dos corpos e *A ti, Áthis* encaminhar-se mais para o erotismo sagrado e cósmico. Ao fim e ao cabo, tem-se nas obras da autora um complexo jogo passional que é simultaneamente efervescência da carne e paixão dos sentidos. Perceber as categorias teorizadas por Bataille em cada uma das obras em estudo demonstra, por sua vez, a pertinência da

percepção de que tais formas mantêm relação de interdependência entre si. Erotismo dos corpos, da alma e na esfera do sagrado são formas que colocam em questão o mais íntimo do ser, por ter como eixo fundante a paixão, que, por sua vez, introduz nos indivíduos a perturbação e a desordem. Assim, a paixão erótica é desencadeadora de sofrimentos e perturbações porque é, em sua natureza, uma busca impossível:

> A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres. Essa continuidade é, no entanto, particularmente sensível na angústia, por ser inacessível, é uma procura em impotência e temor. (BATAILLE, 1988, p. 18)

A paixão é uma promessa ilusória de superação do isolamento, dado que a união plena com o ser amado não ocorre, pois o abismo que separa uma individualidade de outra permanece até mesmo na união amorosa feliz. Por essa razão, porque amar é caminhar na beira do abismo, conforme assinalou Stendhal (2007), a paixão invoca sempre a morte e o desejo de morte. Frente à impossibilidade de reestabelecimento da continuidade perdida, o sujeito invoca a morte como último meio de superar, pela negação física ou simbólica, sua duração individual.

O erotismo, nesse âmbito, é um dos fenômenos que mais desperta a atenção da humanidade. Fascinação que garantiu a presença do tema na arte e literatura de todas as épocas, independente das coibições sofridas. A entrevista amorosa, o desenlace amoroso, a experiência do extraordinário, a dor da separação amorosa, o desejo, o contato físico e as intempéries dele advindas obtiveram presença assegurada na literatura de todos os povos e de todas as épocas.

Para uma melhor leitura de nosso *corpus* de análise é necessário não só estabelecer as bases do que aqui se considera como erotismo, mas ainda refletir sobre uma suposta escrita erótica, a fim de se perceber em que contexto se situa a obra de Yêda Schmaltz.

Octavio Paz (2001) assevera ser o sentimento amoroso o tema primordial da lírica, chegando anotar que o erotismo e a poesia são metáforas, respectivamente, da sexualidade e da linguagem. A sexualidade e a linguagem, transfiguradas pela metáfora, tornam o sexo rito e a linguagem ritmo. Quando tais entidades se tocam, o erótico interfere no literário e o literário se circunscreve no erótico.

Sobre os processos de sublimação da sexualidade e transfiguração da palavra infere Paz (2001, p. 12) que “[a] relação entre erotismo e poesia é tal que se

pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar". Isso porque erotismo e poesia são igualmente cerimônia, representação, sugestão, desvio da norma em busca de um prolongamento do prazer, sendo este um fim.

Subversão da função primeira da linguagem, a comunicação, a poesia sensibiliza por livrar a humanidade dos automatismos sociais ao dizer o indizível de forma peculiar. Subversão da função primeira da sexualidade, a reprodução, o erotismo humaniza por outorgar consciência aos indivíduos.

Pensamenteando a intrínseca presença do erotismo na literatura, quais categorias empregar na definição do que é literatura erótica? E usando do pragmatismo norteador do pensamento moderno, que função desempenharia esse tipo de literatura?

Boris Vian (1980), em sua irreverente conferência "Utilidade de uma literatura erótica", incluída na edição brasileira de seu *Escritos pornográficos*, intenta encontrar explicações para tais questões. Seu discurso tende a confundir literatura amorosa, obscenidade, pornografia e até mesmo toda a literatura como sendo erótica. A justificativa encontrada pelo autor é a de que a literatura erótica desempenha um papel estimulante no leitor. Erótica seria toda literatura que desperta desejos, anseios (libidinosos) nos leitores. A literatura erótica e obscena inflamaria os espíritos predispostos a isso. Ao ampliar esse conceito, Vian ressalta:

> não existe literatura erótica. Ou, mais precisamente, que qualquer literatura pode ser considerada como erótica [...] ou bem compreendemos o que lemos e nesse caso já o trazíamos em nós, ou bem não compreendemos, e nesse caso, qual é o mal? (VIAN, 1980, p. 49-50)

Vian diz não perceber, então, distinções entre o obsceno e o erótico porque,

> só há literatura erótica na cabeça do erotômano; e seria impossível pretender-se que a descrição, digamos, de uma árvore ou de uma casa seja menos erótica que a de um casal de namorados bem instruídos. Tudo está em determinar o estado de espírito do leitor (VIAN, 1980, p. 50)

Na perspectiva de Vian (1980, p. 38), a literatura erótica alcança toda literatura que cause prazer: "[d]everia ser considerada como pertencente à literatura erótica qualquer obra de arte que provoque no leitor o desejo de amar fisicamente, seja diretamente seja por representação interposta". É abrangente, portanto, a concepção do

escritor sobre os domínios do erotismo. Por isso mesmo se torna confusa e incoerente em alguns pontos.

Em se tratando daquilo que consideramos como literatura erótica "ensimesmada", o olhar do erotômano, a experiência do leitor é substancial, mas não o será em se tratando da pornografia. Mesmo os mais desavisados saberão que estão em contato com uma obra pornográfica (visual ou escrita) ao divisá-la[7]. Os poemas de Vian incluídos em *Escritos pornográficos* são exemplos disso. O que se encontra neles são descrições diretas dos prazeres carnais, os órgãos genitais estão expostos e em evidência. A volúpia sexual, o contato íntimo, são constantes nessas composições. Como duvidar que um poema no qual o amante diz escrever o nome da mulher amada com esperma pode ter seu conteúdo erótico determinado exclusivamente "pelo espírito do leitor"? Não se pode negar, ainda, que poemas como "A marcha do pepino" (VIAN, 1985, p. 69-74) contém, desde o título, forte carga sugestiva e brejeira. A bem humorada fala do pepino ao relatar seus infortúnios exige a participação do leitor na ampliação do conteúdo erótico de modo a acentuar essa jocosidade, mas também avança desbragadamente para o fescenino, quando passa a descrever o uso inusitado que sua interlocutora decide fazer do vegetal.

A palestra de Boris Vian é interessante, sobretudo, por demonstrar que os limites do erotismo não são facilmente determinados, que a literatura erótica não é simplesmente um gênero imbecil e por apontar a relação intrínseca do erotismo com a fruição. Mas é fato que boa parte das considerações do autor deve ser vista com parcimônia, pois como ele mesmo ressalta no início de seu discurso: "esta conferência não é o que se costuma denominar 'séria'" (VIAN, 1980, p. 21). A crítica de Vian é uma apaixonada e irreverente defesa do erotismo, por isso tendendo a resvalar para o exagero. Deve ser avaliado, entrementes, o grau de comprometimento do discurso com questões externas e o contexto no qual ele foi originado.

Esse comprometimento vem demonstrar, mais uma vez, que teóricos do amor-paixão e do erotismo comumente não estão isentos de fatores históricos, políticos, sociais e particulares (biográficos) que vêm determinar certos posicionamentos sobre o tema, por que o "erotismo é uma experiência que não podemos apreciar de fora, como uma coisa" (BATAILLE, 1988, p. 131), ele exige um grau de "participação" do observador. O leitor desses teóricos deve estar atento a essas questões ao cotejá-las. Isso

[7] O juiz Potter Stewart, da Suprema Corte americana, em 1954, disse sobre a definição do que é pornografia: "Eu não sei o que ela é, mas reconheço quando vejo uma" (apud ABREU, 1996, p. 32).

vem adensar a complexidade da teorização do erotismo porque facilmente incorre-se em equívocos, reforçam-se estereótipos e incorporam-se maniqueísmos nas análises. Além disso, alguns posicionamentos devem ser entendidos dentro de um contexto de análise específico e por isso podem não servir em outros contextos.

Bataille (1988) pontua em diversos momentos de sua obra que o erotismo lida com a existência interior dos sujeitos, um afastamento excessivo na observação do objeto, e no anseio de tornar estritamente científico o estudo, turvará os pontos de vista, assim também o será com a aproximação excessiva. Um grande complicador nas reflexões sobre o erotismo decorre do caráter "contagioso" da sexualidade, que coloca a testemunha em estado de "participação", ao desencadear nela excitação ou repugnância sobre a matéria em análise. Desse modo, a "violência da sexualidade humana, mesmo que animal, é sempre para nós desarmante: nunca os nossos olhos a podem observar sem *perturbação*" (BATAILLE, 1988, p. 137, grifos do autor).

Essa perturbação, por sua vez, é responsável por comprometer certas percepções sobre o fenômeno, o que ocorre, também, porque "as verdades da nossa experiência interior nos escapam" (BATAILLE, 1988, p. 142).

No caso específico da crítica contida em *Escritos pornográficos*, em relação à literatura libertina, encontramos Boris Vian negando, veementemente, que a obra de Sade pertença aos domínios do erotismo por relacionar sempre a literatura erótica aos prazeres, e perceber que em Sade há uma profusão de detalhes avaliados por Boris Vian como "pouco aprazíveis". Aquilo que se pretende erótico beira o ridículo e o cômico, na visão do escritor francês, causando fastio ou nojo no leitor. Ressalta que quando Sade emprega, por exemplo, a palavra "volúpia", costuma aplicá-la a coisas e situações nada voluptuosas.

Essa postura adotada em relação à obra de Sade, embora o autor tenha razão ao perceber o fastio desencadeado por certas cenas da literatura do Marquês para a maioria dos leitores, está comprometida por dois possíveis motivos de força maior. Em primeiro lugar, essa pode ser uma leitura desatenta da produção do Marquês, pois argumentos que demonstram o reverso dessa postura podem ser retiradas do interior da obra sadeana mais atacada na conferência, *Os 120 dias de Sodoma* (2011), a maioria delas da "Introdução", que Vian considera enfadonha e monótona. É justamente nessa rigidez "enfadonha" que Sade compõe um dos mais geniais tratados de erotologia. E isso a partir da leitura de boa parte da tradição ocidental sobre o assunto, para parodiá-la, ratificá-la ou desdizê-la. As descrições monótonas e detalhistas de Sade "introduzem

na reflexão sobre a violência a lentidão e o espírito de observação, que são características da consciência" (BATAILLE, 1988, p. 172).

Uma grande dificuldade na crítica de Boris Vian pode ser libertar-se de maniqueísmos gestados no interior de uma sociedade conservadora. Há indícios, por outro lado, de que o autor estava consciente de reproduzir tais maniqueísmos e os emprega na defesa de sua própria obra, dado que sua palestra figura mais como provocação às instituições e à sociedade francesa do que propriamente uma acusação contra os gestos de raiva do que chama de "pseudo-erotismo". Isso porque, embora o autor blasfeme contra a literatura libertina, naquele momento da veiculação de seu discurso encontrava-se na iminência de ser condenado justamente porque seus romances eram lidos como legítimos herdeiros da literatura do Marquês de Sade, ao reproduzir cenas eróticas acompanhadas de gestos de raiva e violência extrema, sendo este o segundo motivo que vem indiciar o grau de comprometimento da palestra em questão.

São fatores de ordem biográfica, registrados por Alexandrian (1993), que nos levam a colocar em suspeição a crítica de "Utilidade de uma literatura erótica". Ligado ao movimento de André Breton, Boris Paul Vian foi um notável intelectual francês, atuou como engenheiro, romancista, cronista, tradutor, poeta e músico, obteve significativo sucesso como compositor de jazz. Alexandrian (1993, p. 416) insere Vian entre os escritores do pós-guerra que "tomaram a defesa do erotismo por espírito de provocação".

Alexandrian (1993, p. 417) informa que mesmo depois de ter publicado um primeiro romance erótico, Boris Vian publicou *J'irai cracher sur vos tombes*[8], em 1946, sob o pseudônimo de Vernon Sullivan, indicando na obra ser ele o tradutor da suposta versão repudiada pelos americanos. O romance assinado por Vernon Sullivan alcançou sucesso de vendas na França, especialmente após um escandaloso crime, que chocou a sociedade francesa, ter sido cometido sob a influência de um episódio do romance. O autor, logo identificado como Boris Paul Vian, foi acusado juridicamente "por atentado aos bons costumes". Após esse incidente, outros três romances foram publicados com o pseudônimo de Vernon Sullivan, mas lograram pouco interesse dos leitores e da crítica. A palestra "Utilidade de uma literatura erótica", ainda segundo Alexandrian, foi um modo de Vian promover tais romances. Acrescentamos que foi também uma autodefesa,

[8]*Vou cuspir no seu túmulo*.

o que não impediu que seu autor fosse punido pelo Ministério Público francês sob acusação de "sadismo erótico".

Boris Vian empreendeu em sua reflexão sobre o erotismo crítica depreciativa aos romances de Sade, cuja influência o Ministério Público francês entendeu ser o autor tributário a ponto de proibir a circulação de suas obras por quase dez anos. Os ataques ao Marquês de Sade, portanto, não podem ser vistos dentro de uma crítica "séria", porque o escritor a usava em defesa de sua própria obra, ao negar uma influência que lhe causava problemas. Dentro dessa mesma ótica, pode ser vista a sua defesa de que não há limites para o erótico, o obsceno, o pornográfico, pois o tom extremo assumido na palestra, responsabilizando o olhar do erotômano na determinação de um conteúdo erótico, figura, ainda, como forma de o autor eximir-se da possível culpa de seu romance ter influenciado os crimes cometidos pelo seu leitor Edmond Rougé[9].

O romance de Boris Vian possui evidentes ressonâncias da obra sadeana, não só no episódio em que Lee assassina Jean brutalmente, mas em outros momentos e, particularmente, no desfecho, quando o personagem central é linchado pelos moradores da aldeia e "[d]ebaixo da calça, seu baixo-ventre ainda formava uma protuberância zombeteira" (VIAN, 1986, p. 175).

Sade, ao que se pode depreender da leitura de sua obra, alcança excitação através da irregularidade, do incomum. Por isso foi o primeiro a associar os reflexos, a ereção e a ejaculação à transgressão das leis, o que ao fim e ao cabo apresenta penosas verdades, como bem notou Georges Bataille (1988, p. 174), pois "o que mais violentamente nos revolta está em nós". Consideração esclarecedora acerca dos ataques de Vian à obra de Sade. No prefácio que escreveu para *Vou cuspir no seu túmulo*, Boris Vian (1986, p. 06) diz que "devemos reconhecer que [Vernon] Sullivan se mostra mais realmente sádico do que seus ilustres predecessores; não é de surpreender que sua obra tenha sido recusada na América". O romance configura, enfim, uma paródia ao estilo de vida americano e ao gênero *best-seller*, popular naquele país, conforme fica explícito no final do prefácio, quando o autor define que "[a] América, o novo Eldorado, é também a

[9] Alexandrian (1993, p. 417), em *História da literatura erótica*, informa: "a 28 de março de 1947 Edmond Rougé, representante comercial, estrangulou sua amante Marie-Anne Masson num hotel da Rue du Départ, em Montparnasse. No dia seguinte, *Libertation* revela: 'Sobre um móvel, um romance: *J'irai cracher sur vos tombes*, aberto exatamente na página em que está descrito o assassinato cometido pelo herói de Boris Vian. Alguns trechos haviam sido sublinhados pelo criminoso.' Em 30 de março, Edmond Rougé, foragido, enforcou-se na floresta de Saint-Germain". Na edição brasileira de *Vou cuspir no seu túmulo* (1986), nas orelhas do livro, a obra é apresentada como "obra prima de erotismo e violência, bebedeiras e sadismo, cujo tema central [é] o racismo".

terra de eleição dos puritanos, dos alcoólatras e do enfie-bem-isso-em-sua-cabeça" (p. 07).

Em "Utilidade de uma literatura erótica" é válida, entretanto, a percepção de que o erotismo em suas diversas representações é um contestador do Estado, isso porque, dentre os prazeres do corpo, o erotismo é o mais reprimido, enquanto outras formas sofrem promoção da sociedade. Seria em decorrência dessa repressão velada que os movimentos revolucionários lançam mão do erotismo. Vian percebe que a ordem social tende a condenar a guerra e o alcoolismo, mas exalta os grandes feitos de guerra e celebra o (e com) álcool e as grandes vendagens de bebidas, o que é objeto de crítica no interior do polêmico romance. Ironicamente, o amor é sempre visto como favorável pelo social, mas o erotismo e suas manifestações são comumente vistas com reservas ou desaprovação, ou no mínimo sob a ótica da suspeição. Assim,

> [o]s verdadeiros protagonistas de uma nova era, os verdadeiros apóstolos da revolução futura, futura e dialética, evidentemente, são os autores ditos licenciosos. Ler livros eróticos, difundi-los e escrevê-los são maneiras de preparar o mundo de amanhã e de abrir caminho para a verdadeira revolução. (VIAN, 1980, p. 31)

Interessante notar que Vian não assistiu à revolução de 1968, pois faleceu em 1959, nem ao movimento Hippie a propalar seu mais caro ideal pacificador, "faça amor, não faça guerra", mas percebeu que o erotismo é uma irresistível atração que faculta consciência crítica. Diversos outros teóricos asseveram esse caráter a-social, antissocial ou subversivo do amor, porque harmoniza contrários, promove a sobrevalorização de questões pouco válidas para o progresso da sociedade filistina e expõe a fragilidade moral dessa mesma sociedade. A fratura entre Eros e sociedade é, portanto, de mão dupla.

Essa avaliação é, ainda, como ocorre em diversos momentos da palestra, ataques ao Estado e à sociedade francesa que incriminava sua produção erótica. Isso fica evidente em trechos em que o autor diz que os escritores da literatura erótica são comumente achacados pelo Estado "porque prefere atacar a liberdade individual de maneira menos direta". Assim o escritor é "admoestado, atacado, processado e seus livros são apreendidos" (VIAN, 1985, p. 32). Nesse ponto de sua crítica, ele argumenta contra o senso comum que condena o erotismo literário como influência nociva à ordem pública:

> Quanto a pretender que um livro possa dar a uma pessoa o desejo de fazer as coisas que se leem, isso é ir contra a verdade, pois se tratarmos de reportar-nos aos tempos da invenção de todos esses agradáveis costumes da erotologia, teremos de reconhecer que houve alguém que teve a ideia primeiro sem instruções... Foi o homem, que eu saiba, que precedeu o livro... (VIAN, 1985, p. 50)

Inobstante os diversos posicionamentos comprometidos do autor, a palestra não é de todo nula, conforme se pode perceber no excerto acima, especialmente na percepção acerca da recepção da obra literária. Atribuir à literatura erótica a responsabilidade pelos males cometidos por mentes predispostas ao crime é de fato um equívoco. Mentes criminosas cometem e sempre cometeram crimes inspirados no que alimentar suas mentes doentias, assim as religiões, os textos sagrados e as notícias de jornais podem lhes servir de instrumento para agir conforme suas inclinações. Com isso, a palestra evidencia o inócuo trabalho de Estados conservadores atuando contra a veiculação da escrita erótico-sexual, intentando coibir a dissolução dos costumes por meio da proibição de tais obras. Atitude que configura um posicionamento subestimando o leitor de obras literárias, ao acreditar que ele pode confundir o imaginário artístico com a realidade.

Um quadro que esclarece essa problemática, desmistificando o caráter nocivo da literatura erótica, está na "Introdução" de *Os 120 dias de Sodoma*, quando o autor reflete sobre os descomedimentos de sua obra, justificando-as:

> Agora, amigo leitor, prepara teu coração e teu espírito para o relato mais impuro já feito desde que o mundo existe, pois não há livro semelhante nem entre os antigos nem entre os modernos. Imagina que todo o gozo honesto ou prescrito por esse animal de que não paras de falar sem conhecê-lo e a quem chamas de natureza, todos esses gozos, eu dizia, serão expressamente excluídos desta coletânea e quando, porventura, os encontrardes, estarão sempre acompanhados de algum crime ou coloridos de alguma infâmia. Sem dúvida, muitos dos desregramentos que encontrarás aqui retratados desagradar-te-ão; alguns entretanto aquecer-te-ão a ponto de te custarem porra, e isso nos basta. Se não tivéssemos dito e analisado tudo, como poderíamos adivinhar aqueles que te convêm? Cabe a ti tomar a tua parte e deixar o resto; um outro fará o mesmo; e, aos poucos, tudo encontrará seu devido lugar. Esta é a história de uma magnífica refeição em que seiscentos pratos diversos serão oferecidos a teu apetite. Apreciarás todos? Não, sem dúvida! Mas esse número prodigioso ampliará os limites de tua escolha, e, encantado por esse aumento de faculdades, não te atrevas a repreender o anfitrião que te presenteia. Faze o mesmo aqui: escolhe e deixa o resto, sem vituperar contra esse resto sob pretexto que não tem o talento de te agradar. Lembra-te que agradará a outros, e sejas filósofo. (SADE, 2011, p. 62)

Esse prólogo considera que a escritura erótica registra possibilidades sem, contudo, orientar o leitor a aceitá-las e a reproduzi-las tal qual ali as encontram. De fato,

uma das funções da arte é apresentar o mundo como ele é, revelando aos indivíduos questões que deixaram de ser óbvias ou porque se cristalizaram em seu cotidiano ou por outras razões diversas deixaram de estar ao alcance de seu conhecimento. A literatura é subsequente aos acontecimentos, configurando análises de atos e ocorrências. A obra de Sade, sendo *Os 120 dias de Sodoma* (2011) seu ponto máximo, não deixa de ser o registro das mazelas humanas, apresentando o erotismo em seu aspecto mais extremo.

O fetiche dos indivíduos pelo disforme é um exemplo das irregularidades exaltadas nesse âmbito:

> Já foi comprovado que o horrível, a fealdade, as coisas horrendas, são o que mais agrada quando se está com o membro ereto: ora, onde melhor se encontram essas características do que num objeto viciado? Certamente, se a sujeira agrada no ato da lubricidade, quanto mais sórdido este for, mais agradará; e existe seguramente bem mais sujeira num objeto viciado do que num objeto intacto ou perfeito. Não resta a menor dúvida a esse respeito. Por sinal, a beleza é coisa simples, a fealdade é que é coisa extraordinária e todas as imaginações ardentes sempre preferem, sem dúvida, uma coisa extraordinária em termos de lubricidade a uma coisa simples". (SADE, 2011, p. 47)

A atração pelo disforme, como bem esclarece Sade, é uma situação extrema do erotismo motivada pela lubricidade do sujeito. A beleza liga-se ao extraordinário, conforme defesa da filosofia platônica. O amor liga-se ao belo, não à beleza das formas, como vulgarmente convencionou-se entender. A ideia de que o amor depende da beleza física é uma leitura equivocada do filósofo grego. A concepção de Platão sobre Beleza entendia ser ela "primordialmente a essência intelectual da perfeição incriada: a própria ideia de toda a excelência" (ROUGEMONT, 2003, p. 99).

Denis Rougemont (2003, p. 100) esclarece, ainda, que a beleza física "é apenas o atributo conferido por quem ama ao objeto de sua escolha. A experiência cotidiana mostra muito bem que "o amor embeleza o seu objeto" e que a beleza 'oficial' não é garantia de amor para ninguém". Pode-se acrescentar, ainda, à argumentação de Rougemont, que a determinação de beleza física atende a parâmetros culturais e, principalmente, individuais. De época para época, variam os padrões de beleza, também de indivíduo para indivíduo, mas é comum tais padrões estarem atrelados ao que uma época entende como "saudável", sendo esse conceito relativo, por sua vez, dado que a escolha do objeto de desejo decorre de questões individuais, o que faz com que a escolha dos indivíduos seja substancialmente distinta da escolha instintiva do animal.

O que está na base da ideia de Sade é justamente discordar desses padrões, levando-se em conta que a lubricidade prescinde de tais qualificações na seleção do objeto. Sade defende que a lubricidade atende necessidades que seriam instintivas, determinadas pela natureza, mas também destrutiva, prefiguração na qual o indivíduo caminha em busca da degradação. É esse tipo de situação na obra sadeana que contribuiu para a edificação de boa parte da teoria de Georges Bataille sobre *O erotismo*. Os episódios repudiados por Boris Vian é que levarão Bataille (1988, p. 162) a concluir que o prazer é paradoxal porque está ligado à angústia.

Bataille percebe, ainda, que o soçobrar no rebaixamento, na imundície, causa excitação. Exemplifica isso no rebaixamento sofrido pela prostituição, intensificado dentro da cultura cristã, tornando-se um estimulante, que exerce forte fascinação nos indivíduos. Associar o sexo a uma ideia libertina é atingir o extremo êxtase erótico porque a excitação sexual não prescinde dos movimentos de transgressão, matéria à qual nos dedicamos na terceira parte deste estudo. A progressiva liberdade sexual conhecida pelos ocidentais no século XX parecia anunciar o fim da profissão do sexo, mas ela continuou sendo um ramo lucrativo como sempre o foi. Esse fenômeno pode ser explicado pela condição de marginalidade que a prostituição manteve em tais sociedades. Nesse sentido, o sexo é uma "mercadoria" que sempre e em todos os lugares encontrará quem a compre.

Boa parte dessa fascinação exercida pela prostituição nos indivíduos decorre do rebaixamento a que o cristianismo expôs o erotismo, circunscrevendo-o aos domínios do mal. O erotismo ligado à decadência reforçou a atração pela volúpia erótica, à maneira do que ocorre com o fascínio pelos demais gestos de transgressão. A obra de Sade é esclarecedora nesse âmbito, posto que revela ser a volúpia tanto maior quanto maior o crime perpetrado para alcançá-la.

A humanidade se funda sobre a atração e execração dos princípios adotados pelos personagens libertinos e celerados de Sade. Ao perceber isso, Bataille observa que a obra do Marquês revela o paradoxo do prazer, dado que a vida figura como busca desesperada do prazer, sendo este, consequentemente, destruição da vida, algo expresso na gravura *A vida, o prazer e a morte*, de Henrique Alvim Corrêa (Figura 2, p. 41). Os instintos sádicos são, portanto, expressões que asseveram estar os impulsos sexuais intimamente ligados à necessidade de matar e de praticar o mal, pois "[o] vício é a verdade profunda e o cerne do homem". Em nota de rodapé, Bataille termina por

confirmar essa ideia com o ditado popular: “[n]o fundo de todos nós, jaz um porco adormecido”(BATAILLE, 1988, p. 162).

O excerto de *Os 120 dias de Sodoma*, anteriormente transcrito, parece ser uma paródia da filosofia platônica ao perceber o lado obscuro, decadente e diabólico do erotismo.



Figura 3: Ilustração da primeira edição conhecida de *A filosofia na alcova*, de Sade.

A metáfora do banquete serve, ainda, para direcionar o entendimento do que vem a ser literatura erótica, dentro de uma perspectiva configurada pela literatura europeia e que se espalhou por boa parte do Ocidente. O gênero assemelha-se a essa refeição com seiscentos pratos diversos, oferecidos a diferentes apetites. A *História da literatura erótica*, de Alexandrian (1993), prova isso ao demonstrar que, ao longo dos séculos, e mesmo de autor para autor, variaram e variam o estilo, os objetivos e a constituição da literatura erótica. Isso não implica dizer que é a literatura erótica um gênero sem lei, mas de várias leis, sendo predominante a busca do direito de afirmar os direitos da carne.

Alexandrian (1993, p. 438-439) reflete, entrementes, sobre os excessos surgidos no erotismo literário, concluindo que os "livros nos informam sobre o que outros homens pensam ou imaginam, e só: conservamos a liberdade de adotar ou rejeitar seus princípios"; além disso, faz-se necessário perceber que o "ideal da cultura é tornar o homem capaz de ler tudo e ver tudo. Daí a aceitar tudo há um abismo intransponível".

José Paulo Paes (1990, p. 13, grifos do autor) esclarece, por sua vez, que "[p]elo simples fato de ser uma *representação* da vida, a literatura não se confunde absolutamente com esta nem lhe pode fazer as vezes [...] a arte existe porque a vida não basta". Essas observações são importantes para o presente estudo, diante da constatação de que as reservas em torno de uma escrita erótica e de uma crítica a esse tipo de arte são ainda notáveis. Há um olhar conservador sobre tais discussões que tornam o tema um tabu em diversas esferas da sociedade, considerando-o frívolo ou imoral.

Averiguar e discutir tais posicionamentos se torna pertinente porque "os clichês e preconceitos não são pura e simplesmente falsos. Eles são simplificações desvairadas, claro, mas por isso mesmo costumam apresentar um outro lado, um certo interdito que merece investigação" (ENZENSBERGER, 1995, p. 177). Além disso, tais reservas devem sofrer reflexões, dado que a história da literatura erótica confunde-se com a história de um gênero reprimido em diversas épocas por razões distintas, o fato de serem diversas as razões da censura demonstra a fragilidade e a relatividade das posturas moralistas.

A clandestinidade é uma marca da literatura erótica e, embora tenha se desenvolvido de modo relativamente pleno na modernidade, mais precisamente no século XX, paralelamente à progressão da noção de liberdade sexual, esse

desenvolvimento ocorreu de forma furtiva, sempre taxado como um tipo de literatura marginal.

Embora Bataille (1987, p. 08) tenha registrado, no prólogo de *O erotismo*, que muito antes de publicar seu estudo o tema "deixara de ser encarado como um assunto que um 'homem sério' não podia tratar sem arriscar a sua reputação", a experiência tem demonstrado que tal constatação deve ser vista com reservas. O próprio Georges Bataille publicou sua literatura erótica sob pseudônimo, obras como *História do olho* e *Madame Edwarda* só tiveram postumamente a autoria atribuída a Bataille. Por exigência do próprio autor, a primeira obra saiu assinada pelo pseudônimo Lord Auch e a segunda, Pierre Angélique[10].

O contexto de entendimento do filósofo francês é o de que um estudioso do assunto não mais sofre repúdio social, execração e punições públicas, nem é formalmente censurado ou processado na grande maioria dos países do Ocidente, especialmente em uma nação como a França, que havia assistido ao florescimento do círculo surrealista, concomitante à popularização da psicanálise freudiana, e que construiu uma arte e cultura sem reservas, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Paradoxalmente, o ano de publicação de *O erotismo* demarcava dez anos depois de Boris Vian ter sofrido censura por parte do Ministério Público francês, o que confirma que os contemporâneos de Bataille não estavam completamente livres de comprometer suas reputações ao publicarem obras eróticas ou que tratassem do tema.

Em países de cultura sem grande tradição letrada, o tratamento oficial ou extraoficial tende a coibir o gênero erótico e as discussões em torno de tais textos. No caso do Brasil, cuja sistemática produção erótico-literária é relativamente recente e que há menos de trinta anos se viu livre de uma ditadura militar, que prezava sobretudo "a moral e os bons costumes" e o controle dos hábitos dessa mesma sociedade, muitas ressalvas ainda existem em torno das reflexões sobre a literatura erótica. A pesquisa de Carlos Roberto Winckler (1983) sobre *Pornografia e sexualidade no Brasil* é um importante documento nesse sentido. O estudo de Winckler é aberto com uma carta

[10] Deve-se considerar, entrementes, que a indicação de pseudônimo para uma obra erótica, na modernidade, parece ter se constituído uma tradição, um posicionamento estético ao lançar mão da máscara poética ou talvez uma forma de evitar a relação imediata entre a obra e a vida do autor. Em todo caso, é alarmante o número de clássicos do gênero, no século XX, cuja autoria foi atribuída a um autor inventado. Segundo registra Vagner Camilo (2001, p. 233), trazendo informação de John Gledson, Carlos Drummond de Andrade publicou o poema "Rapto", cujo tema é o homoerotismo, sob pseudônimo de Leandro Sabóia, quando o poema ainda contava com o título "Ganimedes", o que evidencia essa tendência de autores usarem de pseudônimos como forma de se resguardarem de possíveis prejuízos morais. O mesmo se deu com Bernardo Guimarães e Anne Cécile Desclos, dentre outros.

coletiva, com 61 assinaturas, datada de março de 1980, dirigida ao ministro da Justiça, Dr. Ibrahim Abi-Ackel, clamando contra a dissolução dos costumes:

> Os abaixo-assinados, cidadãos brasileiros conscientes de suas responsabilidades na preservação dos valores da família, apelam veementemente a V. Excia. no sentido de enérgica tomada de posição contra a dissolução de costumes, que vem sendo abusivamente desencadeada pelos meios de comunicação social, com gravíssimos prejuízos para a formação da infância e da juventude, que serão o Brasil de amanhã.
> Publicações eróticas com livre exposição em todas as bancas de jornais, filmes [...] enfim toda uma gama de espetáculos e apresentações que, ao lado da fome e da miséria, contribuem sensivelmente para a ascensão da violência e em especial da violência sexual. Diante desse quadro, apelam a V. Excia. para o exato cumprimento da lei, expressa na constituição da República e referendada pelo esquecido decreto-lei nº 1077 do então Presidente Emílio Garrastazu Médici. (apud WINCKLER, 1983, p. 09, supressões realizadas pelo autor)

As publicações ressaltadas pela missiva referem-se, sobretudo, a revistas contendo imagens de nus frontais, contatos íntimos, narrativas pornográficas e discussões sobre sexualidade; mas também faz referência às mudanças vislumbradas nos meios de comunicação e nas artes, decorrentes da abertura democrática assistida pelo país afora nesse período, quando a censura deixava de ser tão incisiva e violenta como havia sido nas décadas anteriores (60 e 70). Exemplo disso é o cinema brasileiro, cuja produção conhecida como "pornochanchada" seguiu a tendência de discutir questões relativas à sexualidade sob um viés bem humorado e escandaloso, mas que se viu privado dessas liberdades nas produções que datam até início dos anos 1970. A saída encontrada era quase sempre mutilar as obras audiovisuais ou construir uma narrativa pautada sobre a sugestão dos anseios sexuais das personagens. Na segunda metade dos anos 70, com a diminuição da censura, tais produções foram ao extremo da licenciosidade, a ponto de muitas se identificarem com os apelos da pornografia audiovisual. Tais produções são alvo de crítica implícita na carta reproduzida no livro de Winckler.

Essa crítica dirige-se, sobretudo, à posição ambígua que o regime militar passou a manter em relação às produções eróticas, pois coibiam inclusive com legislação específica (como o caso do decreto-lei mencionado na missiva), mas ao mesmo tempo permitiam a produção e circulação erótica, como ocorreu com o cinema popular, marginal, marcado pelo deboche e a contracultura nos anos 70.

Nuno César Abreu (2006) chega a defender que a maior produtora do cinema apelativo de baixo custo, a "Boca do lixo", beneficiou-se do autoritarismo do

regime militar, pois as produções funcionavam como "válvula de escape" diante das intolerâncias que vinham sendo praticadas pelo Estado, nos assuntos de ordem política. Os militares, de fato, pelo que a história indica, ignoravam conscientemente os excessos praticados na produção audiovisual dos anos 70. Assim, o ideário do cinema nacional pautou-se sobre o sexo e seus dilemas. Usou na maioria dos filmes retórica própria do cinema pornográfico e funcionou como zona de tolerância, tendo como um dos principais motivos para seu declínio a entrada no país dos filmes de sexo explícito (americanos, em sua maioria) e sua popularização no mercado brasileiro, o que por sua vez confirma que o cinema nacional desempenhou função similar ao que a pornografia audiovisual passou a desempenhar.

Em relação à arte literária, o recrudescimento da censura ocorrido a partir de 1968, com o AI5, parece não ter atingido de forma sistemática as publicações livrescas, e quando ocorreu censura formal, quase sempre ela se dirigia a obras consideradas subversivas, devido ao viés abertamente político por elas tomado. Assim, a literatura pode ter recebido tratamento de maneira semelhante ao cinema nacional, ao sofrer censura de forma irregular, porque embora muitos autores tenham sido admoestados, outros não o foram. A peça teatral *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Rui Guerra, por exemplo, conforme depoimento de Chico Buarque de Holanda (2005), teve montagem da peça proibida em 1972 sem que se pudesse ao menos discutir publicamente as razões ou informar ao público espectador os motivos da interdição. O disco saiu mutilado com o título original, *Calabar*, substituído por *Chico canta*, algumas canções tiveram versos vetados, a exemplo de "Bárbara" e "Fado tropical", outras letras foram totalmente censuradas, a exemplo de "Ana de Amsterdam" e "Cobra de vidro" (BUARQUE, 2010), pelo erotismo e pelo teor político nelas expresso. A peça só pôde ser exibida seis anos mais tarde, enquanto o livro foi liberado desde 1972 sem modificações. Ironicamente, a capa original do livro, publicado pela Editora Civilização Brasileira, era a mesma do disco que teve a capa vetada. Isso pode indicar que a censura militar à produção cultural era mais agressiva em relação às artes mais populares e de ampla circulação, ou que simplesmente não primava pela constância.

No caso da literatura, seu conteúdo erótico, em certos casos até político, não representava necessariamente uma ameaça à ordem ditatorial, provavelmente devido ao restrito público leitor, mas seus autores ficavam estigmatizados. Assim, o surgimento de uma considerável parcela da literatura erótica, no Brasil, ocorreu justamente durante o

ápice da arbitrariedade ditatorial[11], conforme discutimos no próximo tópico deste capítulo, sem que houvesse represália direta e formal à sua veiculação. Enquanto a pornochanchada, amplamente popular, serviu como zona de tolerância, levando Nuno César Abreu (1996) a afirmar que ela é uma filha do militarismo, porque autorizada, financiada e promovida pela ditadura[12], que percebeu nela um modo de disfarçar as censuras cometidas, ao mesmo tempo em que evitava um "mal" considerado maior, a inserção no país da pornografia *hard core*[13].

Uma questão que deve ser aventada é que, embora as forças da repressão militar se dirigissem a determinados aspectos da dinâmica social, que pudesse representar um desequilíbrio à organização estatal, diferentemente de regimes ditatoriais de outras nações, as formas de repressão no Brasil ocorriam de forma bastante irregular, nem sempre acompanhando uma mesma lógica constante. Atitudes, obras e posicionamentos semelhantes, muita vez, recebiam apreciações distintas.

A situação política brasileira verificada na atualidade difere substancialmente daquela que compreende os anos de 1964, ano do golpe militar, até o final dos anos 1980, quando do restabelecimento da democracia. O parágrafo quinto da Constituição de 1988 prevê a livre expressão da obra intelectual, artística e científica, estando elas livres de censura ou licença prévia. Mas se a lei máxima não mais assevera a represália à obra intelectual que trata de temas tabus, o senso comum indiretamente o faz e a moral sexual repressiva burguesa permanece veiculada por outros meios.

As ressalvas sociais em torno dos temas do erotismo é algo ressaltado por Luciana Borges (2009) em sua tese de doutoramento *Porções de ímpios desejos: movimentos da narrativa erótica brasileira de autoria feminina* (2009), quando a autora menciona em nota de rodapé:

---

[11] Deonísio da Silva (1989) listou, em *Nos bastidores da censura*, um total de quinhentas obras censuradas a partir de 1964, sendo relativo o período que cada uma delas permaneceu fora do mercado e o grau "subversivo" delas. Dentre essas obras, nenhum(a) autor(a) de poesia é encontrado.

[12] Abreu (1996) reconhece no militarismo um co-produtor da pornochanchada, a partir da informação de que de 1974 em diante, a estatal Embrafilme tornou-se a principal financiadora dessas produções. Além disso, a pornochanchada usou em seu benefício a censura ao fazer uso comercial dos cortes das sequências e dos títulos sugerindo sexo explícito nas cenas dos filmes, lançando mão de reticências para redimensionar o impacto de títulos apelativos.

[13] Na crítica literária, assim como na crítica à obra audiovisual, a produção *hard core* é considerada aquela que exibe diretamente o pênis ereto e o ato da penetração; grosso modo, seria a cena sexual "forte", de "grande impacto". Enquanto a pornografia *soft core* trabalha por dissimular o ato da penetração, em obras, portanto, cuja representação de cenas sexuais ocorre indiretamente, por isso consideradas de erotismo "brando" (ABREU, 1996).

> Fiz repetidamente a experiência de relatar o objeto de minha pesquisa em meios diversos, deliberadamente, com o intuito de perceber a reação que causava. Em uma dessas ocasiões, fui gentilmente instada a não ficar 'comentando em qualquer lugar' (isto é, fora do meio acadêmico) o que eu estudava, para não correr riscos: uma mulher que discute esses assuntos poderá facilmente ser confundida com alguém que tudo permite, ou seja, poderiam deduzir que eu era uma pervertida. (BORGES, 2009, p. 28)

Mesmo em eventos acadêmicos a estudiosa relata ter percebido certo "mal-estar" diante da apresentação dos resultados de suas pesquisas. O questionamento acerca da legitimidade de tais pesquisas é algo corrente no meio social e acadêmico. É comum esses questionamentos surgirem através de comentários jocosos, colocando sob suspeita a seriedade de uma literatura erótica e de uma pesquisa acadêmica sobre o erotismo literário. Isso reforça a percepção de Carlos Winckler (1983, p. 13) de que uma "organização repressiva dos impulsos é inerente a toda e qualquer forma histórica de civilização", constituindo-se uma busca de preservação de uma dada ordem social.

Entretanto, faz-se necessário perceber o problema sob outras perspectivas. É conhecida a falta de predisposição para a leitura no mundo moderno. No Brasil, que ainda não conseguiu levar nem 15% de seus jovens à formação universitária e assiste a pífios resultados de desempenho nas atividades de leitura e interpretação textual, por estudantes da educação básica e mesmo por estudantes universitários, a proliferação de discursos resistentes à leitura parece crescer *pari passu* aos índices de analfabetismo funcional. Abundam discursos de aversão à prática da leitura, taxada como atividade ultrapassada e desnecessária para o desenvolvimento econômico de um povo. É corrente em diversas esferas os estereótipos que apontam a leitura de determinados textos (religiosos, literários, jornalísticos, dentre outros) como danosos ao indivíduo porque corrompem o espírito através de seu potencial subversivo oculto. Não se reconhece, por exemplo, a função pragmática da leitura de poesia até mesmo entre profissionais de educação e do meio universitário, tornando-se comum o desincentivo à leitura de textos comprometidos ideologicamente, como jornais, revistas e textos filosóficos.

Isso decorre, fundamentalmente, não só da precariedade da formação letrada no país, mas ainda de uma tendência universal assistida, a partir do século XX, que caminha para a diminuição dos parâmetros de qualidade intelectual e cultural em prol da valorização da diversão e do entretenimento oferecido pelas novas tecnologias. A leitura é uma atividade que exige certa dose de sacrifício e a tendência contemporânea é a formação cultural e sentimental se constituir não mais pela instituição da literatura e das altas produções artísticas, como outrora, mas pelos símbolos *pop*. A supremacia das

formas facilitadas de diversão, veiculadas pelas novas mídias, destituiu a leitura e a literatura de um lugar que ocupava até o início do século XX, a leitura era também, e principalmente, uma forma de entretenimento.

Hans Magnus Enzensbeger (1995) reflete sobre isso na série de ensaios compilados na edição brasileira de *Mediocridade e loucura*. O poeta e crítico alemão percebe a dissolução da instituição Literatura no social, com a consequente diminuição de sua densidade, qualidade e representatividade. Ela permanece, mas não desempenha mais a função de outros tempos porque foi substituída pelo esvaziamento de conteúdos, principalmente das tecnologias visuais, que possibilitou o surgimento daquilo que Enzensberger denomina de "mídia zero". A forma de "mídia zero" conquistou uma audiência de massa quando descobriu que o trabalhador diurno da metrópole ao fim do dia intenta ligar seu aparelho eletrônico para se desligar. É um fenômeno próprio da modernidade industrializada e tecnológica.

Paradoxalmente, a indústria editorial se desenvolve na mesma proporção em que surgem analfabetos funcionais, ou "analfabetos secundários", conforme expressão do autor supramencionado, o que vem comprovar que a mídia zero pode não estar sinalizando o fim da arte literária e da cultura livresca (embora boa parte dessas publicações, figurando entre os mais vendidos tenham sofrido também o efeito da "mídia zero"), pois ocorre o que Enzensberger (1995, p. 32) chama de "efeito aspirina": a "instituição se dissolve, mas não desaparece. Ela continua existindo, mas deixa de chamar atenção", restrita a círculos específicos, de amantes profissionais da literatura, como a universidade, as academias e de indivíduos isolados que se posicionam na contramão da cultura *pop*.

Na prática, essa dinâmica de ordem moral, política, social e cultural, vem contribuir para adensar a dificuldade de se realizar uma pesquisa em torno da literatura erótica, visto que o pesquisador corre o risco de expor a seriedade do trabalho que realiza, e mesmo sua condição social, ao aviltamento. A tensão dessa problemática ainda reside de forma mais incisiva sobre a figura da mulher que trabalha tais temas, conforme expresso no excerto anteriormente citado, de Luciana Borges[14].

[14] Em outros momentos de sua atuação universitária, Luciana Borges problematizou a questão ao perceber a dificuldade de suas orientandas se posicionarem frente às respectivas famílias como pesquisadoras de obras erótico-pornográficas, o que foi discutido no ensaio "Minha mãe me perguntou o que era aquilo: apontamentos sobre leitura do texto erótico", apresentado e publicado nos anais do III COMLEI - Congresso Latino Americano de Compreensão Leitora, que ocorreu na Universidade de Brasília em 2010 (a página do evento em que o trabalho foi publicado não se encontra mais disponível e não foram publicados os textos em meio impresso). A autora abordou o tema, ainda, nas discussões que integraram o

A experiência erótica figura, entrementes, como assunto tabu, situa-se apartada da comunicação comum da vida cotidiana, destinada ao silêncio, pertence à esfera da solidão, da vida privada dos sujeitos. Na comunicação diária, em sociedade, valoriza-se o discurso das emoções em detrimento de uma retórica dos sentidos. A experiência dos prazeres é comunicada, comumente, a um círculo restrito de indivíduos e em tom de voz que não "ameace" a organização social. Mesmo em uma época, como a nossa, assolada pelos discursos sobre a sexualidade, o erotismo figura ainda como assunto tabu, essa pletora de discursos nada mais são do que um sintoma dos impulsos de "domesticação" do tema, dado ser ele tratado sob perspectiva científica, objetivando reforçar os laços do casamento ou promover a saúde do corpo e evitar as sexualidades periféricas.

O que as percepções de Luciana Borges evidenciam, sobretudo, é que tais discursos podem transitar livremente em certos meios considerados menos "sérios" em relação ao acadêmico, ou mesmo quando a experiência erótica se torna assunto sob tratamento da crítica universitária, há uma tentativa de "domesticar" ou "apaziguar" o impacto de tais discursos. Disso decorre uma insistência em se tratar certas obras como eróticas, jamais como pornográficas e obscenas.

Na crítica literária canônica há uma espécie de mal-estar expresso no tratamento da literatura erótico-pornográfica, conforme se pode verificar no prefácio de José Paulo Paes (1990), em *Poesia erótica em tradução*. Esse prefácio, inobstante ser um trabalho interessante para a crítica da literatura erótica, não deixa de reproduzir maniqueísmos da visão conservadora. Quando retoma a palestra de Boris Vian, para dela discordar, dizendo que Vian confunde o erótico e o pornográfico, Paes não se exime de atacar a literatura pornográfica:

> Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica. (PAES, 1990, p. 14)

Esse posicionamento é inquietante dado que o crítico, poeta e tradutor foi o principal divulgador da obra de Pietro Aretino (1492-1556) no Brasil, uma literatura que

---

III SINALEL – Simpósio Nacional de Letras e Linguística, no GT que coordenou, "Literatura em perspectiva de gênero: questões de autoria, sexualidade, erotismo e corpo", realizado na UFG – Campus Catalão, em junho de 2013.

é legitimamente pornográfica, que em alguns momentos busca mesmo a participação, por meio da excitação sexual, de seu leitor. Como o próprio escritor definiu, Aretino é o poeta da "carnalidade exuberante da Renascença" (PAES, 1990, p. 19). O fato de Aretino produzir uma literatura pautada sobre a carnalidade, uma literatura pornográfica, não implica que sua obra tenha menor valor literário.

Ao falar de um "comercialismo rasteiro", J. P. Paes parece ater-se à modernidade, o que revela por sua vez outros problemas. A que obras literárias o autor se refere? De fato, a indústria livresca encontrou na narrativa pornográfica um filão rentável, conforme se pode verificar com as narrativas de entretenimento que se sucedem periodicamente. Tais obras repetem, em certa medida, o sucesso da indústria pornográfica visual, mas trata-se aí de uma paraliteratura, marcada pela mídia zero ou pela diluição da instituição Literatura. Esse tipo de produção, na contemporaneidade, recuperou uma série de temas e motivos da alta tradição literária para reaproveitá-los em textos "facilitados" para um leitor menos à vontade com a leitura (especialmente de textos extensos). Nesse caso, tratam-se de textos ao alcance de uma parcela da população inábil com a leitura (é sabido que muitos encontram nessas obras o primeiro e único livro a ser atravessado, sendo essa uma das razões de ser dessa literatura) não se confundindo com a produção fescenina de autores como Aretino e outros pornógrafos, que se destacaram no âmbito da produção artística.

O fato é que essa crítica, que separa a literatura erótica da pornográfica, e a pornografia "boa" da "má" pornografia, comumente utiliza o grau de explicitude sexual de uma produção para realizar a divisão vertical dessas obras. O temor apresentado na crítica de J. P. Paes, como de muitos outros críticos literários, é de que a literatura erótica venha a suscitar a "experiência da carne", a participação por meio da excitação dos leitores[15].

Nosso intuito é o de perceber que há uma "literatura *scrictu sensu*", para usar terminologias de Aguiar e Silva (2011, p. 114), e uma literatura periférica, que recebe designações como "infraliteratura", "subliteratura" e "paraliteratura", dentre outros. Neste último modelo, enquadram-se obras cujo texto literário "são esteticamente desvaliosos", enquanto ao primeiro grupo pertencem as obras consideradas "superiores", "a literatura canonizada". A obra literária "menor" é considerada como tal

[15] Nesse ponto é válido lembrar a observação de Oscar Wilde (2010, p. 09) no "Prefácio" de *O retrato de Dorian Gray*: "Não existe isto de livros morais ou imorais. Livros são coisas bem escritas ou mal escritas. E só."

devido à percepção de que encerra pontos de vista estético e cultural duvidosos, embotando a consciência crítica, ao passo que requer um público semiletrado, e, sobretudo, "porque apresenta caracteres semióticos, nos planos semântico, sintático e pragmático, que o diferenciam do texto literário" (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 130). Não raro, a inferioridade de um texto literário é atribuído aos temas abordados em seu interior, entrando aí o grau de explicitude da carnalidade, ou mesmo da obscenidade, veiculada.

A questão é se a divisão empreendida por Paes (1990) decorre da percepção de que existe uma "alta literatura" e uma subliteratura, a partir de critérios estéticos, críticos e culturais, ou o autor enquadra como infraliteratura determinadas obras em decorrência do seu grau de obscenidade e explicitude? O prefácio de *Poesia erótica em tradução* parece tender para a última opção, embora grande parte dos textos lá contidos resvalem para a explicitude[16].

Assim, os termos "erotismo" e "pornografia" são empregados como sinônimos, respectivamente, de "literatura canonizada" e "subliteratura", sendo essa a perspectiva assumida por George Steiner (1988, p. 92), no ensaio "Palavras da noite", ao considerar enfadonha, monótona, limitada e desrespeitadora da "privacidade humana" a "literatura subterrânea", com "vocabulário e truques retóricos usados para provocar ereção". O autor considera que os autores pornográficos (Henry Miller, Pauline Réage e os pornógrafos do *Olympia Reader*) desprezam o leitor, subestimam sua inteligência e imaginação ao apresentarem diretamente cenas sexuais. Para Steiner, essa literatura é escandalosa porque "grita" aquilo que deveria ser sussurrado. A boa literatura erótica seria aquela que conserva seu lado noturno, não invadindo as alcovas, e sim, posicionando-se com certo distanciamento das cenas sexuais, para que o leitor possa trabalhar sua imaginação nos eventos ocorridos no interior do espaço recluso.

O critério empregado por George Steiner (1988, p. 99), portanto, valoriza o erotismo literário em detrimento da pornografia, porque essas obras seriam responsáveis por deixar "o homem menos livre, [pois] reduzem-lhe a individualidade mais ainda do que antes; é que deixam a linguagem mais pobre, subtraem-lhe ainda mais a capacidade de chegar a um discernimento e uma excitação novos".

[16] Em entrevista a Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst diz ser a antologia organizada por José Paulo Paes tão pornográfica quanto sua *Trilogia obscena*: "a antologia do José Paulo Paes, por favor... erotismo é outra coisa – aquilo é pura bandalheira. Bandalheira das grossas." (HILST, 2014, p. 259).

O ensaio de Susan Sontag (1987, p. 74)[17], "A imaginação pornográfica", parece constituir resposta às considerações de Steiner quando a autora percebe que "a imaginação pornográfica express[a] algo digno de ser ouvido". A escritora americana tem em mira obras de excelência artística nas quais o rótulo "pornográfico" não deve diminuir "o crédito de literatura séria" (p. 42). Parece se tornar mais clara a resposta de Sontag a Steiner quando ela pontua que a imaginação pornográfica não configura uma forma de absolutismo psíquico, e que há necessidade de encará-la com mais simpatia e curiosidade intelectual, para perceber as sofisticações estéticas nela encerradas, o que diverge substancialmente das considerações contidas em *Linguagem e silêncio*. Sontag (1987, p. 42-43) reavalia a percepção de Steiner, e a de outros que propunham a censura de "livros sujos", como uma postura moralista.

Desse modo, uma grande dificuldade em se considerar a pornografia na arte canônica decorre da preocupação em torno da intenção do autor em provocar sensações e/ou excitações sexuais nos leitores, constituindo esse certo desprezo hipócrita ao sexo. A "retórica do orgasmo", conforme ressaltado por Paes (1981) e Sontag (1987), em suas respectivas retomadas de Havelock Elis, assumem função catártica no imaginário adulto à maneira dos contos de fadas para as crianças. Nessa perspectiva, a obscenidade não é um limitador, mas um motivador da fruição e do devaneio poético. Com isso, a tendência em se valorizar um erotismo *soft core* em detrimento de uma escrita *hard core* não configura um instrumental coerente para a avaliação de obras literárias, porque há obras de erotismo velado com estilo menor e encontram-se, na história da literatura ocidental, obras primas que resvalam para a pornografia literária. O inverso disso também, não raro, pode ser verificado.

A retomada dessas discussões decorre da percepção de que há uma importante tradição literária pautada sobre o prazer da obliquidade e da dissimulação e há uma boa literatura revelando o que é comumente escamoteado. No caso dessa segunda forma, o problema de sua validação em muito se deve à terminologia, uma vez que se convencionou atribuir certo desprestígio ao termo "pornografia". Tanto que J. P. Paes trata com simpatia a poesia fescenina, mas despreza o que considera pornografia, embora ambas sejam, em síntese, a mesma coisa. Nosso estudo percebe, ainda, a existência de uma convenção artística que se utiliza ora de um, ora de outro desses dois

[17] O livro *Linguagem e silêncio*, de George Steiner, veio a lume em 1958. O ensaio de Susan Sontag data de 1967.

modelos de forma interessante[18], conforme é o caso de Yêda Schmaltz, cuja obra integra o *corpus* de nossas análises.



Figura 4: *Mulher nua de meia preta*, de Henrique Alvim Corrêa.

[18] Durante a redação deste estudo, esteve em pauta na crítica jornalística ao audiovisual a produção cinematográfica do dinamarquês Lars von Trier, notadamente a sequência *Ninfomaníaca*, que nas palavras de Isabela Boscov (2014, p. 87) não é um filme pornográfico porque "não é para excitar". O que a autora deixou de perceber é que o gênero pornô se presta à transformação de forma mais eficiente do que outros gêneros. Nesse processo, tornou-se comum nas produções artísticas da contemporaneidade, produções que usam a retórica pornográfica sem contudo causar uma "excitação" *strictu sensu* no espectador, o que não é novidade propriamente do século XXI, porque já na obra do Marquês de Sade encontra-se esse fenômeno, conforme discutido anteriormente. Isso vem corroborar nossa percepção de que a obra erótica e/ou pornográfica é um gênero fluido, cuja caracterização e funcionalidade não é estanque.

Mesmo em relação às demais formas de veiculação da pornografia, taxá-las simplesmente como inúteis e desprovidas de sentido é propagar uma opinião maniqueísta e preconceituosa. Obras pornográficas são vastamente consumidas, não porque o mercado obrigue as pessoas a fazê-lo, elas já existiam em formas artesanais e eram apreciadas antes da mercantilização do sexo na modernidade, pois favorecem e vão ao encontro de anseios e fantasias dos indivíduos. Além disso, como esclarece Winckler (1983), revelar a constituição de personagens pornográficas implica também na revelação do modo como os indivíduos reais percebem, imaginam e representam esse mundo.

Marcar a literatura pornográfica como estritamente mercantil constitui parte da interdição no tratamento dos temas tabus. Além disso, a sexualidade sempre foi uma mercadoria como outra qualquer que circulou em diferentes meios sociais e culturais. O fato é que comumente coloca-se a obra erótica acima da pornográfica como uma forma de distinguir cultura erudita e cultura de massa. Trabalho baldado por investigações mais precisas que hão de revelar estar a história cultural do Ocidente repleta de obras consideradas eróticas, constituídas dentro de uma retórica plenamente pornotópica.

Subestimar o poder de força da obra pornográfica é negar uma potencialidade legítima que influiu nas últimas décadas, de modo silencioso, na organização sexual das sociedades, conforme demonstrou ainda Carlos Roberto Winckler (1983). A mercantilização da atividade sexual, pelo vídeo pornô, modificou paulatinamente as bases da moral sexual burguesa, repressiva, ao reproduzir os automatismos dessa mesma moral e subvertê-la, trazendo à tona o que jazia no mais recôndito do imaginário dos sujeitos. Logo, a sensualidade administrada pelo capital promoveu, em um jogo complexo, as liberdades sexuais, também fomentando-as. Um exemplo disso é a presença ostensiva de símbolos da pornografia audiovisual na música, nos gestos, nas atitudes de palco, das cantoras do *pop* americano.

Através da indústria cultural, a burguesia trabalha para controlar o que diz respeito à sexualidade e suas modificações, aberturas, liberações. A pornografia surge como uma dessas formas de controle, ao figurar como uma mercadoria cujo modelo rígido e estabelecido tende a ratificar, por meio de gestos, posturas, expressões, enredos e detalhes repetitivos, o ideal falocêntrico da sociedade patriarcal, por exemplo.

Desse modo, a sociedade capitalista desenvolve em seu interior uma complexa relação com a moral vigente, ao expurgar certos fatores, atitudes e comportamentos do seu interior, comumente reservando a eles uma zona de tolerância,

até que os limites desse espaço marginalizado se expande ao ponto de outro tratamento ser necessário que se dispense a ele. É um movimento que emana do próprio meio burguês, e não completamente contra ele. A intolerância em torno da homossexualidade figura como um exemplo disso. Com o surgimento do capitalismo a pederastia foi coibida e alijada do centro da moral burguesa, mas a ela uma "margem" foi reservada, sendo relativa, em diferentes épocas, a dimensão desse espaço.

Em *Teleny, ou o reverso da medalha*, romance pornográfico atribuído a Oscar Wilde (2008), Camille, o narrador-personagem, ao conhecer uma localidade que servia como ponto de encontro para homossexuais, no século XIX, pondera:

> Como aprendi no decorrer da minha vida, toda grande cidade tem seus redutos privativos – suas praças, seus jardins – para tal tipo de recreação. E a polícia? Bem, ela fecha os olhos para isso, até que alguma transgressão gritante seja cometida, pois não é seguro obstruir a cratera de um vulcão. Como bordéis de prostitutos masculinos não são permitidos, tais locais de encontros devem ser tolerados, ou a cidade toda é uma moderna Sodoma e Gomorra. ([WILDE], 2008, p. 112)

Progressivamente, o reduto privativo relegado aos homossexuais foi sendo extravasado à medida em que o capitalismo encontrou nesse público um filão lucrativo, a ponto de investir na instituição de uma "cultura gay". Paulatinamente, a relação periférica, que colocava em situação de "ameaça" o casamento burguês, passa a integrar o quadro desse casamento através da institucionalização das uniões entre pessoas do mesmo sexo. Passa-se até a buscar uma nova nomenclatura que não seja ofensiva na determinação da relação, como forma de (re)integração dela à moral burguesa, até mesmo tratada com posturas e termos "politicamente corretos"[19].

O trabalho de Winckler não pôde perceber tal fenômeno por antecedê-lo, visto que esse processo se desenvolveu em fins do século XX e início do século XXI, mas outras formas de sensualidade administrada pelo capital já são registradas naquele momento pelo autor, como o *swing* de casais, um modo de conciliar o adultério com a forma burguesa do casamento, sem implicar na dissolução deste; a liberdade sexual da juventude; e o corpo feminino que, outrora integralmente coberto, despido passou a ser associado a bens de consumo.

[19] Isto é, os termos "pederasta", "homossexual" e "gay", pejorativamente marcados, são recusados pelo meio burguês e o século XXI formula, dissemina e recomenda o uso da expressão "homoafetivo" para indivíduos integrados ao *status quo*.

No concernente à literatura, não é sensato, entrementes, taxar toda escrita pornográfica como menor ou considerá-la subjugada aos ditames do mercado, e assim enaltecer a escritura erótica. Até mesmo porque nesse caso seria preciso encontrar limites precisos entre a escrita erótica e a pornográfica.

Paes (1990), na tentativa de empreender tal trabalho, chega mesmo a tentar apontar, no prefácio da seleção de poemas eróticos que traduziu, distinções entre poesia erótica e poesia amorosa: "Se bem ambas tenham um tema obsessivo comum – o amor -, tratam-no de maneira tão diversa que terminaram por fundar duas tradições históricas onde as divergências contam mais que as ocasionais convergências" (PAES, 1990, p. 14). Assim, a "idealização fantasmagórica da mulher" em Petrarca, tenderia para a poesia amorosa, enquanto Camões, herdeiro dessa tradição, também reside no âmbito da poesia amorosa, mas se aproximaria mais dos domínios do erotismo.

Essa classificação é insuficiente, uma vez que a poesia de Petrarca é a herdeira mais direta que o Ocidente conheceu da poesia trovadoresca do período medieval. O amor cortês remonta a uma longa tradição de puro erotismo sublimado, de lubricidade dissimulada sob códigos que serviam ao ideal cavalheiresco e medieval. Denis de Rougemont (2003) chega a perceber certas ligações entre o jogo de amor do trovadorismo com o *tantrismo*, dado que ambos são formas de prolongamento do desejo e, consequentemente, do prazer. O ato sexual era adiado ao máximo possível, até infinitamente, dentro da erotologia cortês, a fim de mais se fazer desejar e, assim, transcender a sexualidade. Transcender, entretanto, não implica anulá-la.

Entender a paixão amorosa apenas como sexualidade ou totalmente apartada dela figura mesmo como uma bizarria. O amor cortês remonta a uma vasta tradição de idealização do amor carnal. A cortesia é um jogo erótico que sofreu estilização, aliado ao desejo de gozo infinito e sublime. Tanto que Alexandrian (1993, p. 47) define como sendo os dois objetivos centrais do erotismo cortês, "libertar a mulher da tutela de um marido tirânico e tornar um amante valoroso pelo dom de uma recompensa sexual".

A deificação de Laura por Petrarca, levada ao extremo da fantasmagoria, repete um gesto caro aos poetas provençais, o amor à distância de modo a fomentar as mais idílicas idealizações, por isso igualmente matizada de erotismo. Além disso, a sexualidade não deixa de se pautar sobre o fantasmagórico e a simulação, conforme notamos nos tópicos 3.4 e 3.6 deste estudo.

Na nota liminar à *Poesia erótica em tradução* (PAES, 1990, p. 12), o tradutor ressalta que a coletânea que organizou e traduziu é composta de poemas

amorosos, erótico-alusivos e poesia fescenina: “Conforme o caso, o grau dessa explicitação pode variar aqui do fescenino ao alusivo”. Muito embora esses níveis sofram variação, difícil é determinar se um poema pertence ao âmbito da poesia amorosa, enquanto outro tende para a poesia erótica. As especificações adotadas por Paes (poemas amorosos, eróticos, fesceninos, alusivos, pornográficos...) são formas que culminam por favorecer o didatismo no tratamento de tais textos, porque de fato boa parte das composições são erótico-pornográficas, conceito que pode ser asseverado a partir da consideração de Alexandrian (1993, p. 08), ao afirmar que a “pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais”.

O próprio Paes percebe que a coletânea contém poemas “sexuais explícitos”, mas sua crítica persiste temerosa em classificar tais composições como pertencentes ao âmbito do pornográfico: “[s]upor que um poema erótico digno do nome de poema vise tão-só a excitar sexualmente os seus leitores equivale a confundi-lo com pornografia pura e simples” (PAES, 1990, p. 13). Conforme considerado anteriormente, a pornografia é um fenômeno psicológico, cultural e histórico e a capacidade de um poema ou obra literária eventualmente excitar sexualmente o leitor, não figura como algo determinado unicamente pelo autor e seu texto, o que foi ressaltado por Boris Vian e no prólogo supracitado de Sade (transcrito na página 49).

A predisposição, o olhar e a experiência do leitor entram em jogo nesse processo fazendo valer possibilidades contidas na obra. Igualmente, se a obra provoca excitação no leitor isso não é condição *sine qua non* para minorar suas qualidades.

A relação erótica parece ultrapassar o fisiológico, na medida em que “Eros quer sempre mais” (SOARES, 1999, p. 26). O erotismo é um mais além da sexualidade. Octávio Paz (2001, p. 15) percebe sutis distinções entre sexo, erotismo e amor, porque “são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida”. O autor depreende o caráter instintivo do sexo, sendo o amor e o erotismo derivados daquele, pois “o sexo é o centro e o pivô dessa geometria passional”. A humanidade subjugou sua sexualidade de modo a tornar-se o único ser vivo cuja sexualidade é uma atividade erótica. Assim, a cópula dos animais é uniforme, enquanto os indivíduos transformaram essa fórmula infinitamente através do erotismo que é invenção e variação incessante, enquanto o sexo permanece sempre o mesmo. Mas se o sexo é o núcleo da geometria passional que inclui amor e erotismo, embalde se torna o trabalho de separar de forma

definitiva a arte erótica da pornográfica, e a amorosa da fescenina. O que se percebe são sutis distinções que favorecem, sobretudo, o tratamento no estudo e na relação com elas, bem como a inserção dessas formas no meio social.

Assim, é possível notar pontos distintivos ou uma tênue linha entre a literatura erótica e a escrita obscena, embora muitas vezes "obsceno" seja usado como sinônimo de erótico e pornográfico. O erotismo, defende Alexandrian (1993), prima pela exaltação da carne e o prazer advindos dela, a saúde, a beleza, o deleite, enquanto a obscenidade expõe a carne ao rebaixamento ao associá-la à escatologia ou à imundície física ou moral.

Nem sempre a obscenidade diz respeito à sexualidade, obsceno pode referir-se à violência explícita, a exemplo do que ocorre em algumas peças de Shakespeare, notadamente *Tito Andronico*. É preciso notar, ainda, que a obscenidade de uma obra livresca deve ser relativizada por ser veiculada nesse formato, o livro é uma forma que faculta ao leitor acessá-lo ciente do que encontrará. Uma obra literária erótica e/ou obscena, portanto, não possui necessariamente conteúdo ofensivo ao leitor, posto que a este é facultada a escolha de atravessá-la ou não.

O que define, sobretudo, a obscenidade é o grau de explicitude de aspectos, atos, gestos, imagens, cenas pouco comuns na vida cotidiana. O termo "obsceno" vem indicar o que é demasiadamente exposto, ferindo o pudor devido a essa extrema amostragem[20]. Transgredir a partir da amostragem de aspectos que deveriam estar fora da cena ou distante da visão geral é uma atitude obscena. Por ser uma evidência grosseira da verdade, ofertar aos olhos o vulgar, desrespeitando as aparências e sutilezas necessárias para o bom convívio social, a pornografia é considerada obscena, uma vez que trai as regras morais que preveem o estabelecimento do bem comum, do pudor e da moralidade.

A pornografia, por sua vez, é uma forma de representação das relações sexuais que se destaca da obscenidade e do erotismo. A pornografia é, comumente, considerada como obscena, mas a obscenidade não é sempre pornográfica. A obra obscena não está centrada na descrição do ato sexual, como na pornografia, mas no prazer de transgredir. Pode-se perceber certa maliciosidade na cena obscena, decorrente de seu caráter agressivo e transgressivo.

[20] Eliane Robert de Moraes (2013, p. 92) informa que "o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente 'mau agouro'".

Também a obra que evoca livre e esporadicamente a sexualidade para servir a determinado desígnio distingue-se, em certa medida, da escrita que se atém à sexualidade, tendo por fim excitar o leitor. E mesmo essa última encontra em seu interior produções que se distinguem pelo estilo, técnica e filosofia, exemplo disso é a paraliteratura que se diferencia significativamente de obras como *Delta de Vênus*, de Anais Nin, *A história de O*, de Pauline Réage, *Anti-Justine*, de Restif de la Bretone, *História do olho*, de Georges Bataille, *Diálogo das prostitutas* e *Sonetos luxuriosos* de Pietro Aretino, dentre diversos outros que integram o corpus de uma literatura pornográfica de notável valor artístico-cultural. Importante notar que o traço que distingue estas e aquelas obras é o caráter transgressivo.

A configuração mecânica, tomada pela economia de consumo, transformou uma parcela da pornografia em joguete da indústria econômica, assim ela perdeu seu caráter transgressivo. Com isso, pode-se perceber a existência de obras cujo enquadramento como pornográficas, ou mesmo como paraliteratura pornográfica, é dificultoso, porque perderam sua capacidade de transgredir, a exemplo dos diários das prostitutas que alcançaram índice significativo de vendas no primeiro decênio deste século[21]. Tais obras não estão isentas do dispositivo pornográfico, mas pressupõem uma aproximação maior do gênero autoajuda, tendo em vista que tais confissões pretendem comunicar superação das narradoras diante de entraves de ordens diversas, ao mesmo tempo em que se propõem informar o leitor sobre as engrenagens do mercado do sexo e orientá-los sobre procedimentos a respeito da sexualidade.

Obras como as de Anais Nin, Boris Vian, Georges Bataille e Pauline Réage, consideradas erótico-pornográficas, integrantes do estilo mais bem elaborado do erotismo moderno, demonstram que as reservas em tratá-las como tal incide sobre a terminologia que as caracteriza e as transgressões que encerram. O termo "pornografia", desde seu surgimento, carrega um sentido pejorativo. Pornografia vem do grego antigo *porné*, que designava "prostituta", "prostituída", e as práticas de prostituição. Com o tempo passou a qualificar as relações sexuais destituídas de amor, da mesma forma a escrita evocadora de tais relações. Tendo em vista o fato de a sexualidade ter se constituído, com o advento do cristianismo, uma prática espúria, marcada pela angústia

[21] Há um grande número de publicações registrando o cotidiano de profissionais do sexo que alcançaram vendagens significativas, a maioria seguindo o modelo do fenômeno editorial *O doce veneno do escorpião: o diário de uma garota de programa*, de Bruna Surfistinha. Outros títulos que podem ser citados são: *Eu, mulher da vida*, de Gabriela Silva Leite, *O diário de Marise: a vida de uma garota de programa* e *100 segredos de uma garota de programa*, de Vanessa de Oliveira, *Gosto do sexo sem rosto: o diário secreto de um garoto de programa*, de Marlon de Albuquerque.

do pecado, o pornográfico se manteve sob a obscuridade. Adjetivar uma obra como pornográfica, comumente, é usar de um julgamento de valor que desqualifica tal obra.

Estimular a libido de seu usuário de forma direta, sem interposição de recursos (estéticos ou de outra ordem) que escamoteiam o ato sexual, é a configuração mais evidente de textos pornográficos. Entretanto, há produções consumidas como pornográficas sem que o autor tenha tido essa intenção, há obras pornográficas propriamente ditas e obras com sequências ou trechos pornográficos. Assim,

> a noção de 'intenção pornográfica' pode se revelar equívoca [...]. Nada impede um leitor de encontrar estímulos sexuais em um texto que não vise diretamente excitar seus leitores. Com efeito, tudo depende da maneira com que esses leitores se apropriam dele. (MAINGUENEAU, 2010, p. 17)

Dominique Maingueneau (2010) esclarece, ainda, ser a pornografia um discurso "paratópico", que se situa, ao mesmo tempo, na sociedade e fora dela, como ocorre com o discurso religioso, o filosófico e o científico, pois esses discursos estão no meio social, porém condicionados a uma parcela específica, isto é, nas fronteiras dessa sociedade. A fronteira do pornográfico é mais restrita, porque é um discurso que não dispõe de "cidadania", enquanto os tipos supracitados, sim. A sociedade não reconhece a existência da pornografia, embora sua existência seja algo inegável. Sintomático disso é a discussão levantada por Nuno Cesar Abreu (1996) de que muitos espectadores do pornô audiovisual justificam seu interesse por tais produções por ser um profícuo modo de "provocar risadas". Figura essa como uma negação da natureza fundamental do vídeo pornô, de provocar excitação sexual, revelando mais uma vez as reservas sociais às obras que exigem a participação sensitiva do espectador. Além disso, esse é um aspecto que confirma a marginalidade do gênero, por sofrer a ocultação e a negação de sua existência através de explicações diversas, algumas até mesmo inusitadas.

Desse modo, a pornografia se situa como um "discurso atópico", por se esgueirar "pelos interstícios do espaço social". A ambiguidade de sua existência passa a encerrar uma dupla possiblidade, visto que é impossível ela não existir e é impossível ela existir fora do espaço fronteiriço: "é certo que a literatura pornográfica existe, no sentido de que ela é massivamente atestada, mas ela não existe plenamente, no sentido de que é clandestina, nômade, parasita, ocultada" (MAINGUENEAU, 2010, p. 24). Em razão desses fatores, o consumidor ou produtor da pornografia é relacionado à ideia de "libertino".

O lado obscuro da escrita sexual foi enfatizado pela obra dos libertinos do século XVIII, que intensificaram o abismo entre a literatura que praticavam, a sexualidade e os valores morais do cristianismo. Isso porque os libertinos pregam, sobretudo, a libertação dos preceitos da religião, possuem notório saber filosófico, histórico e antropológico, o que faculta, por sua vez, sua capacidade crítica. Negam todas as verdades aceitas, possuem gostos que destoam da mediania, atribuem à Natureza o que os religiosos reconhecem ser Deus, identificando nela os valores atribuídos à divindade soberana.

É característico dos libertinos, ainda, o pertencimento a classes sociais privilegiadas, política, cultural e economicamente, conforme as personagens que se apresentam no interior da obra de Sade (juízes, senhores feudais, líderes religiosos, dentre outros).

Esses aspectos da literatura libertina foram fatores que promoveram o rompimento definitivo entre a escrita erótica e a Igreja. Até então, era comum padres praticantes da escrita erótica, cuja divulgação ocorria de modo restrito, a exemplo dos textos do *Carmina Burana* (2004), versos de clérigos que cantavam desbragadamente o amor sensual. Também os autores eróticos da Renascença são quase sempre ligados à Igreja, ou pertencem à elite econômica e intelectual, vivendo segundo os preceitos cristãos.

Ocorre que a literatura erótica praticada no interior do cristianismo seguia as normas do gênero que não entrava em conflito direto com os dogmas da religião, pois as narrativas, versos e ditos picarescos figuravam com um teor moralizante, jocoso, como crítica direcionada às predisposições da sexualidade, isto é, a literatura do sexo assumia intenções satíricas ou constituía registros da vida cotidiana[22]. O riso era um objetivo que circulava em torno da literatura da carne, como função indireta de punição. O riso, por sua vez, é um prazer substitutivo do gozo sexual, conforme ressalta Dominique Maingueneau (2011).

Como resquício desses fenômenos é possível verificar ainda, na atualidade, no interior do cotidiano do catolicismo, em eventos informais, piadas e ditos picantes e jocosos circularem como parte do feitio espirituoso dos religiosos. Pode-se perceber, numa leitura freudiana do fenômeno, que o chiste e a piada figuram como formas de extravasar a sexualidade contida dos religiosos, através de um processo de alternância

[22] A marginalidade (ou liberdade) de padres, monges e religiosos, caso dos goliardos, facultou a produção erótica nesse âmbito, ocorrendo paralelamente à própria existência boêmia e errante dos mesmos.

entre abstinência e permissão. É como se, através do discurso picaresco, da fantasia irreverente, fossem libertadas energias contidas e reprimidas pela abstinência sexual.

A libertinagem a partir do século XVII confundiu prazeres proibidos com ateísmo; por medo de incorrer em blasfêmias, a realeza passou a coibir essas práticas. A libertinagem passa, então, a exprimir-se discreta e clandestinamente. Como reação às coibições sofridas, no século seguinte, os autores do erotismo literário começam a explorar o gênero confissões. A esse respeito, Alexandrian (1993, p. 129) explica que "[a] repressão à literatura erótica veio do fato de que a libertinagem misturou considerações anti-religiosas a descrições pornográficas".

Com isso afirmam-se as características mais peculiares dos libertinos, visto que precisam ser solidários com seus pares, por viverem na clandestinidade e assim passam a atacar conjuntamente a religião, com fúria. Inicialmente, o libertino figurava simplesmente como um sujeito de vida livre, predisposto aos prazeres, indivíduos espirituosos dados a uma existência hedonista. A partir da oposição assistida em relação às religiões, o libertino se entregou à dissolução, afirmando "o prazer como único fim diante de qualquer outro valor" (PAZ, 2001, p. 24). A libertinagem passou a fazer fronteira com a filosofia e tornou-se uma religião às avessas, na qual o indivíduo, como o religioso, entrega-se à reclusão e à vida solitária, devotado a um único deus, seu deleite físico. O libertino e o religioso se situam na contramão da vida erótica dos indivíduos comuns, opondo suas existências às ligações legítimas e à reprodução.

A repressão à literatura erótica deve-se, ainda, conforme explica Alexandrian (1993), ao puritanismo religioso surgido das disputas entre militantes religiosos a partir da Reforma, entre católicos e protestantes, no século XVII, quando uma agremiação se esmerava em investigar e tornar público os desvios de ordem sexual da agremiação religiosa oposta.

Tudo isso levou a literatura erótica para a clandestinidade, entre os séculos XVII e XIX. Interessante notar que embora tenha ocorrido o divórcio entre religião e literatura erótica, não raro, esta se manteve usando a retórica daquela. Nota-se, por exemplo, na poesia de Yêda Schmaltz, não só poemas que atualizam temas bíblicos, mas composições que assumem dicção solene de grande proximidade com a súplica religiosa, conforme se verifica em "Núpcias", "Pão e vinho", "Espelho" e "O dilúvio", analisados adiante.

A partir do final do século XIX e início do XX, a sexualidade sob leitura das novas ciências, dentre elas o positivismo e a psicanálise, volta a comunicar os desejos íntimos e refletir sobre os costumes amorosos, os desejos torpes e os anseios recalcados.

Lúcia Castello Branco (1985) percebe, nesse sentido, que, no Realismo, no Naturalismo, no Simbolismo, no Decadentismo e no Parnasianismo, estilos que conviveram no Brasil relativamente no mesmo período, o erotismo se manifestou quase sempre de forma escamoteada, notadamente na poesia, daí o título dado a seu estudo, *Eros travestido*, visto que o pudor impediu quase sempre que se abrissem as cortinas das alcovas, nessas produções.

Embora os narradores e poetas tenham figurado, nesse período, como espectadores das "infâmias sociais" e das "perversões", no realismo burguês o erotismo se manifestou, grosso modo, amplamente, sem esmiuçar a intimidade das personagens, sempre tratado sob um viés "científico". Ao examinar os fenômenos da sexualidade em busca de uma tese científica, os autores realistas e naturalistas, tal qual os parnasianos e simbolistas, usaram de estratégias de mascaramento do erotismo, com sensualismo difuso e atenuado, colocando-se a favor do sistema e não contrário a ele.

São os escritores modernos, no século XX, que colocaram em cena um "erotismo vermelho", conforme a nomenclatura de Rougemont (2003), e não mais róseo ou difuso como outrora, com obras de carnalidade exuberante que jogam com imagens do prazer sem pudores. Nesse âmbito, dois grupos conviveram, na Europa, e exportaram seus princípios direta ou indiretamente para os demais países do Ocidente, são eles os surrealistas e os "romancistas do inconfessável", que Alexandrian prefere denominar de "pornografia transcendente", tendo em mira as obras de D. H. Lawrence (1885-1930) e Henry Miller (1891-1980).

O Surrealismo explorou Eros, sobretudo, por curiosidade intelectual. Para a literatura erótica surrealista a beleza convulsiva deve ser erótico-velada, decorrente de um jogo de sombras que revela ao mesmo tempo a parte diurna e a parte noturna da vida carnal. Daí o líder maior dessa vanguarda, André Breton (1896-1966), prestar verdadeiro culto às potencialidades da metáfora no tratamento do amor. A loucura, o devaneio e o inebriamento amoroso é que preocupavam os poetas e teóricos surrealistas, desprezando quase sempre a ideia de erotismo, ou mantendo um relacionamento problemático na sua abordagem.

O que se percebe disso tudo é que a estética de Breton circulou quase sempre em torno do mito de Eros, do registro de Lúcio de Apuleio (\s.d.\), o que explica o estilo penumbroso das obras ligadas ao movimento.

Os escritores do inconfessável, ou a "pornografia transcendente", que teve como o mais popular e polêmico de seus autores D. H. Lawrence, tinha como princípio norteador o ideal do paganismo da antiguidade, de cultuar o furor erótico e o furor poético, de modo que suas obras transitavam, ou mesmo harmonizavam, Vênus e Apolo. Ao que parece, essa literatura também desempenhou influência profunda na literatura ocidental, na segunda metade do século XX, especialmente sobre as escritoras brasileiras abordadas no próximo tópico do presente capítulo. Vide a popularidade alcançada por obras como *O amante de Lady Chatterley* e *Mulheres apaixonadas*, de Lawrence, e *Trópico de câncer*, de Henry Miller. Não só por isso, o erotismo cósmico e a defesa de Lawrence pela livre expressão da sexualidade, da relação erótico-passional pautada sobre a plenitude, a honestidade e a clareza, são aspectos que em muito convergem com os princípios adotados pela escrita de autoria feminina, a partir dos anos 1960. Também, o "acento religioso que ele [Lawrence] conferiu ao êxtase sexual" (CARPEAUX, 2010, p. 2573) é um ponto em comum com as poetas do erotismo brasileiro.

D. H. Lawrence será, por sua vez, um dos primeiros escritores modernos a conceber uma volta à ancestralidade, aos ritos pagãos da antiguidade, em busca de um aperfeiçoamento do corpo e do espírito para um envolvimento pleno dos amantes. Em *O amante de Lady Chatterley* (1972), é a busca da essência original dos sujeitos, despidos dos exageros da civilização, o grande motivador do enlace amoroso de Constance e Mellors. A simbologia ancestral, contida no romance, confirma esse retorno, como fica patente no pano de fundo dos encontros do casal, ocorridos sempre em meio à natureza, além da recusa de Constance e de Mellors às sofisticações e ao pedantismo da sociedade ao seu redor.

O relacionamento amoroso de Lady Chatterley e o guarda-caça tem início na primavera, e a estação desempenha um importante papel na união do casal, ao favorecer seus encontros e ao mesmo tempo contribuir para com os contatos íntimos mais voluptuosos, contidos no livro, outro exemplo de erotização da natureza nesse romance. O vitalismo primitivista e a crítica à sociedade antivital e antiinstintiva, conforme lembra Carpeaux (2011), é o que o autor tem em mira na retomada de ideais do passado e da natureza.

No décimo quarto capítulo do romance, a cena em que Constante e Mellors contemplam e dialogam com a genitália um do outro figura como uma nítida reinvenção dos cultos priápicos, quando Príapo, deus itifálico, filho de Vênus e Baco, personificação do membro viril, era louvado ao ponto de convidar as mulheres para bem considerá-lo e bem usá-lo. A moral da priapeia é orientar o sujeito a aproveitar os prazeres do corpo enquanto possui disposição e saúde para tanto, sempre valorizando o membro viril, conforme constam nos poemas traduzidos por João Angelo Oliva Neto (2006), em *Falo no jardim: priapeia grega, priapeia latina*.

O discurso de exaltação de Constance Chatterley, diante da genitália do amante, figura como uma recuperação dos poemas da priapeia em homenagem ao membro masculino. A reinvenção realizada por Lawrence diz respeito ao mesmo culto prestado pelo amante à genitália feminina que em muito reproduz a retórica dos discursos itifálicos:

> Lawrence era um místico da vida, tendo a religião da saúde física e moral [...]. Queria instaurar um culto moderno do falo, sem implicar supremacia alguma do homem sobre a mulher. Lawrence fazia distinção entre o pênis, órgão pessoal de um homem, e o falo, símbolo universal da fecundidade criadora. O macho humano tem um pênis ao nascer, mas só adquire um falo por intermédio de uma mulher. E a mulher só realiza plenamente sua personalidade despertando e explorando a potência fálica do homem. Essa potência ultrapassa a ambos, é divina, o homem é portador dela a contragosto, a mulher a estimuladora, a contragosto (ALEXANDRIAN, 1993, 346)

Essa cena, entretanto, que leva Alexandrian (1993) a repudiar a pretensão falocêntrica do personagem Mellors, identificando aí justificativa para a aversão das feministas à obra de Lawrence, pode ser vista também como uma das manifestações dos pressupostos do autor, que apostou na regeneração da sociedade industrial por meio da sexualidade natural e plena, em oposição ao artificialismo das convenções que corrompem o desejo e tornou culturalmente a mulher indisposta, ou estigmatizada como adversa ao sexo. Para o autor britânico, a alegria do corpo figura como uma lei da Natureza que a civilização trabalhou por destruir. Constance é, nessa terceira versão do romance, sobretudo, uma personagem complexa, de formação intelectual profunda, que não negligenciou sua sexualidade.

No capítulo seguinte do romance, XV, a corrida dos amantes desnudos pela floresta, sob forte chuva, enfeitados de flores silvestres, é uma evidente retomada dos ritos de fecundidade das sociedades primitivas e celebração da união amorosa. Outros

fatos que chamam atenção na obra de Lawrence é a constante referência a excertos bíblicos e os discursos de Constance e Mellors em confronto com os ideais burgueses cultuados por Clifford Chatterley, confirmando a percepção de que o autor "[n]ão quis dar ficção, e sim vida. Como poeta, quis ser profeta" (CARPEAUX, 2011, p. 2573), algo que se manifesta notadamente na poesia de Lawrence.

Essa postura de embate de Lawrence com a sociedade industrial e com as concepções burguesas, Otto Maria Carpeaux atribui como decorrente da censura quando da publicação do romance *O arco-íris*. Isso porque o escritor surgiu no panorama da literatura inglesa aclamado como poeta e autor de romances sentimentais e, com as acusações pejorativas de que sua produção se tornara pornográfica, Lawrence reafirmou seus ideais, publicando romances, ensaios e poemas mais ousados, replicando com a acusação de que seus críticos padeciam da doença do vil apetite e do ódio à sexualidade, sendo sua obra uma tentativa de infundir "a transbordante vida dos sentidos no intelectualismo algo anêmico da literatura inglesa da sua época", conforme definiu José Paulo Paes (1990, p.169) na apresentação de Lawrence, na coletânea de poemas eróticos que traduziu.

O poema "A indecência pode ser saudável", traduzido por José Paulo Paes (1990, p. 145), é um exemplo profícuo das investidas do escritor inglês contra seus detratores, quando diz que "um pouco de indecência é normal", e "a quinta geração de puritanos, se não for obscenamente depravada,/é idiota". Esse poema sintetiza as percepções do autor sobre a literatura pornográfica e obscena, desenvolvida no ensaio em que ataca seus censores (LAWRENCE, 1984).

O maior legado de D. H. Lawrence para a literatura do século XX foi, portanto, a exploração do tema do inconfessável sem dissimulações. A afirmação de uma pornografia genuinamente transcendente. O erotismo solar expresso pelo autor será largamente praticado na segunda metade do século. É interessante notar que, Lawrence (2006) reconheceu na obra de Walt Whitman muitos pontos convergentes com sua concepção de erotismo, cósmico e profético, tanto que chegou a dizer em um ensaio que o poeta americano deve ser lido de joelhos (2012).

Harold Bloom (2010, p. 12) reconhece em Lawrence um dos vinte e seis escritores ocidentais mais representativos depois de Dante, qualificando-o como poeta-profeta whitmaniano, moralista cultural no verso e na prosa, que, à revelia de sua capacidade criativa e empenho pela superação de formas e temas literários, jaz fora de moda devido aos dogmatismos sociais. De fato, a obra do escritor inglês entra em

conflito com muitas concepções da atualidade, a exemplo do feminismo, a crítica de gênero, o politicamente correto e outras agremiações. Mas, conforme lembra Otto Maria Carpeaux (2011, p. 2574), esse puritano, tradicionalista e revolucionário, que foi Lawrence, possui o "mérito de ter derrubado os tabus e o silêncio pudibundo do romance victoriano com respeito ao sexo".

Essa faceta, entrementes, recebe crítica pejorativa, por sua vez, como a de Denis de Rougemont (2003), que entende ser a glorificação do instinto, realizada por autores como Lawrence, Caldwell e Miller, uma nova mística da vida, que origina belas obras, mas que esses "poetas do primitivismo solar" já não merecem mais estudos, porque buscam no homem somente sua animalidade, ao sobrepor o sexo sobre o espírito, o que ameaçaria frontalmente o amor na contemporaneidade. O autor argumenta ainda:

> O *ideal* de nossos poetas do primitivismo solar consiste em perder sua personalidade moral e depois retemperar-se no fluxo cósmico do instinto, mas a *prática* dessa crença, por sua própria natureza, não nos engana um só instante: não há "belas bestas", há simplesmente bestas. A ideia de beleza que um Lawrence ainda julga consistente é a herança de uma época em decadência – uma dívida que ninguém *neste mundo* estaria disposto a reconhecer. Não temos mais contas a prestar a esse "espírito" platônico. Ele foi a causa de toda a confusão e pagou com sua vida, eis o que está claro. (ROUGEMONT, 2003, grifos do autor)

As considerações de Rougemont assumem um viés moralista do qual ousamos discordar, dado que a obra desses escritores do "primitivismo solar", surgidos entre as duas guerras, não se resumia ao anseio de animalizar a humanidade, de modo a alcançar sua degradação moral e física, como apontado no fragmento supracitado. A crítica ao artificialismo, à moral burguesa e à mecanização da vida humana, que atenta contra os anseios naturais do indivíduo, é uma crítica interessante, que perpassa não só a obra dos escritores listados, mas toda a literatura moderna, pautada sobre o anseio de revelar a má-consciência ideológica da sociedade, conforme notou a crítica adorniana. Também a liberdade foi uma bandeira empunhada pela modernidade que se reproduziu na escrita de autores como Lawrence.

A proposta de Lawrence não é de tornar homens e mulheres "bestas", mas de libertá-los da "bestialidade" de uma sociedade conservadora, que sobrepôs o econômico à existência e se apartou definitivamente da natureza. É tornar a humanidade mais humana. Exemplo disso é a crítica incisiva que empreendeu em seus ensaios, poemas e romances contra a falta de liberdade da mulher que dela tolheu até mesmo a

libido. Enfim, a leitura desses escritores do erotismo solar muito tem a contribuir para as reflexões sobre os modos de vida de uma civilização assolada pelo moralismo e as práticas econômicas que limitam os indivíduos. Figuram como indícios de que é possível reencontrar autenticidade na vivência do desejo. Nessa vivência autêntica, de acordo com essa perspectiva, seria possível alcançar o redimensionamento das identidades, isto é, abandonados o ideal de que corpo e espírito se contrapõem, a plena existência carnal dos sujeitos seria responsável por conduzir igualmente a um pleno desenvolvimento espiritual, perspectiva que converge com a desenvolvida pelas autoras do erotismo brasileiro.

As perspectivas, adotadas na obra de Lawrence e dos surrealistas franceses, são retomadas, de forma particularizada, pelas escritoras brasileiras surgidas nos anos 1970, dentre elas a autora de que nos ocupamos nesta pesquisa. O que reconhecemos nessas autoras são traços que as aproximam da "pornografia transcendente" e do devaneio amoroso, por tomarem o erotismo como espaço de combate no processo de emancipação de suas identidades, confrontar a sociedade que as reprimia com uma literatura pautada sobre as impetuosidades da carne, elegendo modelos passados, a exemplo do texto bíblico e da mitologia clássica, como norteadores da crítica empreendida à sua época. A exploração indissimulada dos temas da sexualidade e, por fim, a eleição de um erotismo cósmico aliado ao prazer corpóreo como meio de realização plena de suas identidades são outras convergências reconhecidas aqui. Não que essas autoras tenham tomado diretamente a obra de D. H. Lawrence como norteadoras das perspectivas que assumiram. O processo aqui considerado é de que indiretamente a escrita de autoria feminina é herdeira, dentre vários processos de liberalismo em relação à tematização da sexualidade, do impacto social e literário obtido pelo escritor inglês, bem como de escritores como Henry Miller e os(as) autores(as) ligados(as) ao surrealismo, como Anais Nin, Joyce Mansour, Georges Bataille e o próprio líder do movimento surrealista, André Breton.

A contribuição do erotismo surrealista para as produções eróticas de autoria feminina é inegável, notadamente a poesia das escritoras brasileiras dos anos 70 e 80. Talvez a herança maior tenha sido a atitude de tomar a pornografia por curiosidade intelectual, mas também o desenvolvimento de um erótico velado, envolto em um jogo de sombras que revela, ao mesmo tempo, a parte diurna e a parte noturna da vida carnal.

Tais pressupostos, por sua vez, acompanham a reconfiguração do papel da mulher ocorrido na segunda metade do século XX, matéria à qual nos dedicamos, ainda,

no tópico seguinte deste estudo. Os anos 1970 foram marcados, sobretudo, pelas inovações na atitude e na vivência do cotidiano, nas relações de consumo e no surgimento de novos modos de se conceber a sexualidade. O erotismo presente na obra de Yêda Schmaltz está matizado por boa parte das configurações recebidas pelo tema nos anos 60 e 70, quando a escrita feminina no Brasil foi impulsionada direta ou indiretamente pelos movimentos responsáveis pela emancipação ou reconfiguração do papel social da mulher, em obras que viam a paixão como promessa de vida mais viva.

Em Yêda Schmaltz, a erotização da natureza e a busca por um erotismo arcaico, de um tempo livre das veleidades da vida moderna, são fenômenos que se manifestam em sua obra desde a primeira publicação, conforme se pretende perceber na sequência deste estudo.

1.2. Corpo reconfigurado, corpo emancipado: aurora da carne e da desejabilidade na escrita de autoria feminina nos anos 1970

Uma mulher espantada com sexo
mas gostando muito.
Adélia Prado.

Boa parte da produção literária de matriz erótica de autoria feminina, na contemporaneidade, parece estar marcada pela reconfiguração da mulher, ocorrida nos anos 1960 e 1970. Essa nova configuração se deve especialmente a alguns fatores, como a entrada e ascensão da mulher no mercado de trabalho, a nova concepção do corpo como página de inscrições culturais, a emergência de discursos feministas em meios intelectualizados, os movimentos em prol das liberdades (sexual e individual) e o surgimento de métodos contraceptivos eficientes.

Ao tratar da literatura erótica produzida por mulheres, Alexandrian (1994, p. 279) pontua que ela "teve origens imprecisas e um desenvolvimento tardio. Até aqui produziu obras interessantes, algumas até cativantes, mas não obras primas"; o autor justifica esse fenômeno apontando que,

> [a] razão está na própria natureza do erotismo das mulheres, muito menos cerebral que o dos homens. Elas podem experimentar sensações sexuais mais vivas ou mais profundas que as deles, mas são menos aptas que eles a convertê-las em ideias ou imagens. (ALEXANDRIAN, 1994, p. 279)

A assertiva acima parece não dar conta da complexidade do tema e reproduzir essencialismos cristalizados no pensamento de matriz patriarcal, porque se houve um desenvolvimento tardio da literatura de autoria feminina, isso ocorreu por influência da própria condição da mulher em séculos e milênios subjugada ao domínio do próprio patriarcalismo. O parco desenvolvimento da escrita erótica produzida por mulheres decorreria da ausência de liberdade sexual a que esteve condicionada a mulher. A liberdade é um fator fundamental para o desenvolvimento de uma literatura erótica, seja a liberdade empírica ou da imaginação, por muito tempo apanágio masculino.

Octavio Paz (2001, p. 66) percebe que a "emergência do amor é inseparável da emergência da mulher. Não há amor sem liberdade feminina". Isto de certo modo explicaria a ascensão da mulher no medievo, quando os trovadores provençais passaram a prestar-lhe culto extremado. As posturas misóginas do período cederam espaço a uma "evolução" social da mulher para que se desenvolvesse o ideal do amor cortês, que cultuava a Dama.

É necessário observar, ainda, que essa postura de culto à *femme fatale*, de idealização da mulher, figura como uma forma de recompensa e em si mesmo um gesto marcado pela misoginia. A exaltação à Dama figurava, verdadeiramente, como um gesto de recompensa pela condição de inferioridade política e social à qual estavam expostas as mulheres. Assim, a exaltação de uma suposta "feminilidade" inerente ao sexo feminino vinha ratificar as visões cristalizadas que relacionavam a circunstância sócio-cultural à natureza biológica.

Por outro lado, as mulheres já haviam assumido posição central no organismo social, ao ocuparem o lugar e a função dos homens ausentes pela guerra e outros tipos de exploração, mas essa posição não havia sido reconhecida formalmente. A poesia dos trovadores veio reconhecer essa emergência da figura feminina. Entretanto, tal valorização da imagem da mulher encerra uma superioridade ambígua ao usar o arquétipo da mulher superior em uma história de amor com um homem inferior. Essa tópica do "endeusamento" da mulher, recorrente no Trovadorismo, no Romantismo e no Parnasianismo, constitui um jogo duplo, pois o homem (o poeta) simula fraqueza ao mesmo tempo em que, simbolicamente, exerce controle submetendo a mulher, sobretudo na imagem dela construída. O pedestal no qual a mulher era colocada configurava um modo de resguardar a "feminilidade" de um mundo perverso, assolado por injustiças. A concepção assumida nas obras que exaltam a fêmea fatal é a

de que tal mulher é forte o suficiente para se submeter ao homem amado (o senhor), por isso merece o culto do altruísmo de sua "feminilidade". Nessa visão, o sexo é situado como algo abominável para a mulher, sendo por ela desprezado, conforme afirma Affonso Romano de Sant'Anna (1993).

No século XX, para que surgisse uma literatura de autoria feminina, foi preciso que antes as liberdades sofressem significativo avanço, e ocorresse a superação do modelo supramencionado, dessa vez para que a mulher se tornasse sujeito na história e na produção literária, não mais objeto como outrora.

A crítica de Alexandrian transcrita no final da página 80 traz, ainda, como observação problemática a consideração sobre as subjetividades como categorias estanques, quando de fato o que se encontra na vida humana são subjetividades múltiplas. Nenhum homem é essencialmente semelhante a outro, nem uma mulher particularmente semelhante a outra. Asseverar que mulheres realizam trabalhos menos cerebrais que os homens é incorrer em um discurso pré-formado que considera que masculinidades e feminilidades são características singulares, fixas. Quando de fato o que se percebe é o gênero como uma categoria didática, não conseguindo abarcar a complexidade das variedades individuais. Masculinidades e feminilidades não são esquemas simplistas e restritivos, e sim categorias múltiplas.

Acusar a ausência de obras primas na escrita de autoria feminina é outro problema, dado que há menos de cinquenta anos se verifica a produção sistemática de uma literatura escrita por mulheres, por isso esperar obras primas logo de saída é uma exigência descabida. Além disso, a escrita de autoria feminina já conta com produções relevantes há um bom tempo, como o autor mesmo percebeu no decorrer de seu estudo, ao analisar as obras de Anais Nin, Pauline Réage e Joyce Mansour, dentre outras. Além disso, o autor deixou de perceber que a partir dos anos 1960, no Ocidente, houve uma proliferação considerável de produções assinadas por mulheres.

Elizabeth Grosz (2001, p. 55) explica que a dicotomia corpo-mente é comumente correlacionada às distinções razão-paixão, sensatez-sensibilidade e homem-mulher. Esse dualismo reducionista postula uma separação distintiva que culmina por reduzir o corpo e a mente a categorias isentas de interação: "[o] reducionismo nega qualquer interação entre mente e corpo porque focaliza as ações de um dos termos binários em detrimento do outro". Assim, dentro da linha de pensamento simplista, a mente encontra-se posicionada em condição de superioridade em relação ao corpo. A mente, a força e a racionalidade são assimiladas ao masculino, enquanto as emoções, as

paixões e a sensibilidade ao feminino. Silogisticamente, surge a ideia cristalizada de que as mulheres experimentam sensações mais vivas, mas são menos aptas a converter tais sensações em ideias e imagens.

Ao perceber que o dualismo cartesiano é incapaz de explicar a complexidade das subjetividades, Grosz envida reflexão em torno das políticas feministas que tenderam a valorizar o monismo de Espinosa, afastando-se significativamente do modelo cartesiano, a fim de buscar uma noção de corporalidade que supere e evite o dualismo, visto que a especificidade corporal feminina foi usada pelo pensamento androcêntrico como modo de justificar sua exclusão social.

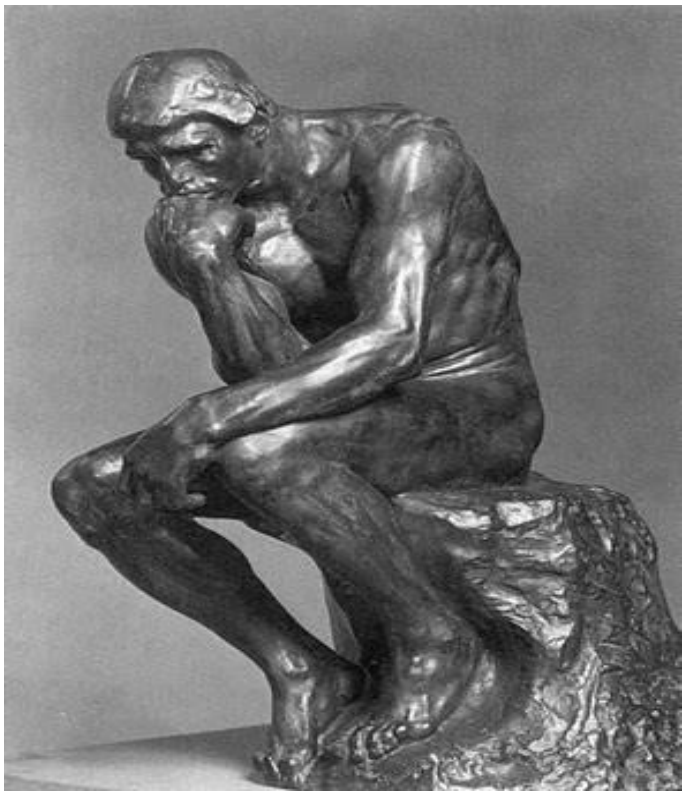


Figura 5: *O pensador*, de Auguste Rodin.

Esse pensamento de matriz patriarcal foi veiculado nas sociedades não só através de gestos e discursos, também a ciência ratificou tais pressupostos ao usar da analogia que equiparou, no século XIX, raças e tipos considerados “inferiores”, como as mulheres, os negros, os delinquentes, os afeminados, os criminosos, as crianças, os loucos, as prostitutas e os símios antropoides (STEPAN, 1994). As analogias, desenvolvidas no interior das ciências biossociais, trabalharam por explicar, através de experimentos científicos tendenciosos, que a conjunção anatômica frágil de figuras socialmente marginalizadas era o determinante de suas condições periféricas. Assim, o

pensamento misógino encontrou no dualismo mente/corpo explicação para a exclusão social da mulher, a partir do ideal de que a sexualidade e a reprodução são características que tornaram a mulher vulnerável.

À postulação de uma essência fixa, imune às transformações históricas e culturais, Grosz denomina, em tom pejorativo, de "essencialismo", grande responsável pela opressão das mulheres, e que foi justificada biologicamente. A perspectiva essencialista deixa de considerar o corpo e a subjetividade como construções sociais, matérias-primas passíveis de transformação. Se tomarmos a história de homens e mulheres ao longo dos últimos séculos, o que se poderá perceber é o corpo e a subjetividade, dessas figuras, sofrendo substantivas reconfigurações de acordo com a atmosfera cultural, social e as necessidades individuais dos sujeitos, de modo a comprovar que a biologia não é uma categoria fixa, conforme pretendia o pensamento androcêntrico, ao depreciar a pretensa conjunção frágil do corpo das mulheres, imprimindo-lhe moldes invariáveis. A autora termina por negar a necessidade premente de o corpo ser transformado, defendendo que as visões, atitudes, valores, crenças, percepções é que carecem de urgente reformulação, atentando para as limitações do organismo cultural:

> O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas. O corpo não se opõe à cultura, um atavismo resistente de um passado natural; é ele próprio um produto cultural, *o* produto cultural (GROSZ, 2001, p. 84, grifos da autora).

De fato, foi uma reconfiguração biológica que promoveu, em grande medida, a nova conformação feminina. A nova configuração da mulher no Ocidente promoveu, igualmente, uma reconfiguração da família tradicional, visto que até o início do século XX predominou o modelo da ordem patriarcal, baseada na autoridade masculina. Esse modelo foi substituído pela família moderna, movida pela lógica afetiva, na qual os vínculos são estabelecidos e mantidos em torno de uma ideia do amor e do prazer, o que faz dessas uniões afetivas de duração relativa. Essa relatividade decorre do fato de o casamento não ser mais algo indissolúvel e a família estar suscetível de ser recomposta em novos vínculos, novos arranjos familiares e novas relações afetivas. Consequentemente, os papéis do homem e da mulher inseridos no modelo ocidental, baseado no sistema industrial e iluminista de valores democráticos, sofreram profundas modificações, mais visíveis nas décadas de 70 e 80.

Tais mudanças nasceram com o século XX, através da entrada da mulher no mercado de trabalho, paulatinamente o contingente feminino passou a ocupar funções que se destacavam na engrenagem social. A participação das mulheres em atividades remuneradas começou a ser aperfeiçoada ainda na primeira metade do século XX, quando começaram a ocupar posições representativas em distintos setores. Entre os anos 1960 e 1980 foi mais intensa a ascensão da mulher no mercado de trabalho e na vida intelectual, o que ocorreu devido ao surgimento da pílula anticoncepcional e sua consequente popularização.

Um dado histórico indica a estreita relação entre a emancipação feminina e o aparecimento de contraceptivos seguros. O surgimento da pílula contraceptiva oral não se deve simplesmente a um avanço aleatório de pesquisas laboratoriais, o trabalho do biólogo americano Gregory Pincus (1903-1967), conhecido como "o pai da pílula", surgiu da pressão realizada por feministas americanas engajadas na reivindicação do controle do próprio corpo. A ativista Margaret Sanger (1879-1966) ampliou os debates sobre o controle de natalidade entre os americanos e apoiou as pesquisas de Pincus, juntamente com a milionária Katharine McCormick (1875-1967), financiadora do projeto. O medicamento foi testado nas pacientes do ginecologista John Rock (1890-1984), à revelia da legislação americana da época (RUBIN, 2010). Isso tudo demonstra que o surgimento da pílula anticoncepcional foi uma descoberta científica desenvolvida a partir de um pressuposto ideológico, do feminismo, que percebeu a importância do controle de natalidade para a afirmação social das mulheres.

A comercialização da pílula em solo americano se deu em 1960 e, no Brasil, no ano seguinte. Representou a emancipação feminina levada ao extremo, quando o homem deixou de ter domínio absoluto sobre o corpo da mulher, que, a partir de então, não mais precisava responder ao restrito papel social de procriadora, pois passou a contar com a opção de não ter filhos, ao manter sua sexualidade ativa, ou retardar a maternidade, conforme suas necessidades e escolhas. A mulher passa a ter, pela primeira vez na história da humanidade, controle sobre seu corpo, de modo a alcançar vida sexual plena, sem que isso implicasse na necessidade de formar uma prole ou sofrer exclusão social, uma vez que ela também participa, a partir de então, ativamente da vida econômica e intelectual de seu meio social.

Perceber essa dinâmica é a principal dificuldade de Alexandrian no estudo da literatura de autoria feminina. Aliás, embora o autor seja um exímio leitor da literatura erótica ocidental, a inabilidade demonstrada no tratamento das escritoras no

capítulo “A literatura erótica feminina” é surpreendente, porque carregada de visões restritivas sobre a capacidade intelectual das mulheres. Exemplo disso é a leitura que faz de *Histoire d’O*, romance publicado em 1954, cuja autoria foi atribuída a uma desconhecida escritora chamada Pauline Réage. Alexandrian (1993, p. 311-312) defende que o escritor e editor Jean Paulhan (1884-1968) seria o verdadeiro autor dessa obra, em uma explícita indicação de que uma mulher não seria capaz de construir obra de tal densidade. Cinco anos após a publicação do livro de Alexandrian, em 1994, a jornalista francesa Anne Cécile Desclos (BEDELL, 2004) assumiu, em uma entrevista à revista americana *The New Yorker*, a autoria do romance sadomasoquista, dizendo ter redigido o livro justamente em resposta a uma provocação de Paulhan, que dizia serem as mulheres incapazes de escrever literatura erótica.

No tópico “O Inferno do feminismo”, Alexandrian reitera, desde o título, sua intolerância à produção intelectual das mulheres. São bastante inapropriadas suas notas afirmando ser algumas escritoras e intelectuais, que se destacaram na história da literatura universal, mulheres de sexualidade “frígida”. Isso atenta contra a intimidade das escritoras, sem que se possa oferecer argumentos sólidos para tal percepção, configurando-se pura especulação. Além de constituir uma informação impertinente e desnecessária para a crítica literária. Ao tratar da obra de Simone de Beauvoir, o autor incorre em uma de suas críticas mais agressivas contra as escritoras:

> Simone de Beauvoir sustentava que a feminilidade não existia, não era senão uma invenção dos homens, que se obstinavam em ver na mulher a Outra, quando ela era a Mesma. Para escorar esse falso princípio – porque não foram os homens que inventaram o útero, a gravidez, o sistema endócrino que dão às mulheres uma sensibilidade diferente da deles -, ela responsabilizou todos os escritores culpados de terem acreditado na feminilidade, de Stendhal a André Breton. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 323)

As concepções apresentadas, no excerto, deixam de perceber que a história da humanidade se pautou também sobre a transformação corpórea dos indivíduos. O corpo original deixou de existir desde tempos imemoriais quando a humanidade descobriu sua capacidade de agir sobre sua anatomia. Modificações que dizem respeito ao aspecto estético, além de adaptações que o saber científico e a tecnologia possibilitaram para que os indivíduos redimensionassem sua capacidade física e intelectual, é algo corrente na história da humanidade. As dietas, por exemplo, há muito são reguladas de modo a oferecer certa constituição física e psicológica para as pessoas, de acordo com suas necessidades diárias. Também as intervenções cirúrgicas e o

tratamento via hormônios, suplementos e exercícios físicos, tornou o corpo segundo a conformação que os próprios indivíduos e o meio social e cultural pretendia. O autor, portanto, negligenciou tais informações ao considerar descabida a observação de Beauvoir sobre a "feminilidade" como uma construção cultural.

O corpo e a identidade demonstram que os indivíduos são predispostos a sofrerem a influência de fatores externos, culturais. É desse pressuposto que partiu Beauvoir ao considerar que as identidades são construídas, e nessa construção as mulheres poderiam se integrar ativamente às dinâmicas sociais. Se nos pautarmos sobre a conjunção corpórea natural dos indivíduos, a civilização retornará à bestialidade. No jogo de desenvolvimento cultural, a reformulação do corpo é um fator fundamental. As informações aqui trazidas, acerca da descoberta da pílula anticoncepcional, figuram como exemplo, dentre vários que se poderia citar, de que a partir de então iniciou um processo inconteste de reformulação do ideal de que as mulheres são uma anatomia e, consequentemente, uma sensibilidade diferente.

No tocante à crítica de Beauvoir à obra de Stendhal e Breton, não é difícil percebermos a coerência dessa crítica, dado que tais escritores viam na "feminilidade" uma necessidade para o estabelecimento da relação erótica. Tal posicionamento padece do anseio, como ocorre com os escritores surrealistas, retomados no tópico anterior, de estabelecer leis para o funcionamento passional. Nessas leis, a mulher deveria figurar passivamente, adornada, sedutora, sensível e socialmente insignificante, para que o homem assim a pudesse conquistar e reger. Esses pensadores do amor-paixão não notaram que o cálculo racional não assegura, nunca garantiu, a felicidade da relação erótica. Além disso, no desenvolvimento de suas respectivas teorias estava camuflado o ideal de inferioridade da mulher, considerada suscetível aos ditames do instinto, diferentemente do homem guiado pela razão. Nessa perspectiva, as relações amorosas eram tidas como possíveis somente a partir da "cordialidade" da mulher, o que nos leva a perceber que o ideal de liberdade feminina, contido em suas obras, configurava um pressuposto ilusório.

A autonomia e a independência moral e financeira da mulher, aliadas ao controle de seu próprio corpo, desencadeou mudanças nos usos, costumes e valores das sociedades, ao ponto de os papéis de gênero sofrerem reformulações profundas. Os papéis desempenhados por homens e mulheres passaram gradativamente a se confundir. Esse é o contexto que propiciará o desenvolvimento de uma literatura erótica de autoria feminina.

Tal literatura surge contestando critérios estéticos da tradição literária, o que implica num modo de enfatizar a produção cultural da "marginalidade". Interessante notar que, na literatura brasileira, o crescimento expressivo das autoras coincidiu com o que compreende justamente o período mais repressivo da ditadura militar (1964-1984). Algumas explicações podem ser aventadas para justificar essa coincidência. A primeira delas é o surgimento dos movimentos revolucionários, de contestação e reivindicação das liberdades, que encontraram como símbolo o ano de 1968, um Estado ditador propiciava condições políticas favoráveis à revolta, pois sem um governo opressivo de base androcêndrica, não se teria contra o que se revoltar. A escrita erótica surgiu como meio de combate simbólico, nesse contexto. Além disso, o Brasil acabou refletindo progressos ocorridos nos principais países da Europa e nos Estados Unidos. Por fim, as formas encontradas pelas escritoras, ao questionarem os critérios estéticos vigentes, figuravam como modelos que não agrediam diretamente o *status quo* ditatorial, porque estavam baseadas na reflexão do eu e da identidade feminina.

Não podemos desprezar, ainda, que nos anos 1970 houve uma confluência maciça de fatores políticos, culturais, econômicos e tecnológicos que prepararam terreno para o surgimento de novos comportamentos. Portanto, a emergência da literatura erótica de autoria feminina é resultante da modernização dos costumes, motivada, notadamente, pela revolução sexual. Em decorrência disso, em torno da sexualidade se pautou boa parte das reflexões intelectuais desenvolvidas ao longo dos anos 70. Nesse sentido, Heloisa Buarque de Hollanda (1994, p. 07), em "Feminismo em tempos pós-modernos", percebe que, paralelamente ao ocaso dos discursos contestatórios, indicando "fim das ideologias", nos anos 70 e 80 o discurso feminista emergiu como novidade no âmbito acadêmico:

> Na realidade, a crítica da cultura feminista adquire importância num contexto bastante específico.
> A partir da década de 1970, começa a se evidenciar o debate, hoje irreversível nos meios políticos e acadêmicos, em torno da questão da "alteridade". No plano político e social, esse debate ganha terreno a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e ecológicos que se consolidam como novas forças políticas emergentes. No plano acadêmico, filósofos franceses pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva intensificam a discussão sobre a crise e o descentramento da noção de sujeito, introduzindo, como temas centrais do debate acadêmico, as ideias de marginalidade, alteridade e diferença. Podemos dizer mesmo que, nos últimos anos, é inegável no quadro da reflexão teórica das ciências socias e humanas a evidência de uma progressiva e sistemática desconfiança em relação a qualquer discurso totalizante e a um certo tipo de monopólio

> cultural dos valores e instituições ocidentais modernas. (HOLLANDA, 1994, p. 08-09)

A arte literária refletiu, em certa medida, a desconfiança em relação aos discursos totalizantes, mencionados no excerto de Hollanda, e deu voz a uma parcela política e socialmente marginalizada. Tal fenômeno é, particularmente, herdeiro dos movimentos em torno de 1968. Muitas produções poéticas da contemporaneidade convergem com o espírito da "festa" da revolução de 1968. Para Octavio Paz (2001), o ano de 1968 no Ocidente não assistiu a uma revolução propriamente dita, e sim à "festa" de uma revolução paulatinamente desenvolvida desde o século XIX, cujo principal legado foi a liberdade erótica. O hedonismo e a contracultura presente na arte e literatura posterior à "festa" da revolução sexual são sintomáticos da forte influência, exercida sobre o período, do anseio de libertação que contaminou toda uma geração. O crítico e poeta mexicano realiza tais afirmações tendo em vista principalmente os países da Europa. No caso do Brasil, a situação é mais complexa, visto que, embora esse seja considerado o ano de maior repressão do militarismo, ano que termina com o exílio de um número relevante de artistas e intelectuais que se opunham aos desmandes do governo, esse foi também um ano fortemente marcado pelas manifestações de rua, pelos atos de contestação pública.

Se, por um lado, 1968 é o ano do fim de uma revolução comportamental, ideológica e erótica, como apregoa Octavio Paz, por outro lado esse tempo apaixonado e apaixonante deu início a outra modernidade, sendo no campo moral que reside seu maior legado:

> No Ocidente repetiu-se o fenômeno do primeiro pós-guerra: triunfou e espalhou-se uma nova e mais livre moral erótica. Esse período apresenta duas características que não aparecem no anterior: um, a participação ativa e pública das mulheres e dos homossexuais; outra, o tom político das reinvindicações de muitos desses grupos. Foi e é uma luta pela igualdade de direitos e pelo reconhecimento jurídico e social; no caso das mulheres, de uma condição biológica e social; no caso dos homossexuais, de uma exceção (PAZ, 2001, p. 138)

Assim, a explosão juvenil de 1968 deixou a liberdade erótica como sua maior herança. Essa liberdade contou não só com as engrenagens do capitalismo, que a incentivou e promoveu, mas com a organização democrática das sociedades e a militância feminista e intelectual, conforme esclarece o excerto supracitado de Heloísa Buarque. Mesmo no Brasil, sob o regime ditatorial, o fenômeno se desenvolveu nesse

sentido, uma vez que, conforme discutido no tópico anterior, o militarismo brasileiro, inobstante ter sido violento e tolher muitas liberdades, também fez vista grossa ou relativizou outras liberdades, e nem sempre primou pela constância.

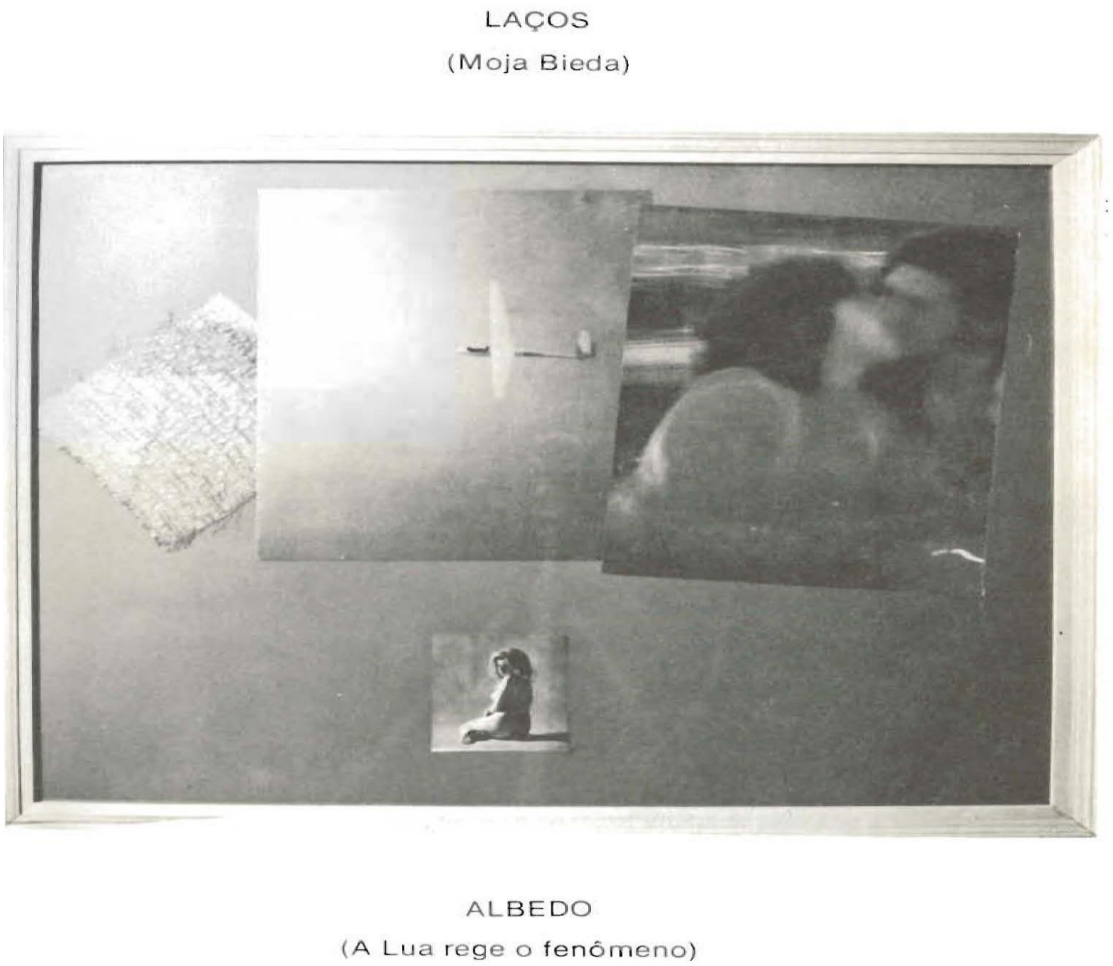


Figura 6: Ilustração que abre a segunda parte de *A alquimia dos nós*.

No Brasil, o Rio de Janeiro, com suas praias e seu espírito dionisíaco, propiciou o espírito necessário a 1968, mas o restante do país não esteve imune a esse espírito. As agitações estudantis foram recorrentes no Rio dos anos 1960, segundo testemunho do jornalista Zuenir Ventura (1988), que assistiu a esses movimentos, deles participando. O Rio era o centro nervoso, mas as revoltas alastravam-se por todo o país. Os movimentos estudantis manifestavam nas ruas seu descontentamento com a estrutura universitária e a política estatal da época, e a ditadura enfrentava esse descontentamento

como atividade política que considerava subversiva, o que estimulou a tendência esquerdista dos estudantes brasileiros.

A efervescência intelectual dessa geração, leitora dos teóricos europeus que começavam a chegar aqui pela tradução, a exemplo de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, George Lukács e Claude Lévi-Strauss, intensificou a tendência esquerdista dessa geração. Ventura chega a afirmar ironicamente que 68 foi guiada por "3M": Marx, Mao e Marcuse, o que justifica os radicalismos na política partidária de então.

A geração brasileira de 1968 experimentou os limites políticos e comportamentais: "Era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao *político*: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento" (VENTURA, 1988, p. 16, grifos do autor). Geração sobremaneira intelectual, porque formada sob alta carga de leitura, tendo a música e o cinema como as principais mídias da vanguarda intelectual. É o ano do Tropicalismo e das revoluções que precederam e desencadearam o Ato Institucional nº 5. Zuenir Ventura (1988, p. 33) enfatiza a formação intelectual da geração que se destacou no âmbito artístico e cultural da época, dizendo que a "revolução sexual não começou na cama, mas nas prateleiras"; porque "[l]ia-se como hoje se vê televisão" (p. 55).

O ano de 68 é um marco em decorrência de certos acontecimentos históricos, mas boa parte das atividades e reformulações artísticas, políticas e comportamentais já vinham se desenvolvendo desde meados da década de 1950. Vale notar que boa parte dessas atividades e revoluções foram gestadas no âmbito das universidades e dos movimentos estudantis do Rio de Janeiro, para depois se alastrarem pelo Brasil afora.

O espírito hedonista dos anos 60 e 70, que marcou tais movimentos, está na obra em verso de Yêda Schmaltz em diversos aspectos, nos temas, nas imagens, nas atitudes. Em *A alquimia dos nós*, por exemplo, uma das ilustrações reproduzidas no interior da obra é a foto de Leila Diniz (1945-1972), símbolo *pop* da revolução comportamental dos anos 1960 (Figura 6, página 90). A ilustração, que abre a segunda parte de *A alquimia dos nós*, reflete boa parte das considerações de Ventura sobre o período e dialoga com a atualização do mito de Penélope constituído nos poemas do livro.

Em 1964, ano do golpe militar, Yêda publicou seu primeiro livro de versos, *Caminhos de mim*, que tem no tema amoroso um de seus principais argumentos. Essa

atitude de alheamento às questões de ordem política e social pode se configurar, sob outro viés, como uma forma de engajamento simbólico, porque desenvolvido indiretamente. Interessante notar, ainda, nesse contexto, um aspecto de ordem biográfica: nos anos 1960 Yêda Schmaltz era estudante de Direito em Goiás, tendo como colegas de turma os escritores José Mendonça Teles, Coelho Vaz e Miguel Jorge, dentre outros. Leitores e escritores contumazes de literatura, os então estudantes preenchiam as aulas do curso de Direito lendo e escrevendo contos e poesias, o que deu origem ao livro *Poesias e contos bacharéis* (1966). Esse é um fator que demonstra a postura estudantil da época, descontentes com a formação universitária tradicional, procuravam por outras vias conduzir seu desenvolvimento intelectual.

A atitude revolucionária em torno da sexualidade e dos comportamentos morais alcançou a escrita literária de modo a tornar o corpo um tema central na literatura de autoria feminina. Ítalo Moriconi (1998, p. 15) observa que a produção literária brasileira da geração de 1970, no concernente ao aspecto estético, possui grande número de composições marcadas pela "circunstancialidade", a exemplo dos poetas marginais, sinalizando "descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários". Assim, a despeito de nos trinta anos finais do século XX não ocorrer ruptura com o modernismo de 22 e as vanguardas, não se cultiva mais as ambições gloriosas das gerações precedentes, a exemplo do que se assistiu com o Modernismo, a geração de 30, a práxis e os concretistas. Nesse cenário desolador, carente de perspectivas, o corpo, (re)descoberto em 1968 pelos movimentos pioneiros de libertação sexual, figura como o último empreendimento a despertar entusiasmos. Isso porque, conforme anteriormente aventado, as reflexões de filósofos, feministas e artistas de diversos segmentos, já haviam questionado a condição do corpo e da identidade presas às relações de poder.

A (re)valorização do corpo nos anos 70 foi altamente significativa para a poesia brasileira porque "[o] apego ao corpo recoloca no cenário o valor da poesia como encenação da subjetividade" (MORICONI, 1998, p. 15). Corpo, subjetividade, contestação e embandeiramento em promoção da marginalidade se aliam à criação literária da geração pós-68. Tais composições são produzidas por figuras que até então não circulavam no âmbito intelectual e literário, uma vez que jaziam à margem: mulheres, negros, homossexuais, que através da escrita acabam por (re)constituir sua afirmação individual e identitária. O que é revelador nesse período não é simplesmente o fato de mulheres, negros e homossexuais escreverem literatura e tematizarem sua

subjetividade, chama atenção também o grande número de escritores e escritoras nessa linhagem e, principalmente, a qualidade de certos escritos cuja perspectiva é muito semelhante.

Dentre as mulheres escritoras, surgidas nos anos 1970, o erotismo parece ser uma tônica, como indica Ítalo Moriconi:

> boa parte das poetas mulheres surgidas no pós-68 é responsável pela onda de subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira recente. A voz avassaladora da mulher indica, como é óbvio, a presença de uma nova subjetividade social, e se traduz de maneira mais imediata na expressão erótica. A poeta mulher celebra seu próprio corpo como signo de diferença na arena pública. O caso mais forte aqui é o de Adélia Prado, mas no capítulo específico do erotismo feminino nomes como os de Olga Savary e Hilda Hilst não podem ser esquecidos. Está em pauta a emergência no discurso de uma sexualidade de orifícios, líquidos, receptividades, contrastando com a sexualidade fálica. Inaugura-se assim toda uma nova família dentro da poesia brasileira. Se uma questão poética forte é, ainda e sempre, a questão da subjetivação, então a poesia contemporânea não pode escapar do conflito de gênero. (MORICONI, 1998, p. 16)

Para Ítalo Moriconi, a geração de mulheres escritoras dos anos 70, ao empregar o erotismo a serviço da afirmação individual e cultuar o hedonismo como uma forma de "política do corpo", inaugura uma "tendência dionisíaca" na poesia brasileira. Conquistas que estarão presentes na poesia de grande parte dos escritores e das escritoras em fins do século XX.

A literatura de autoria feminina dos anos 70 surge como busca da (re)constituição da identidade feminina. Para Angélica Soares (1999, p. 77), Eros atua positivamente "no processo de constituição da identidade humana". Nesse processo de emancipação e afirmação de sua identidade, a mulher busca harmonizar-se com seus desejos e emoções. Fica claro no estudo de Soares, *A paixão emancipatória*, sobre as poetas do erotismo brasileiro, que não há inversão propriamente dita das posturas de dominador e dominado, porque se percebe de antemão que esse esforço seria baldado porque "a opressão também oprime o opressor" (SOARES, 1999, p. 147). Postula-se no erotismo da literatura feminina o relacionamento no qual ambos (homem e mulher) compartilham igualmente desejos e prazeres.

A contemplação e exaltação do corpo masculino é, nesse processo de emancipação feminina, da poesia surgida a partir dos anos 70, entendida como transgressão porque extravasa o âmbito circunscrito à mulher de silenciar seus desejos e anseios. Boa parte do que é visto como transgressor nessas poetas situa-se como tal,

portanto, devido ao ineditismo de tais posturas dentro do universo feminino. A transgressão se faz por meio do abandono dos posicionamentos cristalizados. Ao romper o silêncio secular sobre o que pensa a respeito do corpo do outro e reivindicar na escrita poética o direito ao prazer, cria-se uma nova visibilidade sobre a mulher, inclusive dela sobre ela mesma, e inicia o processo de superação da ideologia que sujeitou a mulher à disciplina do corpo dócil, destituído de direitos e à disposição para servir.

O duplo padrão que fazia da mulher submetida à vida familiar, ou um corpo marginalizado e rebaixado, sofre reformulação quando escritoras, como Yêda Schmaltz, passam a reivindicar o direito de serem consideradas em sua multiplicidade. Com isso, o corpo feminino deixa de ser território de prazer para o outro para tornar-se uma sexualidade voluptuosa para si também. Emblemático disso são composições de escritoras como Adélia Prado (1991, p. 178), que inauguram outro olhar sobre o corpo masculino, tornando-o objeto de desejo, como em "Bairro", no qual o eu lírico percebe que o rapaz "tem um quadril de homem tão sedutor/ que eu fico amando ele perdidamente".

A tradição do erotismo ocidental enfocou, basicamente, a descrição do corpo feminino enfatizando pernas, seios e nádegas, enquanto o corpo masculino ateve-se à descrição do pênis. O erotismo de autoria feminina inovou ao apresentar nova mirada sobre o corpo masculino. No poema supracitado de Adélia Prado, o quadril do rapaz figura como objeto de desejo. Na obra de Yêda Schmaltz isso se manifesta quando o eu lírico assume dicção de Sulamita, dos *Cânticos* bíblicos, para louvar a beleza do homem amado:

> Como és belo,
> como és belo
> na tua camisa nova e branca,
> tuas calças apertadas.
> (Te vejo de costas
> e adivinho tuas pernas,
> os contornos amados,
> teus cabelos encaracolados,
> o nariz e o gesto.)
> [...]
> (AN, p. 37)

Na composição yediana, também as pernas são objeto de atração, mas, sobretudo, o erotismo surge através de uma mirada que não se atém ao que a tradição

literária valorizou, sendo aqui as pernas nas calças apertadas, os cabelos encaracolados, o nariz e os gestos, considerados em primeiro plano pelo eu lírico. Esse olhar é inovador porque a tradição literária representou o erotismo através da palavra masculina, estando o corpo masculino ausente e fora da ótica de objeto de desejo.

O corpo masculino estava ausente, mas a voz emissora do discurso literário era sempre a voz masculina, enquanto a mulher estava silenciada ou se manifestava também através da voz masculina. A justificativa para esse fenômeno é de que "o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto" (SANT'ANNA, 1993, p. 12). A literatura de autoria feminina vem subverter esse aspecto quando desloca a voz feminina para o lugar de enunciadora do discurso e considera o corpo feminino como objeto de prazer sem, contudo, ater-se à genitalidade. Note-se que nos excertos anteriormente transcritos de Adélia Prado e Yêda Schmaltz são valorizadas partes do corpo masculino sem que essa valorização se encontre situada na genitália masculina, conforme faz a tradição do erotismo clássico.

Em "Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira", Ítalo Moriconi percebe que as poetas surgidas nos anos 1970 reconfiguraram o subjetivismo da poesia contemporânea através da expressão erótica, ao celebrar seu corpo fora da esfera doméstica. Assim, na visão desse crítico, o subjetivismo identitário das escritoras contrapõe-se ao modelo concretista e, consequentemente, da estética antilírica cabralina. Para Moriconi, as vozes femininas da poesia brasileira que se destacaram desde seu surgimento foram caracterizadas pela dicção sublimante, pela subjetividade identitária e pelo rigor estético, traços eminentemente anacrônicos, razão que nos leva a nos ocuparmos da presença do anacronismo na obra de Yêda Schmaltz no terceiro capítulo deste estudo.

É nesse contexto que se encontram inseridas as obras de Yêda Schmaltz, *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis*, cujas publicações datam, respectivamente, de 1979, 1985 e 1988. A inserção da obra yediana nesse universo, advém não só de razões de ordem temporal mas, principalmente, por refletir e convergir com diversas posturas estéticas das poetas dos anos 1970, a exemplo da volta ao sublime, da subjetividade identitária, do apelo hedonista e a "recuperação do valor propriamente literário da literatura" (MORICONI, 1998, p. 19). Tais aspectos configuram traços de resistência simbólica.

Pensar a obra de Yêda Schmaltz e de escritoras brasileiras como Adélia Prado, Hilda Hilst, Olga Savary e Marly de Oliveira, dentre outras, dentro do âmbito

das revoluções comportamentais dos anos 60 é interessante por ressaltar o contexto no qual o erotismo ligou-se, de modo mais intenso, aos temas políticos. Dentro da proposta estética da escrita de autoria feminina, no Brasil, há verdadeiramente um anseio de diminuir as distâncias entre a praça pública, com suas reivindicações exaltadas, e a alcova. Por meio da escrita literária, confundem-se tais instâncias, no qual a intimidade do contato erótico não mais está circunscrito ao recesso doméstico e as vindicações não se atém somente ao âmbito político, porque um conflito se estabelece entre as esferas do pessoal e do coletivo.

Dentro das obras de autoria feminina do período em questão não há simplesmente um movimento de aproximação do erotismo e dos temas políticos, pois de fato o que ocorre na epiderme de tais obras é um alijamento do texto literário de temas políticos e sociais. O engajamento em tais obras se dá em clave simbólica, de modo indireto. Se havia uma participação feminina consolidada em movimentos políticos, guerrilhas e atos de resistência, conforme atestam os manuais de história, as mulheres pouco escreveram em prosa ou poesia sobre temas políticos naquele período. Esse pode ser um modo de contestar os critérios estéticos da tradição, enfatizar a escrita da "marginalidade" e ao mesmo tempo contestar a própria conjuntura política e social.

É sabido que o hedonismo figura como uma saída em tempos de crise. Na maioria das vezes, esse hedonismo vem acompanhado de sátira, ironia, humor *nonsense*, mirando indiretamente a política. Posturas desse naipe comprovam que as paixões (o amor, a sexualidade, o erotismo) são de fato formas mais resistentes, reacionárias e revolucionárias que a própria ideologia (BOSI, 1993).

O olhar do poeta divisa além dos muros, mas não põe abaixo esses muros, assim se faz a resistência simbólica na obra de arte. São diversos os críticos e teóricos da literatura que apontam a intrínseca relação entre amor, erotismo e resistência, ou mesmo da subjetividade lírica e o tornar as costas para os problemas que assolam sua época, como atos de resistência. Tendo em vista que o erotismo é uma forma sintomática de subjetivismo, a tese de Theodor W. Adorno (2003), no ensaio "Palestra sobre lírica e sociedade", circunscreveria o erotismo no âmbito da resistência, apesar de Adorno não inseri-lo diretamente nesses domínios.

Adorno (2003, p. 69) percebe que a lírica é um discurso que se opõe à sociedade em decorrência de seu caráter individual, subjetivo. A composição lírica que mais se distancia do social, por aprofundar na subjetividade, figura como saída aos entraves sociais e ideológicos, justamente porque "enuncia o sonho de um mundo em

que essa situação seria diferente". Esse mundo do sonho, idílico, prazeroso, criado no cerne da composição lírica, estabelece a idiossincracia com o mundo real da modernidade, industrial e tecnológica, pois nesse impera o pragmatismo e o culto à matéria, sem espaço para os devaneios e idealismos. Em uma sociedade em que a ordem é que o coletivo deve ser valorizado em detrimento do individual, torna-se inquietante a subjetividade que se volta cada vez mais sobre si.

O poeta, alienado do mundo da produtividade e sobrevalorizando os devaneios sentimentais, está apartado da conjuntura cotidiana da cidade moderna. Sua atitude não é gratuita, mas fruto da consciência de sua "nulidade", uma vez que o coletivo é que importa na perspectiva ideológica da metrópole. Contra essa valorização da coletividade se revolta, portanto, o artista através da exaltação de sua individualidade, de seus anseios mais íntimos. É como se a humilhação sofrida pelo sujeito rebaixado à insignificância originasse uma reação impertinente: a ostentação de suas emoções. No caso da literatura de autoria feminina, ocorre ostentação, sobremaneira, dos sentidos.

Nesse processo, a linguagem se torna elemento fundamental porque a ela o sujeito se entrega em negação à sociabilidade. O sujeito estabelece relação tão intrínseca com a linguagem que nela passa a residir, abandonando a coletividade. Isso se torna mais significativo ao se observar que o artista verdadeiramente abandona a coletividade para, privado de companhia, compor sua obra. Paradoxalmente, é por meio da linguagem que o poeta se reconcilia com o social, pois através dela estabelece comunicação com o público. A linguagem é o meio encontrado pelo poeta para reconfigurar sua relação com o mundo, fazendo a subjetividade tornar-se objetividade.

A crítica adorniana permite perceber a tematização do erotismo em poesia como um traço de resistência. A literatura de autoria feminina, largamente produzida nos anos 1970, na qual encontramos inserida a poesia de Yêda Schmaltz, intensificou a subjetividade lírica, conforme foi mencionado anteriormente, sendo este um dos modos de revelar o conflito com o mundo exterior que relegou ao esquecimento, ou silenciou, as mulheres por longo período.

A crítica adorniana não desprezou a importância fundamental do "elemento humano" no cerne da poesia lírica. Adorno (2003) entende que o aprofundamento no caráter humano é catalisador da fratura estabelecida entre a subjetividade e o universo exterior, justamente porque tem sido característico do social se desumanizar em prol do desenvolvimento econômico. Cabe ao artista empreender campanha contra a má-

consciência das ideologias constituídas no interior da sociedade. Assim, as artes, a literatura em particular, estariam imbuídas desse caráter "humanizador". Um dos propósitos do presente trabalho é não perder isso de vista: a poesia erótica como espaço de fruição e revelação da natureza humana, porque é justamente essa faceta que instaura a resistência simbólica.

A literatura emergente, surgida nos anos 70, figura como meio de revelar a má-consciência ideológica que privou tais figuras de alcançar trânsito social pleno, devido à cor, raça, gênero, classe social e orientação sexual.

A fragmentação da realidade feminina, o emprego da técnica do humor e a tematização do erotismo são, nesse âmbito, segundo Luíza Lobo (1993), na coletânea de ensaios reunidos em *Crítica sem juízo*, formas de contestação empregadas pelas escritoras brasileiras no decênio 1975-1985. Note-se que os principais modos de contestação das escritoras brasileiras listadas por Luíza Lobo são meios indiretos de contestação, reafirmando nossa hipótese de que o erotismo configura um tipo de resistência simbólica nos termos traçados pela crítica adorniana.

A estudiosa percebe que a tendência na literatura brasileira foi de as escritoras perseguirem o modelo de Clarice Lispector e Virgínia Woolf, no qual a escrita se detém, autocentrada no eu:

> Consciente ou inconscientemente, a maioria das obras escritas por mulheres desde o *boom* da literatura feminina brasileira, ocorrida na década 1970-80, tem refletido o autoquestionamento, o desenraizamento e a indefinição próprios do pensamento teórico do período (LOBO, 1993, p. 251, grifos da autora)

Luíza Lobo aventa a popularização da psicanálise nas classes média e alta, no Brasil, como uma forte influência à produção literária no período. As escritoras surgidas nas décadas de 70 e 80 pertencem justamente a tais classes, e estavam inteiradas das discussões em torno da psicanálise, algumas por serem oriundas de meios privilegiados intelectualmente, outras por estarem ligadas à atividade universitária e aos meios de comunicação, como a imprensa. Desde então, a "literatura feminina brasileira tem sido um longo monólogo diante do espelho, onde a narradora autorreflexiva e autocentrada é sempre uma mulher da classe média, insatisfeita consigo mesma" (LOBO, 1993, p. 251).

Isso decorre não só da influência que tais escritoras tiveram da literatura representativa de Clarice Lispector, com seu conteúdo filosófico profundo, de base

existencial, a partir de Sartre, mas também pelo contexto político a inibir a tematização de questões sociais e, sobretudo, pela postura ideológica assumida pelas escritoras de discutir problemas das quais estavam imbuídas no momento, subvertendo, ao mesmo tempo, a tradição estabelecida e popularizada pelos escritores. Além disso, o fluxo de consciência, vastamente praticado por essas escritoras, havia se tornado uma técnica modernista disseminada pelas obras de Marcel Proust, James Joyce e Virgínia Woolf. No caso da poesia de Yêda Schmaltz, sua obra encontra consonâncias com esse perfil das escritoras sob estudo de Luísa Lobo, o que pode ser atestado pela forte presença da psicanálise junguiana nos livros da poeta e, notadamente, na sequencia de poemas intitulados "Espelho", de *A alquimia dos nós*, analisados no tópico 3.5 dedicado à paródia constituída no discurso da autora a partir da (re)leitura de Cecília Meireles.

A classe social a que pertenciam tais escritoras foi um importante fator que determinou os temas e estilos adotados. No conforto da situação econômica da qual dispunham, podiam se dedicar à reflexão de questões metafísicas. O que não se repetiu nas escritoras socialmente desfavorecidas. Luíza Lobo analisa as obras *Ai de vós! Diário de uma doméstica*, de Francisca Souza e Silva, e *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Nessas obras, construídas em forma de diário, encontra-se a presença de temas políticos sob o olhar do oprimido. O tema central desses diários é a situação restrita da mulher desfavorecida, que se confronta com a realidade mais premente, cujo cotidiano não favorece o desenvolvimento pleno do imaginário:

> Para a maioria dos(as) escritores(as) brasileiros(as), escrever é um exercício de representação no plano do imaginário, relacionando-se com o real vivido apenas indiretamente, numa ligação simbólica com um plano referencial, que o escritor sabe distante. Mas no caso de Francisca e Carolina, escrever é uma tentativa de resgate da vida, de explicação para o mundo, em falta de outra explicação melhor. Cessado o martírio – falta a catarse através da publicação do livro-depoimento – cessa a literatura [...] seu livro é a vida, na medida em que isso é possível. (LOBO, 1993, p. 258)

As obras de Francisca Souza e Silva e Carolina Maria de Jesus revelam outros aspectos característicos da literatura das "minorias", surgidas na segunda metade do século XX, compreendendo a literatura de autoria feminina, a literatura afro-brasileira e a escrita homoerótica, a autoafirmação de suas condições, ao assumir na escrita, ideologicamente, a identidade de mulheres, negros e gays. Além disso, essas produções problematizam a expressão da identidade, questionam o mito da democracia

racial e sexual que encobre os preconceitos, e são produções independentes, autônomas, muitas produções de mimeógrafo, quase sempre custeadas pelos(as) próprios(as) autores(as).

Há uma relativização dos critérios estéticos na produção e estudo dessas obras que precisa ser levado em conta. A representação textual, a qualidade estética do texto em si, é precedida pela avaliação política, da representatividade social e cultural, quando se trata de uma literatura emergente, "privilegia-se a sua oportunidade e não a sua qualidade" (LOBO, 1993, p. 223). Assim, boa parte das obras da literatura emergente nos anos 1970 figuram como fenômenos simbólicos, de busca de autoafirmação de uma identidade feminina, negra, homossexual e socialmente desprivilegiada, pouco representativa, portanto, a partir dos critérios estéticos tradicionais. Elas se circunscrevem na história da literatura como fenômeno cultural ou obras de transição. Esse aspecto não figura como índice de que os critérios estéticos e políticos se alijaram na literatura brasileira dos últimos trinta anos do século XX, com a entrada de novos emissores do discurso literário; indicam sim que outros critérios entraram em jogo e, na emergência de muitas novidades, algumas não se enquadraram nos moldes estéticos atualmente vigentes. Tampouco essa pode ser entendida como uma constatação da falta de qualidade da escrita emergente no período em questão, pois em meio à grande quantidade das novas produções, muitas se destacaram pela qualidade, singularidade e capacidade de inovação, ao ponto de se afirmarem no panorama da literatura brasileira.

A produção literária negra e a de autoria feminina constituem marcos da renovação da representatividade de figuras marginalizadas no meio social, e possuem percursos históricos semelhantes. A mulher, restrita ao recesso doméstico, e o negro, alijado dos centros sociais, promovem renovação das visões que os outros e eles próprios detinham sobre si. Interessante notar que a produção das minorias emergentes alcançam grande destaque na produção em verso, o que pode ser explicado pela ânsia das poetas de repensar suas identidades, mas também porque "a poesia problematiza a ideologia de uma época" (SANT'ANNA, 1993, p. 67).

No caso da literatura afro, tais produções foram impulsionadas pelo grupo paulista Quilombhoje, que desde 1978 seleciona, edita, financia, vende e discute a literatura produzida por autores negros, na coleção *Cadernos Negros*. Destacam-se nesse grupo nomes como o de Miriam Alves, Marise Tietra, Geni Mariano Guimarães e Cuti. Não é simplesmente a cor da pele que define a literatura negra, mas a postura

ideológica, caracterizada pela recuperação das formas orais, com igual ênfase na palavra oral, postura de choque, agressiva e coletiva, retorno às origens africanas, e um assumido tom épico, mesmo nas produções em verso, como busca de antepassados heroicos exemplares para a negritude, a exemplo do Zumbi dos Palmares. A ostensiva retomada das divindades africanas, de cultos como o do candomblé, responde, ainda, à proposta de recuperação das formas orais e assunção de um tom épico.

Nas escritoras negras, a postura assumidamente sensual, como forma de (re)constituição da identidade, é um aspecto significativo, que popularizou nomes como o de Miriam Alves, garantindo diversos estudos acadêmicos, nos últimos anos, de suas produções. É importante perceber que o negro e a mulher foram associados à domesticidade e à servidão, pois é em decorrência dessa semelhança que o processo de emancipação de tais figuras cominharam juntas. A emancipação da mulher negra figura como o auge dessa realização, porque na escala de inferioridade ela havia sido colocada abaixo de todas as outras minorias silenciadas. A autoafirmação identitária, através da (re)construção do erotismo literário, surge como sintoma de emancipação, porque a espoliação do corpo também está ligada ao sexo. O corpo da mulher branca figurou sempre como instrumento de produção de indivíduos "superiores", "predominantes", enquanto os escravos negros foram os responsáveis por produzirem riqueza para o senhor escravocrata. Na lírica erótica, a mulher e o negro reafirmaram o ideal de que sexo é política, conforme consideração de Gore Vidal (1987), ao fazerem de seus respectivos corpos erotizados instrumento de autoafirmação identitária, social e intelectual, principalmente porque, através dessas produções, colocaram em cena suas obras literárias.

Elódia Xavier (2007, p. 157), em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, percebeu que o silêncio sobre os prazeres do corpo na poesia de autoria feminina foi rompido mais cedo do que nas obras em prosa, o que sob sua ótica seria decorrente da própria natureza da lírica, "um discurso mais próximo da fantasia". Pode-se com isso aventar que as poetas do erotismo feminino se libertaram mais cedo, porém dentro de limites mais reservados. Os torneios eufêmicos, as metáforas, as metonímias e a linguagem velada, própria da poesia, facultaram a construção de um erotismo passional e libertino pautado sobre os desvios de expressão, sendo, muita vez, nessa dissimulação que se alcança fruição e emancipação. Amar e fantasiar, nesse discurso, passam a se complementar e expressar o conflito entre pulsão e recalque. Esse discurso não esteve livre da retórica pornográfica, construindo um discurso que alterna entre o

penumbrismo erótico e a explicitude do fescenino, conforme percebemos na obra madura de Yêda Schmaltz, no capítulo a seguir.

De fato, a poesia está mais perto da fantasia, porque o discurso poético alcança o imaginário de maneira mais profunda do que outras formas discursivas. A ficção trabalha por alcançar o *status* de coisa acontecida, enquanto a imagem poética é, em sua essência, desrealizada, de modo a não ambicionar tal *status*, porque se dirige para um universo além do discurso, deslocada do significante. Desse modo, a poesia se constrói sobre operações ficcionais, fantasias, ambiguidades e ambivalências, valendo-se de uma realidade reconfigurada. O objetivo disso tudo é trabalhar complexas estratégias de significação. Dessas estratégias decorre uma visão utópica que desenvolve uma fuga dos problemas cotidianos e apresenta alguma coisa melhor para se escapar da realidade limitadora dos indivíduos no mundo real.

A retomada do universo erótico e pornográfico coaduna-se com as perspectivas do erotismo de autoria feminina, dado que a obra erótico-pornográfica está sempre imersa na "terra do nunca", de modo a criar uma hiper-realidade. Além disso, a poesia foi considerada, em toda a tradição literária do Ocidente, como terreno para os cantores do amor. Algo asseverado por Octavio Paz (2001), ao apontar o amor e o erotismo como os temas primordiais da poesia lírica.

Nessa tradição, grande parte das metáforas amorosas foram construídas por homens, e nesses registros é frequente a representação da imagem feminina sob um olhar essencialista e/ou misógino, revelando um uso autoritário do corpo feminino enquadrado em relações horizontais (a negra, a mulata e a prostituta) e verticais (a mãe, a irmã e a amada idealizada). O erotismo de autoria feminina na obra lírica de escritoras brasileiras vem revelar superação das estratégias de idealização passiva da mulher e introduzir novas configurações e ideologias para o erotismo moderno. Ocorrendo, sobremaneira, através da reconstrução em clave paródica de textos antológicos do passado, asseverando a percepção de Agamben (2007, p. 44) de que "[a] poesia de amor nasce na modernidade sob o signo ambíguo da paródia". Ambíguo porque assolado pela consciência crítica no tratamento dessas obras que ora tendem para a ridicularização de modelos cristalizados, ora prestam homenagem a certas obras.

Assim, entre as escritoras, o erotismo tornou-se um dos filões mais promissores, a partir da década de 1970. Antes disso, a escrita erótica entre mulheres na cultura luso-brasileira foi pouco praticada, avultam nomes como de Sóror Mariana do Alcoforado, Florbela Espanca e Gilka Machado. Na narrativa curta, se destacam as

publicações organizadas por Márcia Denser, *Muito prazer, contos eróticos femininos*, de 1982, e *O prazer é todo meu*, de 1984. Olga Savary foi responsável por organizar a primeira antologia brasileira de poemas eróticos, *Carne Viva*, de 1984, que traz escritores e escritoras que tomaram o erotismo em suas composições. Nessa coletânea avultam nomes bastante conhecidos da poesia brasileira e outros pouco conhecidos. Dela fez parte poemas de Yêda Schmaltz da fase em que a poeta tomou o erotismo como tema central e pautou sua escrita poética sobre o processo de reinvenção de personagens mitológicas, para assim encontrar sua voz lírica mais singular. São essas obras da autora que ocupam nossa atenção no capítulo a seguir.

Dado que o processo de construção da temática erótica e do discurso intertextual, na obra da autora, não se fez de modo abrupto, empreende-se na abertura do próximo capítulo revisão das obras que precederam a publicação dos livros que tomamos como objeto de nossa pesquisa. Os três tópicos seguintes são dedicados exclusivamente a discutir as obras que integram o *corpus* de nossas análises. A retomada da obra inicial de Yêda Schmaltz ocorre, nesse itinerário, para chegar à sua obra madura e perceber em que medida tais produções funcionaram como preparação da atmosfera, como elas semearam e fomentaram o surgimento do erotismo ostensivo nas obras publicadas entre 1979 e 1988.

2. DA SEMEADURA DE EROS AO ENTRONCAMENTO DA POESIA DE YÊDA SCHMALTZ

2.1. Caminhos poéticos de Yêda Schmaltz: a construção de um estilo

perdida em sonhos vagos como as brumas.
sonhei milênios e ternura nos caminhos
[...]
e à minha frente um mundo de deserto
imensurável
Yêda Schmaltz

A razão de ser do presente tópico é incursionar pelas obras iniciais de Yêda Schmaltz, percebendo o desenvolvimento de seus temas e técnicas, a fim de melhor aprofundar, na sequência, nas obras que compõem o *corpus* central de análise desta pesquisa. Empreende-se, portanto, apresentação crítica das produções em verso da autora, seguindo sua ordem cronológica, desde sua primeira publicação, *Caminhos de mim* (1964), até as obras que antecedem o *corpus* de nossa análise, *O Peixenauta* (1973) e *Anima mea* (1984). Persegue-se neste itinerário o que antecipa os princípios poéticos e temas constantes nas três obras estudadas aqui mais detidamente, e como tais princípios e temas norteadores da poesia yediana se constituíram em direção às conquistas estéticas de *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis*. Em tempo, ressalte-se que não é nossa proposta incursionar pela obra completa da autora, mas acompanhar nas obras iniciais de Yêda Schmaltz princípios que permanecerão em sua obra madura. Algumas publicações posteriores a *A ti, Áthis* serão retomadas, no decorrer do trabalho, a fim de ilustrar percepções acerca dos princípios poéticos constantes no discurso da autora.

Caminhos de mim, de 1964, é o primeiro livro publicado por Yêda Schmaltz (grafado Iêda Schmaltz até então). É seu livro de juventude, como indicia a capa (Figura 7, p. 105), com a imagem da autora entre menina e moça, a dedicatória em tom infantil, "para mamãe, vovô, papai e titio", e os temas constantes no interior da obra, mencionando a infância e a adolescência. Interessante notar que alguns poemas, a exemplo de "Definição" (CM, p. 19), foram compostos quando a escritora contava com apenas 17 anos de idade.

A capa (Figura 7, página 105) feita por Tancredo F. Araújo, a partir da foto-gravura de Ulisses Pereira Dias, apresenta a imagem em perfil da poeta, em posição contemplativa diante de um caminho ladeado por árvores, o que convergirá com os

temas desenvolvidos no interior da obra, porque a natureza é usada como metáfora para definir os sentimentos da voz lírica, a natureza figura como espaço de fundo para o percurso de conhecimento afetivo da menina-poeta. Tem-se, na obra, a jovem que se encontra no intercurso infância-vida adulta, vivendo os primeiros contatos passionais.

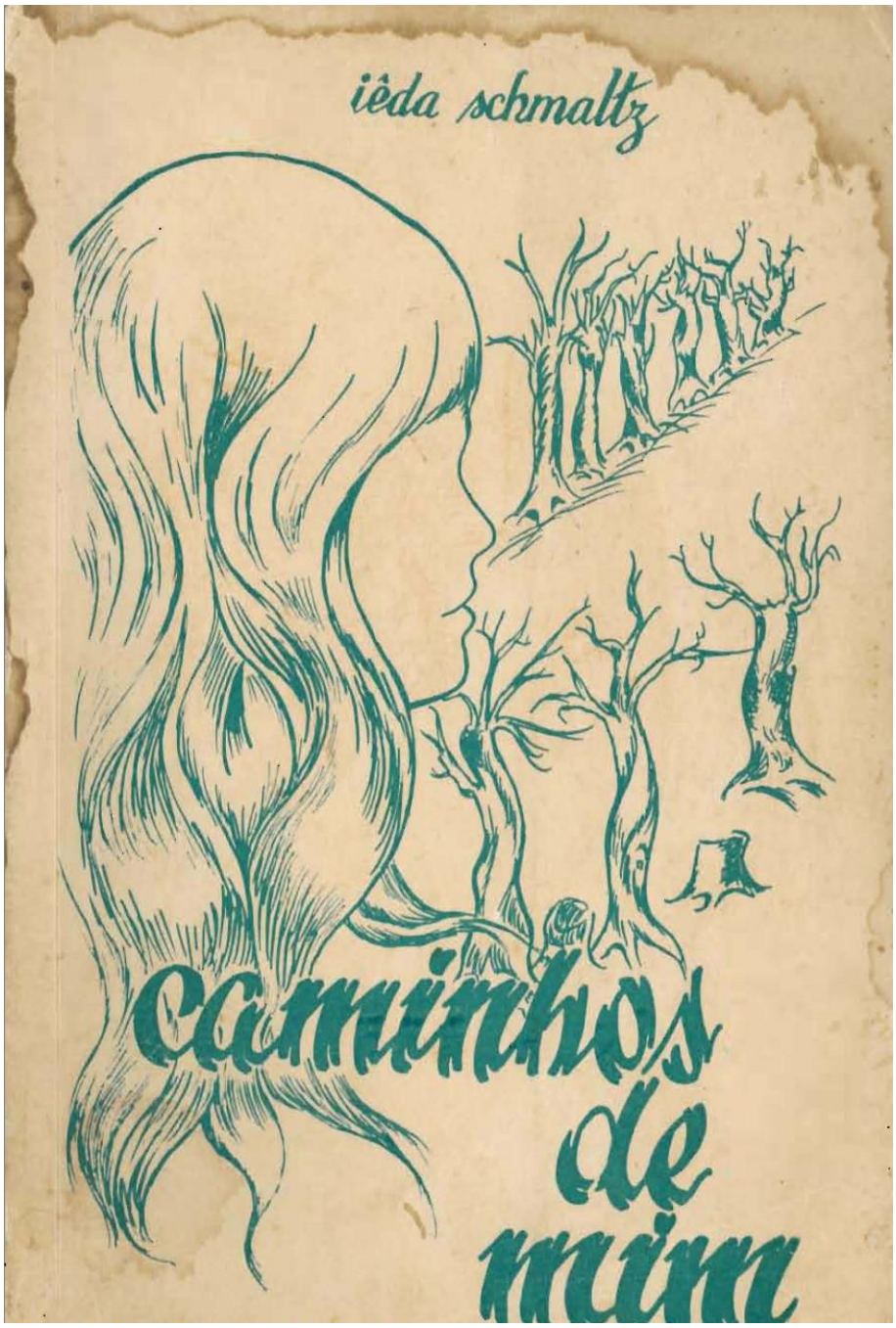


Figura 7: Capa de *Caminhos de mim*.

O título figura como um habilidoso resumo do livro, visto que esses "caminhos" são apresentados numa perspectiva lírica, como o próprio desenvolvimento

afetivo do eu lírico. Indica o título, portanto, descobertas e amadurecimento, ao mesmo tempo, afetivo, poético e identitário.

Publicado em setembro de 1964, quando a escritora contava com 22 anos de idade, a obra desenvolve temas que estariam em toda a sua produção em verso, a exemplo do fazer poético, do prazer desencadeado pelo trabalho com a poesia, o relacionamento amoroso e suas intempéries. Temas que desde já se misturam, pois o envolvimento erótico, na perspectiva adotada pela poeta, confunde-se com a fruição do fazer poético, a exemplo de "Palavras de silêncio":

> inventar um poema tão grande
> como o silêncio
> dos teus braços
> nos meus braços.
> (CM, p. 18)

O livro é aberto com um poema intitulado "Prólogo", divide-se em três partes, "de vento", "de cor" e "de pedra", e é fechado com uma composição sob o título "Epílogo". A composição que abre e a composição que fecha a obra são, respectivamente, apresentação do sujeito lírico ao leitor, "eu sou alguém/ andando pelos caminhos" (CM, p. 13), e balanço do percurso percorrido, no arremate:

> eu fui alguém
> errando
> pelos caminhos
> [...]
>
> fiz poemas azuis
> e de brinquedo,
> mas fui alguém
> procurando
> o verde.
> (CM, p. 132-133)

As orelhas do livro trazem excertos do ensaio de Gilberto Mendonça Teles, publicado no jornal *O Popular* em 16/08/64, exaltando a "inteligência criadora" da jovem poeta, e de sua capacidade lírica, que não se deixa dominar pelo formalismo técnico. Esse lirismo, que trabalha por desvencilhar-se da estreiteza da técnica estéril, será uma constante na obra de Yêda Schmaltz, desenvolvendo-se como um anseio por certa beleza pura. Figura desde já como um sintoma do sentimento de não pertencimento a um mundo moderno assolado pelos exageros desenvolvimentistas. Há

em *Caminhos de mim* evidente anseio pela exaltação de aspectos prosaicos, simples e singelos da vida cotidiana.

A exaltação do tempo primitivo, das origens, da ancestralidade, do tempo passado, se torna mais visível a partir de *A alquimia dos nós*, mas aqui em *Caminhos de mim* já se pode notar esse princípio, através, por exemplo, da ausência de maiúsculas em toda a obra, do quintal da avó como espaço tópico para os idílios da meninice, da cidade interiorana marcada como território da inocência, que escapa dos sofrimentos típicos da modernidade. A poesia surge, nesse âmbito, como anseio de criação, livre dos exageros e arroubos técnicos, na valorização das essências e das origens.

O princípio adotado leva a poeta a percorrer um caminho em que se abandona a vida pelo sonho, conforme dito em um poema (CM, p. 28). A tematização amorosa se apresenta como caminho ideal a embrenhar-se, e surge "o amado feito de delícias/ com um ombro enorme para o meu descanso" (CM, p. 30), levando a poeta a realizar percurso diferente das heroínas dos contos de fadas, que acordam para o amor, aqui a poeta adormece para o amor. O sonho é metáfora da poesia, e o amor intensifica a fruição nesse sonho.

A capital do estado, Goiânia, surge como espaço de vivência na juventude, deixando a vida interiorana da infância para trás. Mesmo a capital é apresentada sob um viés idílico e idealizado, não como o espaço conturbado e de agressividade característico da metrópole. O poema "goiânia – convite e roteiro"[23] (p. 37-43) apresenta uma cidade que mais se assemelha a um bosque, com suas alamedas feitas de rosas e suas borboletas que não respeitam o trânsito, assim, a cidade "a meus olhos de poeta/ é mais sonho que argamassa". Esse verso final, por sua vez, constitui uma recuperação ao livro de poemas de Jesus Barros Boquady, *Goiânia: sonho e argamassa* (1959).

Esse desejo de deitar "no ventre das coisas" para assim reter "o amor dos homens" (CM, p. 47-48), e de encontrar "a essência vermelha das coisas" (CM, p. 49), leva a poeta a construir sua obra com a presença ostensiva não só da natureza, mas também das cantigas de roda da cultura popular, retomadas em várias composições, e que serve de mote e ritmo para "canto de roda":

[23]Esse poema saiu publicado primeiramente em *A poesia em Goiás*, de Gilberto Mendonça Teles (1983, p. 415-418), obra cuja primeira edição foi lançada em agosto de 1964, a publicação de *Caminhos de mim* ocorreu em 29 de setembro de 1964. Por isso, Teles indica ser o poema inédito e não inclui o livro da autora entre as produções analisadas, visto que durante a redação de sua crítica, a obra de Yêda ainda estava no prelo.

as palavras fugiram
para brincar de roda
na tarde.

[...]

as palavras fugiram
e agora brincam
lá embaixo:

a iêda é linda,
é linda iêdinha,
entrará na roda,
ficará sozinha.

ficará sozinha.
ficará sozinha.
(CM, p. 60-61)

O poema reinventa a forma popular da cantiga "Fui no Tororó" que diz: "Oh Mariazinha! Oh Mariazinha!/ Entra nessa roda/ Ou ficará sozinha!". Na canção popular, esse excerto em tom de ameaça serve para que uma das crianças, na brincadeira de roda, tome voz para cantar que não ficará sozinha, pois uma outra criança do jogo lúdico lhe servirá de par. O tom álacre da forma popular cede, na composição de Yêda, espaço para o tom melancólico da jovem que se viu destituída do ser amado. As palavras, aqui a palavra poética, tomam vida e assumem a função das crianças no jogo de roda, afirmando que a poeta ficará sozinha. A partir desse poema, que integra a primeira parte da obra, instaura-se o tema da separação amorosa e a ameaça de solidão passa a assolar o imaginário do sujeito lírico.

Giorgio Agamben (2009) nota que brincar de roda, nas sociedades arcaicas, era um jogo matrimonial. Ao gravitar em torno desses jogos, a poeta de *Caminhos de mim* desenvolve a temática erótico-amorosa sob perspectiva primitiva, na qual o jogo lúdico é levado de volta à sua vocação puramente profana. Nele a voz lírica é assolada pela ameaça de solidão, mas a situação passional em que se encontra enredada traz a marca da inocência infantil, da pureza primitiva.

O título dessa primeira parte, "de vento", está em consonância com a temática predominante em seu interior, uma vez que, entre as diversas paternidades que se atribui a Eros, uma delas é a de filho de Éfeso, personificação do vento, o que corresponde a uma explicação do caráter de divindade não figurada do deus do amor, por sua incrível capacidade de atingir os seres sem que eles se deem conta disso, como ocorre com o próprio vento. Além disso, Eros é uma divindade que, na perspectiva dos gregos, estava vinculado à natureza, à vegetação e à estação primaveril, por ser símbolo

de renovação e fecundidade. A primavera, bastante presente em *Caminhos de mim*, é comumente associada à estação dos amores, o que está presente nas representações da imagem de Eros, coroado de folhas e próximo a árvores e outros elementos da natureza.

Esse aspecto de Eros ligado ao vento é materializado em um dos poemas finais dessa seção, quando a voz lírica comunica ao ser amado "o teu sorriso/ me rouba de mim" (CM, p. 78), indicando que o amor subitamente atinge os seres à maneira do que ocorre com o vento.

A passagem das estações é celebrada na poesia lírica desde os primórdios da arte poética, em especial a chegada da primavera, símbolo de alegria e liberdade para a juventude. Johan Huizinga (2012, p. 136) nota, nesse sentido, que à poesia é inerente certo caráter ritualístico, o que explicaria suas extravagâncias, alegrias e seu pendor para o divertimento, próprio do êxtase dos rituais das culturas primitivas, assim "[n]ada contribui mais para fertilizá-la do que a celebração da passagem das estações, especialmente a chegada da primavera, quando os jovens de ambos os sexos se encontram dentro da maior alegria e liberdade".

Essa alegria e liberdade, além do tom ritualístico, são perspectivas assumidas nessa obra inaugural da autora que, conforme percebeu Gilberto Mendonça Teles (1995, p. 54), criam uma situação paradoxal nos versos que figuram entre a angústia dolorida e a felicidade. Esse paradoxo, por sua vez, é condizente com o tema central do livro, a relação erótico-passional, misto de dor e alegria.

A segunda parte de *Caminhos de mim*, "de cor", tematiza o fazer poético de modo mais ostensivo que na primeira parte. A poesia figura como o aspecto que oferece "coloração" à existência do sujeito poético. A infância é vista como um tempo de cor azul, uma vez que era comum na gíria popular a expressão "tudo azul" para designar que "tudo estava bem". Os poemas sofrem processo de personificação ao ponto de se apresentarem como aqueles que "riem verde/ olham verde/ falam verde" (CM, p. 99), indicando, assim, que a poesia é consoladora das mazelas humanas e sinaliza esperança de tempos menos áridos. Os caminhos percorridos pelo eu lírico se tornam de feição "colorida" em decorrência da presença da poesia.

Em "(composição)", a erotização da escrita poética é uma das sínteses mais habilidosas da perspectiva assumida nessa parte:

> às vezes penso
> que me sinto triste
> e chego a conclusões

douradas
então componho
o meu poema
como quem pinta um quadro
e o expõe interiormente
construo o meu poema
como quem constrói
uma casa:
caio as paredes,
planto flores,
bordo fronhas,
encero o assoalho.
realizo o meu poema
como quem faz um deus
e o cultua igual cristão:
nas agruras, nas tristezas.
construo o meu poema
como quem constrói
um lar.
e me mudo
para ele.
(CM, p. 89-90)

O fazer poético figura, nos versos acima, como um labor que, o ser que o executa, a poeta, causa grande prazer desde sua execução até o momento em que passa nele residir. A perspectiva adotada é o de que a poesia é um espaço acolhedor, harmonioso, porque rompe com a tristeza antes mesmo de ocorrer a materialização do verso, uma vez que o estado de poesia que predispõe o eu lírico à escrita é definido como momento de "conclusões douradas".

A terceira parte da obra, "de pedra", dedicada ao GEN (Grupo de Escritores Novos), não inova na tematização das duas partes anteriores. Encontram-se ali novamente a paixão amorosa, a erotização do fazer poético e da natureza, a infância simples na cidade interiorana. O que essa parte traz de distinto é um tom pesaroso, melancólico e desencantado sobre todas essas questões, a visão adotada é de que o amor, a poesia, a natureza e o passado foram assolados por "pedras", como símbolo das dificuldades e do desencanto. Foi perdido aquele espaço idílico e colorido do início da obra. Assim, o olhar nostálgico sobre o passado em "canto de sempre" (CM, p. 106-107) já não traz a exaltação de antes, porque carregado de tristeza.

Os títulos comprovam a mudança do tom, sendo "tédio", "mágoa", "cansaço", "desencanto" e "despeito", alguns deles. Em meio a esse espaço de desolação, surgem lampejos de esperança como o anseio por encontrar um homem em noite estrelada: "eu sonho homem puro/ mais puro que a própria/ noção de poesia" (CM, p. 110). Os poemas finais buscam a superação desse estado melancólico; em "canto para o amigo sem luz" (CM, p. 129-130), o eu lírico comunica que "olhar

estrelas já não basta", demonstrando que o tempo dos idílios juvenis se dissipou e chegou, enfim, à fase madura.

Os três últimos poemas da obra vislumbram um anúncio de esperança. Assim, "compreensão" (CM, p. 131), como o próprio título indica, explica que "a mágoa veio/ porque a alegria/ está brilhando/ pra quem precisa", e "epílogo" (CM, p. 132-133) percebe que o livro que se fecha foi o processo de "busca de mim". O poema termina com a união feliz do eu lírico com o ser amado, união que pretende servir para a composição de "homens-poemas/ de mel e esperança", trazendo novamente a poesia como símbolo de esperança, possibilidade de sonhar por dias melhores.

Tempo de semear, de 1969, o segundo livro publicado por Yêda Schmaltz, é a produção a partir da qual a escritora inicia um trabalho de buscar na tradição da cultura letrada do Ocidente motivos para sua escrita literária. Não que inexistisse diálogo intertextual em *Caminhos de mim*, mas a partir de *Tempo de semear* as alusões literárias se tornam mais evidentes. Nesse caso, a intertextualidade se estabelece com o discurso bíblico, que será uma constante em todas as demais obras da poeta.

No título do livro já se encontra presente o diálogo intertextual com a "Parábola do Semeador", do *Evangelho de São Mateus*, cujo excerto é reproduzido como epígrafe na abertura da obra, procedimento adotado a partir de então em outros livros. É comum encontrar nas produções de Yêda Schmaltz, desse livro em diante, uma pletora de citações diretas e indiretas de textos literários, filosóficos, bíblicos, míticos e místicos.

No livro é reproduzida a "Parábola do Semeador" para indicar, nos versos que compõem a obra, o ideal expresso pelo texto bíblico: "[o] que foi semeado em terra boa é aquele que ouve a Palavra e a entende. Esse dá fruto, produzindo à razão de cem, de sessenta e de trinta" (Mateus, 13-23). Os poemas passam a figurar como as sementes, o mundo que os recebe se coloca como a terra que pode lhes acolher e dar-lhes vida.

Com capa e ilustrações, no interior da obra, de Heleno Godoy, e arte final da capa de Laerte Araújo, *Tempo de semear* desenvolve no decorrer de suas três partes o tema e a metáfora da rosa, o que será reforçado pelas imagens ilustrativas apresentando sempre uma espécie de imagem desrealizada de flores e rosas.

A primeira parte do livro, intitulada "De quanta chuva se faz uma flor", explora o tema da jardinagem como metáfora do fazer poético, com suas plantas e flores em profusão. Essa seção possui dez poemas com o título de "Canto", e um poema final chamado "Última canção em flor". No desenvolvimento desses poemas, as flores

assumem, ainda, metáforas diversas, como paz, beleza gratuita e peculiar, felicidade e esperança, a exemplo dos versos: "vamos sozinhos na chuva. Mas temos flores nas mãos" (TS, p. 23), e "é preciso tecer/ um ramalhete azul de sentimento/ para enfeitar nossos envelhecidos temas" (TS, p. 29). A rosa também é usada para comunicar o enlace amoroso feliz, como ocorre na composição final dessa primeira parte da obra: "No princípio,/ dos teus poros/ brotavam as rosas/ e era a tua seiva/ que corria em mim./ (A flor nasceu/ de um querer bem enorme.)" (TS, p. 37). Essa composição encerra um teor erótico bastante sugestivo, quando a seiva assume o sentido de líquido seminal e a flor parece indicar os filhos surgidos de uma união amorosa plena. Construções metafóricas desse tipo serão largamente desenvolvidas em publicações posteriores, como *Baco e Anas brasileiras* e *Chuva de ouro*.

A segunda parte da obra, "Setepétalas do povo", é aberta tendo como epígrafe o poema "4º motivo da rosa" de Cecília Meireles. A poesia de Cecília é uma das maiores ressonâncias na obra de Yêda Schmaltz, desde a primeira publicação da autora goiana, o que foi percebido por G. M. Teles (1995, p. 56), ao apontar o "bom gosto de leitura e a capacidade de aquisição expressiva" da autora, em recuperações como no poema "Oferenda", de *Caminhos de mim*, que sofre uma penetração formal e temática da obra ceciliana.

Não só a poesia de Cecília Meireles, mas também de Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes, no concernente à dicção, princípios poéticos e temas norteadores. Já em *Caminhos de mim*, composições em forte sintonia com esses poetas indicavam, desde o título, a filiação a tais poéticas, a exemplo de "oração para o namorado" (CM, p. 50-52), subintitulado "à moda do vinícius [sic]", também a sequência de poemas nomeados de "solilóquio", título recorrente nas composições de Vinícius de Moraes.

Poemas intitulados de "Canção", "Balada", "Vento" e as referências a jardinagem e rosas são ressonâncias evidentes da poesia de Cecília Meireles. Por ser tais influências marcantes na obra da autora, optou-se por cotejá-la mais detidamente na segunda parte deste trabalho, quando será investigado o discurso parodístico e intertextual nas obras que integram o corpus central do nosso estudo. Isso porque, conforme se pretende evidenciar, nas obras publicadas pela autora entre 1979 e 1988 há um hábil refinamento desse diálogo intertextual, e a releitura dos poetas supramencionados avança para a subversão, a incorporação e o diálogo parodístico. Por

ora, ressalte-se algumas referências em *Tempo de semear* concernentes à leitura que Yêda fez da poesia de Cecília Meireles.

Antes, é preciso notar que a tematização de plantas, flores, rosas, da jardinagem e da natureza em geral é recorrente em toda a obra yediana, especialmente em *Tempo de semear*, uma releitura da poesia de Cecília Meireles, sem dúvida. Entrementes, o tema converge, também, com um aspecto da biografia da autora, pois Yêda era aficcionada pela jardinagem. A casa da poeta, conforme informam amigos e familiares, era repleta de flores e plantas diversas que ela mesma cultivava. É comum encontrar fotos da poeta em livros e páginas na internet em que ela aparece ladeada por flores e rosas no jardim de sua residência (Figura 8, p. 117). A fascinação da escritora por borboletas é algo que irá se refletir também em sua produção literária e na arte pictórica que produziu. Na fase madura de sua obra, a borboleta será retomada como símbolo de afirmação feminina, partindo da reinvenção do mito de Metra[24], a exemplo do que ocorre no livro *Atalanta* e no conto homônimo.

Outro dado biográfico interessante é que a casa da poeta em um setor da cidade de Goiânia com o sugestivo nome de "Bairro Feliz", foi batizada como "Casa da Poesia", incluindo placa de identificação com o título grafado. Essa residência chamava a atenção de estudantes de Letras e amantes de poesia que nos últimos anos de vida da autora, realizavam excursões para visitá-la, quando discutiam arte e poesia e apreciavam obras pictóricas no interior da casa e nos muros da residência, pintados por Yêda e outros artistas goianos.

O poema que abre a segunda seção de *Tempo de semear*, "Elegia – Barcarola", é dedicado a Cecília Meireles, retoma aspectos da obra da poeta homenageada e recupera aspectos da biografia das duas autoras:

> Cecília, quebrou-se o espelho
> daquela face perdida
> e a face ficou criança,
> perdida, mas encontrada,
> encontrada, mas distante.
>
> Destino de marinheira,
> abriste o mar com os dedos
> das tuas mãos emendadas,

[24] Filha de Erisictão, Metra foi sucessivamente vendida pelo pai, tendo a capacidade de se metamorfosear em animais diversos. A moça sempre usava desse ardil para fugir dos que a compravam. Após repetidas fugas e sucessivas vezes vendida pelo pai, transformada "em fonte inesgotável de recursos, a infeliz Metra percorreu toda a escala zoológica, até que um dia, metamorfoseada numa linda borboleta, desapareceu para sempre no ar". (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 71)

jogaste no mar teus versos:
os peixes todos correram
fazendo loucas cirandas
- nunca viram versos n'água
Deixarem rastros de estrela.

[...]

Já morreste tantas vezes
naqueles poemas tristes,
que desta vez, com certeza,
a vez mais definitiva,
que desta vez com certeza,
a dor foi menos doída.

Mas o que me põe silente
irmã barqueira do vento
foram teus olhos fechando
no dia em que os meus se abriram.
e eu sem saber de nada,
estava até bem contente,
brindava com meus amigos,
declamava aqueles versos
dessas viagens contigo:
"bateu-me o vento na boca
E depois no teu ouvido"...

E o teu ouvido cerrado,
e o teu rosto naufragado,
e o teu barco ancorado
em praia desconhecida.
Cecília não acredito.
(TS, p. 45-47)

O poema aproveita-se de uma série de poemas de Cecília Meireles, nas duas primeiras estrofes, por ocasião da morte da autora de *Mar absoluto*, para comunicar uma infeliz coincidência, na data em que Yêda celebrava seu aniversário de 23 anos, em 9 de novembro de 1964, falecia Cecília, no Rio de Janeiro.

Para ressaltar alguns dos poemas de Cecília retomados, na terceira estrofe supracitada, encontra-se recuperação do verso "só eu morrendo de triste" (MEIRELES, 1983, p. 84), enquanto a primeira estrofe reinventa versos da poesia ceciliana de composições como "Epigrama do espelho infiel" (1983, p. 82), "Canção quase inquieta" (1983, p. 80) e "Terra" (1983, p. 64-65), dentre outros. A penúltima estrofe cita diretamente versos de "Canção" (1983, p. 64).

Ainda na segunda parte de *Tempo de semear*, destaca-se o poema "Balada simples":

Vou deixar meus velhos livros,
meus ideais de poeta,

ilusões da cor do vinho,
a irresponsabilidade
das carreiras pela chuva,
das madrugadas no bosque,
por causa do meu amor.

Vou deixar os meus colegas
de poemas e brinquedos,
minha coleção de selos,
minhas lembranças guardadas
no fundo de um baú verde,
meus contos da carochinha,
por causa do meu amor.

[...]

Vou fazer cozinhadinho
e lavar roupa na fonte,
vou passar sonhos a ferro
e enxugar esperanças,
vou ter filhos mais bonitos
do que as lágrimas da lua,
vou ficar medíocre e linda,
por causa do meu amor.
(TS, p. 61-62)

A voz lírica do poema incursiona pelo olhar da criança, na busca de comunicar seu anseio pela união amorosa, marcada pela simplicidade, como indica o título da composição. As imagens da convivência cotidiana do casal é comunicada através de fantasias infantis e idílios amorosos, conforme explícito no início da estrofe final. A união amorosa, para o eu lírico, vem sinalizar uma espécie de retorno à infância, consequentemente, livre da circunspeção da vida moderna e da vida adulta, indiciando mais uma vez a exaltação de um tempo primitivo, na obra. Esse poema não deixa de apresentar um viés irônico, uma vez que a união amorosa para a voz feminina condiciona sua existência à realidade doméstica, tornando-a "medíocre" em termos de emancipação feminina, porém "linda" para os padrões preconizados pela sociedade burguesa.

"Outros poemas", a terceira e última parte da obra, é aberta com uma epígrafe de Walt Whitman. Os versos finais da epígrafe convergem, em seu conteúdo e na liberdade das formas em que se expressa, com as perspectivas adotadas na obra de Yêda Schmaltz, a exemplo da visão do amor apresentada nesta obra, como aquele que estabelece harmonia entre os seres. Nos versos do poeta americano, o ser amado confunde-se com o próprio poema, a quem é direcionada a declaração: "muitas mulheres e homens tenho amado/ mas não amo a ninguém mais do que a ti" (WHITMAN apud SCHMALTZ, 1969, p. 71). Essa louvação, na qual o ser amado

confunde-se com a arte do poeta, será uma presença marcante na poesia yediana a partir de então.

Conforme sinalizado pela epígrafe, a última parte de *Tempo de semear* tem no erotismo seu motivo mais recorrente. Erotismo que caminha em alguns poemas para o sofrimento passional e a alusão sexual. Composições como "Canto de amor" (TS, p.81) assumem visão solar sobre o relacionamento amoroso, considerando a união amorosa como promessa de felicidade plena. Nessas composições, encontra-se perspectiva semelhante ao do discurso aristofânico, no *Banquete* (2007), de Platão, por ser Eros aquele que complementa as partes cindidas. O eu lírico encontra no ser amado sua metade perdida, além disso, a poesia surge confundindo-se com o ser amado, estabelecendo relação íntima com o eu lírico, à maneira do que ocorre nos versos da epígrafe de Whitman. Isso se tornou um procedimento constante no decorrer de toda a obra da autora, ao ponto de versos de *Alquimia dos nós* assimilar o trabalho da tecelã como metáfora do fazer poético, levando o eu lírico a considerar, ao final da composição, que "Este tecido é a própria/ tecedeira" (AN, p. 45).

O poema "Casca" usa da dubiedade própria da linguagem poética para tratar do envolvimento amoroso:

> O meu amor
> é casca.
>
> O meu amor,
> jabuticaba doce,
> redonda, gelada,
> (gelada?)
> vieram dentes
> brancos, gelados,
> sede redonda
> e: plof!
> é casca.
> (TS, p. 91)

O fim do sentimento amoroso é comunicado no poema através da representação do consumo do fruto exótico, típico das terras brasileiras, a jabuticaba, caracterizada pela pele fina que esconde polpa doce e agradável ao paladar. Mas a composição parece sugerir relação carnal no desenvolvimento da paixão. A casca do fruto, negra em sua origem, rompida por dentes brancos, parece sugerir novamente complementação, e, ao mesmo tempo, alude ao contato sexual no ato da penetração, ou mesmo a abertura do sujeito lírico para o desejo, uma vez que a casca pode representar

certa resistência do sujeito lírico para o contato íntimo. Rompida a casca, talvez representação das vestimentas ou até mesmo da virgindade da mulher, a partir de então o sujeito lírico se encontraria liberto para a entrevista erótica. O poema, assim, alterna entre os sentidos que dirige para o entendimento do desenlace amoroso e da intimidade erótica. Paralelamente, parece sugerir a relação entre erotismo e violência, uma vez que "romper a casca" configura um modo de violar.



Figura 8: Foto-imagem de Yêda Schmaltz.

A impetuosidade do desejo erótico-passional é apresentada no antepenúltimo poema da terceira parte de *Tempo de semear*:

Eu terei a música do ar
o som trêmulo das folhas
quebrando o vento.
Eu terei meus olhos
que se dão ao mundo
e recebem a amplidão de tudo.
Eu terei meus passos
por onde quiser errar
e meus braços seguirão
os caminhos desejados.
(Algo me diz que irei
Na direção do tempo.)
Eu terei os sorrisos das gentes,
a novidade do amanhã,
flores, pássaros, estrelas
e esta janela descortinando Goiânia,
cidade que amo,

na qual me embebedo, minuciosamente.
Eu terei meu quarto,
meus versos, meus livros
e a certeza de ser rica
com meu quarto,
meus versos e meus livros.
Eu terei de tudo que vibrou
E vibra e vibrará na vida.
Mas estarei só.
E o que será de mim sem teu amor?
(TS, p. 111-112)

Aqui, o amor figura como complementação. O sujeito lírico, habitante de um espaço considerado paradisíaco com suas flores, pássaros, estrelas e livros, anseia pelo preenchimento de um espaço que cabe à pessoa amada. A ausência do amado pode significar desolação para o eu lírico de tal forma que o ambiente paradisíaco em que vive e a perfeição do mundo ao seu redor perde todo o sentido. O prosaísmo no estilo dessa composição trabalha por desentranhar de situações também prosaicas, cotidianas, formas de representar a dimensão do envolvimento erótico na existência da voz lírica, esses serão princípios norteadores do erotismo constituído em *A alquimia dos nós* e *Baco e Anas brasileiras*, quando as relações eróticas serão comunicadas através de atividades cotidianas como a tecelagem e a preparação de alimentos.

Vale notar que, esse poema, ao lado de "Balada simples", assinala uma existência dicotômica da mulher, pois a voz lírica percebe que deve escolher pela dedicação incondicional à vida doméstica, como mãe e esposa, ou ter "tudo que vibrou/ e vibra e vibrará na vida", versos sugerindo realização profissional e intelectual da mulher, mas estará privada da união amorosa. O amor e a independência intelectual da mulher representam completude, mas também exclusão. Essas limitações, pautadas sobre a dicotomia mãe-esposa *versus* mulher livre, são significativamente superadas na obra madura da autora, pautada sobre o lastro mitológico, porque a voz lírica feminina encarna a multiplicidade. Tal aspecto foi percebido por Nelly Novaes Coelho (1993, p. 17) ao identificar as vozes femininas da poesia dos anos 1960, dentre elas a de Yêda Schmaltz, investindo numa consciência "experimentalista", exercitando a linguagem e interrogando o "ser-poeta" e o "ser-da-poesia". A indagação sobre a poeta e a poesia, acrescente-se, corresponde ao questionamento da condição feminina no interior da sociedade androcêntrica.

Secreta ária, de 1973, terceiro livro publicado por Yêda Schmaltz, tem como tema central o cotidiano dos funcionários públicos, a quem a obra é dedicada, e a

singular burocracia, no Brasil, que atravanca e caracteriza esse tipo de trabalho. O livro está em sintonia com os princípios estéticos da práxis.

O título da obra pode ser lido em dois sentidos, como "secretária", funcionária ou auxiliar de atividades, a medianeira, ou como a poesia que está fora do conhecimento público, que atinge o mais recôndito, o secreto, dado que "ária" indica também poesia.

Em *Síntese da história da literatura de Goiás* (1978, p. 116), A G. Ramos Jubé louva em Yêda a qualidade de "espontânea e libérrima na escritura poética"[25]. O crítico goiano valoriza, ainda, "a linguagem fortemente sugestiva" da escritora, e sua capacidade de explorar "os ludismos fônicos, [bem como] a exploração semântica dos compostos". Embora perceba a linguagem solta e desimpedida de *Secreta ária* como um valor em si, Jubé (1978, p. 117) nota que essa obra perde na "exaustiva exploração dos requintes tecnicistas do Concretismo-Praxismo, numa redução do poema a mero exercício, gratuita ostentação de virtuosismo vocabular".

Gian Luigi de Rosa (1999), ao tratar dessa obra, preferiu apontá-la como um momento de crise no percurso poético da escritora. A busca por uma voz particular.

Secreta ária é, sobretudo, a busca pela renovação do estilo, mas o anseio de renovação dos procedimentos poéticos da escritora resultou em uma obra menos densa, dentre suas produções. Isso abre espaço para uma consideração. Embora Yêda Schmaltz tenha construído uma obra literária interessante e significativa para as letras goianas e para a literatura brasileira de autoria feminina, sua obra é bastante irregular, o que torna delicada a atividade de avaliação de sua obra completa por parte da crítica e em muito prejudicou sua projeção nacional. Há um uso excessivo da paranomásia, por exemplo, e a utilização de procedimentos explicativos que facilitam em demasia a leitura das referências míticas e literárias a ponto de subestimar o leitor. O próprio uso excessivo de epígrafes e citações diretas cansa os leitores, muito embora em alguns livros isso tenha se tornado um elemento enriquecedor, conforme analisado adiante.

É preciso notar que, mesmo a obra de predileção da autora, *A alquimia dos nós*, possui estrutura complexa e coerente em diversos sentidos, mas em seu interior encontram-se composições de qualidade inferior ou que destoam do teor inicialmente dado à obra. Deve-se isso, provavelmente, à ânsia da autora de publicar seus escritos. Como a poeta não contou com a publicação de sua obra por uma editora expressiva, o

[25] O autor emprega terminologia de Manuel Bandeira, que definiu a obra poética de Cecília Meireles como libérrima e exata.

que talvez permitisse uma seleção mais cuidadosa, premeditada e orientada pelo olhar profissional de um editor, dependia sempre de prêmios e bolsas de publicação para divulgá-los, e era resistente, conforme informa amigos e colegas de ofício, em descartar escritos experimentais, textos dispersos e menores foram agregados a seus livros numa tentativa de não perdê-los. A autora demonstra isso na entrevista concedida a Álvaro Catelan, anexa ao livro *O peixenauta* (1983, p. 142), quando confessa que certos poemas foram acrescentados de última hora a essa obra por ser difícil publicá-los. Na "Nota da autora" ao fim de *A alquimia dos nós*, Yêda diz ter sido a última parte do livro "escrita com a primeira e é anterior a [sic] segunda parte, que foi a última a ser escrita" (AN, 1979, p. 203), o que justifica uma conexão maior existente entre a primeira e a última parte do livro. Nessas seções, a voz da heroína Penélope emerge claramente, o que não ocorre em outras subdivisões do livro.

Tendo em vista que até os grandes escritores tiveram seus altos e baixos no percurso de sua criação, e que o presente trabalho não tem por objetivo estudar as imperfeições na produção literária da autora, voltaremos nossa atenção para o que a poeta escreveu e publicou de melhor, sem nos determos mais nos defeitos que sua arte porventura apresente. Optaremos, portanto, por saltar diante de possíveis problemas, considerando em alguns casos o valor histórico e cultural de tais produções, para assim concentrar nossa atenção no melhor de sua produção e que se enquadra dentro dos princípios estéticos norteadores de nosso estudo[26].

Em 1975, Yêda Schmaltz publicou *O peixenauta*, pela editora Oriente. Diante da repercussão da obra dentro e fora do estado de Goiás, o livro ganhou em 1983 uma segunda edição pela editora Anima.

O peixenauta foi a obra que projetou o nome de Yêda Schmaltz a ser mais amplamente conhecido. Juntamente com Brasigóis Felício, a autora foi contemplada pelo Prêmio Hugo de Carvalho Ramos de 1975, da Prefeitura de Goiânia. Em 1976, foi publicado no jornal *L'Osservatore Romano*, do Vaticano, o texto "Poesia femminile odierna di lingue iberiche", elogiando o livro da poeta goiana. Esse texto se encontra entre os anexos da segunda edição de *O peixenauta*, juntamente com a partitura do poema, retirado desse livro, que Estercio Marquez Cunha musicou, "O guarda-noite", além de excertos de jornais do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, dentre outros

[26] Devido à irregularidade da obra da autora, adotou-se neste estudo, em alguns momentos, o crítério de mencionar indiretamente, através de comentário geral, poemas de menor valor estético, porém representativos para o conjunto do livro estudado.

estados brasileiros, mencionando a obra da autora. Esse livro também ficou amplamente conhecido em Goiás, devido à sua indicação para as provas de literatura do vestibular da UFG, nos anos 1980.

O livro traz em seu interior ilustrações de Siron Franco, imagens que dialogam com o discurso místico das composições. A capa foi projetada por Yêda, que a partir de então passa a cuidar ela mesma das capas e da disposição das ilustrações de seus livros.

Dividido em duas partes, nomeadas "Espaço épico" e "Tempo lírico", *O peixenauta* funde a imagem do peixe ao do astronauta, originando um ser místico e mítico que visita áreas não alcançadas pelo ser humano. A composição desse peixe astronauta ocorre a partir de um elemento histórico que antecede a publicação da obra, a primeira viagem do homem à lua, em 1969, que à época foi vista como grande conquista simbólica para a humanidade e favoreceu o imaginário popular pela viagem ao espaço e a planetas desconhecidos. O livro de Yêda parece figurar como uma reflexão acerca dessas conquistas e o acontecimento histórico motivou a imaginação da poeta, que passa a percorrer caminhos marítimos, aéreos e inimagináveis, conforme figura na "Dedicatória" (OP, p. 17), aos que voam e amam.

O poema inicial, "O peixenauta – (Lua)" (OP, p. 18-23), indica diretamente, desde o título, a referência à viagem perpetrada pela nave Apolo 11: "Navego um barco:/ nem astronauta,/ nem super-homem/ sou peixenauta/ destino: a Lua". Outras composições reiteram, desde o título, como o tema favoreceu a imaginação poética da escritora, a exemplo de "Viagem aérea", "Viagem terrestre", Viagem marítima", "Gravidade", "Zodíaco" e "Universo".

A epígrafe de Wells na abertura do livro trata da necessidade de a humanidade, antes de conquistar outros planetas e as estrelas, conquistar a si mesma, sua mente e matéria. A obra de Yêda parece pretender realizar essa busca física e metafísica, a mais longa, mais profunda viagem, e sem fim, dentro de si mesma. Assim, a primeira parte da obra, "Espaço épico", é marcada por viagens diversas, que levam o eu lírico a perceber: "Sou maior que o mundo/ porque ele cabe inteiro/ nos meus olhos" (OP, p. 68).

A sequência de cinco poemas intitulados "O guarda-noite" explora a atividade do trabalhador que passa as noites acordado e por isso poderia melhor conferir os aspectos místicos da lua, e com ela acaba por relacionar-se intimamente, visto que a lua deixou de abrigar o céu para deitar-se no seu polegar esquerdo. É notável nessa

sequência de poemas a musicalidade que encerram seus versos. O segundo deles explora a temática amorosa:

A noite está
só
rindo
e o guarda-noite
ganha
o poema de quem
roubou-me o sono
e que não é
exata
mente
o guarda-noite
pois está
dorm'
indo.
(OP, p. 30)

O ser amado, aquele que rouba o sono do eu lírico, é substituído pela imagem do guarda noturno que se apresenta de feição mais lírica do que aquele. O amado dorme e se distancia da imaginação da poeta, o que é indicado pela fragmentação da palavra "dorm/ indo", de modo a assumir sentido dúbio, ao mesmo tempo os verbos "dormir" e "ir". Esse jogo linguístico parece comunicar o processo de desenlace amoroso, razão que leva o trabalhador noturno a ocupar o imaginário do sujeito lírico. Esse tipo de jogo linguístico é usado para definir o estado do guarda-noite, no início da composição, que está "só/ rindo", a fragmentação do verbo no gerúndio passa a indicar um estado de felicidade e de solidão, simultaneamente, do trabalhador que chama atenção da poeta. Esse jogo lúdico, abrindo para a plurissignificação de um mesmo termo, passa a ser recorrente a partir de então na obra da autora.

Ao retomar os planetas da órbita terrestre, Yêda explora a dupla designação de seus nomes, que podem indicar os deuses da cultura greco-romana ou satélites e planetas, a exemplo de Júpiter, Netuno, Mercúrio e Vênus. Constitui essa a primeira menção que a escritora faz em sua literatura às deidades da antiguidade clássica. É destacável a mirada da poeta sobre a imagem de Júpiter, no poema homônimo, o deus maior do Olimpo, que desperta ao mesmo tempo admiração, temor e sedução sensual:

[...]
Teu assombro me atormenta
e o teu poder me anula,
Deus armado,
Deus amado,
Deus pagão.

Graça, mito, assombração.

Mas detrás da armadura
arde amor e queimadura.
Se teu poder me ilumina,
teu amor me despedaça:
dou-te mil brilhos de estrela,
recebo uma pá de cal.
[...]
(OP, p. 65-66)

A poeta exalta a índole erótica de Júpiter (Zeus entre os gregos), que possuía diversas amantes, sendo na maioria das vezes o enlace amoroso fatal para elas, a exemplo de Sêmele, mãe de Dioniso, que foi despedaçada ao divisar a imagem real do deus, episódio aludido no antepenúltimo verso acima transcrito. O eu lírico do poema dirige-se a Júpiter, que figura como o deus supremo e como o planeta. Interessante notar que, no sistema solar, Júpiter é o maior dos planetas, sua gigantesca dimensão oferece uma espetacular visão quando olhado através de um aparelho óptico. Algo semelhante em relação ao planeta Vênus, que oferece uma imagem esplendorosa por seus vulcões inativos e as grandes temperaturas atingidas em seu solo. O esplendor do planeta Vênus será vislumbrado em outro poema do livro, quando a autora, que tornou o erotismo tema caro a sua poesia, exaltou "Vênus", a deusa do amor (Afrodite entre os gregos):

Vê-nos, Vênus
e embeleza,
dá-nos luz
e o som do belo.

[...]

Vênus boa,
Era amável,
dá-me teu rosto de noite,
dá-me teu nome de rosa,
sideral canção de amor.
(OP, p. 48)

Nesses versos parecem ecoar as preces da poeta Safo de Lesbos à deusa do amor.

Aphrodite em trono de cores e brilhos,
imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!
a dores e mágoas não dobres,
Soberana, meu coração;

[...]

> Vem outra vez – agora! Livra-me
> desta angústia e alcança para mim,
> tu mesma, o que o coração mais deseja:
> sê meu Ajudante-em-Combates!
> (SAFO apud FONTES, 2003, p. 168-169)

A súplica da poeta da antiguidade, dirigida à deusa, é a de uma voz feminina que solicita o amor de alguém, a fim de livrar-se da angústia da solidão. Os versos de Yêda assumem o mesmo tom de súplica e, como no poema de Safo, dirige-se à divindade exaltando suas qualidades (bela, amável, rosa). Em Safo louva-se o poder divino de Afrodite ("urdidora de tramas"). A voz lírica na composição de Yêda anseia mais do que o amor de alguém, deseja ser a própria divindade, com ela confundir-se, para compor canções de amor.

Os poemas de "Tempo lírico" avançam na tematização do erotismo, conforme já vem sugerido pela imagem de Siron Franco, apresentada à página 81, na qual o traço desrealizado de uma mulher nua, com uma flor no cabelo, deitada no chão, indica lubricidade. As epígrafes de Fernando Pessoa e Cecília Meireles vêm reforçar a ideia de que o envolvimento amoroso, a poesia, "e a angústia de não ser amada" (OP, p. 90) são os temas centrais dessa segunda e última parte do livro, como exemplar disso encontra-se "Poesia":

> [...]
> O amor que não se vive,
> a gente cria.
> nada te posso dar além
> de poesia
> e poesia triste: eu li, tu leste,
> ele lia.
> E nada mais: palavra, som,
> casa vazia.
> (OP, p. 86)

A composição acima parece refletir os versos de Fernando Pessoa, que figuram como epígrafe de abertura da seção:

> Dizem que finjo ou minto
> tudo que escrevo. Não.
> Eu simplesmente sinto
> com a imaginação.
> Não uso o coração.
> (apud SCHMALTZ, 1975, p. 83)

Concomitantemente, o poema de Yêda é uma releitura do excerto de Cecília Meireles:

> Teu nome é quase indiferente
> e nem teu rosto já me inquieta.
> A arte de amar é exatamente
> a de ser poeta.
> (apud SCHMALTZ, 1975, p. 83)

Ao dizer que o amor que sente é criação, Yêda comunga da visão de Fernando Pessoa, que sente com a imaginação, bem como com Cecília Meireles, que confunde a arte de amar com a de ser poeta. Princípios que irão se refletir na obra madura da poeta goiana.

Mas é da poesia de Olavo Bilac que se verifica maior ressonância em *O peixenauta*, mais precisamente de "Via Láctea", essa talvez a parte mais popular do volume *Poesias*, do poeta parnasiano. O livro de Yêda, ao que parece, foi composto entre o acontecimento histórico do homem que pela primeira vez pisou na lua e a obra bilaquiana.

A releitura que a obra de Yêda Schmaltz realiza de Olavo Bilac já se inicia na adoção dos temas mais caros a esses dois autores, o erotismo e a criação poética. É sabido que o erotismo poético do autor parnasiano foi um dos motivos que o inseriu definitivamente na história de nossa literatura, visto que seus versos eróticos figuram como o que melhor produziu, algo com o que a arte de Yêda se assemelha muito.

O conhecido soneto XIII de "Via Láctea" apresenta um poeta que dialoga com as estrelas, um espantado interlocutor, presente no poema, questiona essa atitude. O poeta conclui respondendo a seu locutário: "Eu vos direi: 'Amai para entendê-las!/ Pois só quem ama pode ser ouvido/ Capaz de ouvir e de entender estrelas" (BILAC, 1997, p. 53). A estrutura e os temas adotados em *O peixenauta* parecem refletir esses versos, visto que a poeta viaja por planetas e dialoga com estrelas. Exemplo dessa comunicação estabelecida com os satélites são os poemas supramencionados, "Júpiter" e "Vênus", cujos nomes designam, conforme observado, deidades greco-romanas e planetas do sistema solar. Outro soneto de Bilac, que parece refletir sobre as composições do livro de Yêda, é o soneto XXVI:

> Quando cantas, minh'alma, desprezando
> O invólucro do corpo, ascende às belas
> Altas esferas de ouro, e, acima delas,

Ouve arcanjos as cítaras pulsando.

Corre os países longes, que revelas
Ao som divino do teu canto: e, quando
Baixas a voz, ela também, chorando,
Desce, entre os claros grupos das estrelas.

E expira a tua voz. Do paraíso,
A que subira ouvindo-te caído,
Fico a fitar-te pálido, indeciso...

E enquanto cismas, sorridente e casta,
A teus pés, como um pássaro ferido,
Toda a minha alma trêmula se arrasta...
(BILAC, 1997, p. 66)

No poema, o eu lírico ouve a sedutora voz de uma cantora. Na sua perspectiva, a mulher que canta o eleva ao alto dos céus, onde convive com arcanjos, viaja por países diversos e por estrelas. A viagem desencadeada pela cantora, ao promover a subida do eu lírico ao paraíso, culmina por deificar a própria imagem da mulher amada. Ao final, o sujeito lírico está vertido aos pés da amada, "como um pássaro ferido", criando uma série de correspondências entre as imagens do pássaro, cujas características principais são cantar e voar, e da mulher amada, cujo canto sedutor propicia viagens mágicas.

O poeta que jaz ao pé da cantora surge assimilado à noção de sensibilidade e fragilidade correspondente também ao pássaro. A correspondência de suas sensações coincidem com a correspondência de suas funções, dado ser a poesia e a música gêneros similares, e o poeta é também um cantor.

Esse poema se reflete sobre *O peixenauta* na medida em que o canto permite ao sujeito lírico no interior da obra realizar, por sua vez, voo semelhante ao do sujeito lírico da composição bilaquiana. O canto confunde-se com a poesia e a viagem imaginária, idílica, por ele possibilitado, equiparando-se à liberdade outorgada pelo imaginário poético.

Assomam em *O peixenauta* outros indícios de sua filiação a "Via Láctea", a exemplo do soneto VI: "Quem ama inventa as penas em que vive:/ E, em lugar de acalmar as penas, antes/ Busca novo pesar com que as avive" (BILAC, 1997, p. 46), que parece ter sido reinventado no já citado "O amor que não se vive,/ a gente cria". O próprio título da obra de Yêda indica aproximação com a de Bilac, visto ambas indicarem espaços fora da órbita terrestre: "Via Láctea"/*O peixenauta*.

Os títulos das obras da autora são construídos, comumente, a partir de engenhoso jogo lúdico, revelando trocadilhos, humor, lirismo e criatividade. Isso nos motiva a sempre abordar seus livros voltando atenção especial para os respectivos títulos. A originalidade dos títulos das obras da poeta foi percebida por Vera Tietzmann (1990, p. 188-189), que ressaltou ainda que *O peixenauta* "combina a leveza de movimentos dos peixes na água com a flutuação dos astronautas no espaço, aglutinando as duas imagens num efeito plástico surpreendente".

A presença da poesia bilaquiana no percurso poético de Yêda Schmaltz não se limita a essa obra. Como Bilac, Yêda é uma poeta que dificilmente fala sozinha, essa é uma característica que Marisa Lajolo (1991, p. 15) depreendeu da leitura que fez do poeta parnasiano. O eu lírico da poesia yediana, desde *Caminhos de mim*, está comumente se dirigindo a um interlocutor (o namorado da jovem apaixonada, por exemplo), mimetizando situações de diálogo que levam o leitor a participar "por procuração" da situação apresentada, o que favorece a comunicação. Em sua obra madura, a poeta encontrará esse interlocutor em figuras que são retiradas da mitologia clássica ou o próprio leitor posicionado como confidente. Assim, Penélope estabelece interlocução com Ulisses e, na ausência dele, comunica os pesares causados pela falta do esposo, ao leitor. O discurso erótico-pornográfico, por sua vez, é um gênero que requer constantemente o corpo do espectador como participante. Isso cria certa cumplicidade entre a obra e o leitor, o que justificaria a disposição dialogada na poesia da autora.

Vale mencionar, ao final desse percurso sobre a obra inicial da autora, a coletânea *Anima mea*, de 1984, em comemoração aos vinte anos de lançamento de *Caminhos de mim*. A obra contém somente poemas já publicados em livros anteriores, com capa, ilustração, colagem e diagramação da própria autora. As imagens na abertura são "Afrodite de Rodes" e "Afrodite Acocorada", de Sandro de Botticelli. No interior da obra, os desenhos da autora ilustram temas caros à sua poesia e que ao mesmo tempo eram constantes em seu cotidiano, a exemplo das flores, borboletas, agulhas, bordados e as mãos da autora que aparecem em diversas páginas.

O livro, produção de mimeógrafo, sob as expensas da autora, contém 64 poemas e traz em sua abertura o ensaio "A mulher nas letras de Goiás", de Gilberto Mendonça Teles, texto já mencionado neste estudo, além de dois textos jornalísticos, publicados no *Correio Brasiliense*, assinados por Xenia Azevedo Antunes. O primeiro deles, "Poesia brasileira S/A (I)", reflete sobre a grande quantidade de poetas surgidos

nos anos 70 e 80, percebendo que nessa seara muitos carecem de técnica e aptidão para o ofício de bardo. No segundo texto, "Poesia brasileira (II)", a jornalista percebe que grande parte das novas publicações em verso são assinadas por mulheres e que se destacam pelo estilo, semântica e ritmo, o livro *A alquimia dos nós*, de Yêda Schmaltz, apontado ainda como a melhor publicação daquele decênio, inobstante ser pouco conhecido.

Anima mea, obra de circulação restrita, visto que somente duzentos exemplares foram publicados, é uma obra interessante, sobretudo por coletar, dentre os primeiros livros que a autora trouxe a lume, alguns de seus melhores versos.

Em 1979, 1985 e 1988, Yêda Schmaltz publicou os livros *A alquimia dos nós, Baco e Anas brasileiras* e *A ti Áthis*, obras que passamos a analisar, na sequência, em subcapítulos específicos, em razão da densidade que tais obras encerram. O que se pode perceber é que as obras da autora, publicadas entre 1964 e 1972, serviram para germinar as obras abordadas nos tópicos a seguir.

2.2. A alquimia sublime dos nós

Tua Penélope envia-te esta carta, muito
tarde, Ulisses: não me respondas, vem.
Ovídio.

A tua raça quer partir,
guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.
A minha raça quer passar.
Cecília Meireles.

A alquimia dos nós (1979), o quinto livro publicado por Yêda Schmaltz, é dividido em seis partes: "Fios (O livro de Penélope)", "Laços (Moja Bieda)", "Rédeas (O canto do cavalo)", "Cordas (Poemas de Paraúna)", a quinta parte não é nomeada, apresentando um traço e um parênteses vazio e, a última, "Arre-mate (Nó Górdio)".

Conforme o título e os subtítulos indicam, o tema do fio, laços, cordas, a atividade de tecer e amarrar são bastante recorrentes na obra.

A alquimia, retomada no título, é precursora da ciência química e na antiguidade tinha como objetivo a transformação de objetos inúteis em ouro, na

modificação da natureza do lixo em pedra filosofal. Cloves Trindade Lopes (1989) percebeu ser o título dessa obra uma referência à Penélope, personagem da *Odisseia*, de Homero. A função de fiandeira, exercida pela heroína da epopeia grega, é retomada na obra para o desenvolvimento dos poemas:

> A referência a nó, talvez seja para insistir no interesse de perdurar o momento do amor; uma procura de segurança, de estabilidade, de algo duradouro, quiçá, eterno. Elevado ao plural, pode significar muitos nós, maior garantia de perpetuação do amor, assim como a real união dos dois: tu + eu, resulta em nós, o que é realmente o ponto central da obra. (LOPES, 1989, p. 24)

O termo "nós" no título, reiteradamente repetido nas composições da obra, é um modo de reafirmar o projeto estético do livro, pautado sobre o tema do erotismo, a união amorosa e separação das personagens Ulisses e Penélope, a longa espera desta pelo esposo e sua relação com as atividades de tecer, costurar, para sublimar a ausência do amado. Nessa estrutura, o erotismo e a costura atravessam insistentemente não só a temática do livro, mas também a linguagem, uma vez que ao comunicar o amor pelo homem amado o eu lírico igualmente comunica seu amor pela poesia, a estreita relação que mantém com essa arte, tudo isso através de uma linguagem que lembra as circunvoluções da linha no tecido cosido:

> Considerando ser essa obra uma "verdadeira alquimia de amor a laços", haja vista, especialmente sua primeira parte, o tema surge em todo o seu percurso. Esse referencial existe como representação da linha com que a mulher costura. Certamente o ato de costurar, criar novas realidades através da agulha e da linha, tem analogia com o fato de tecer a própria existência, pois a mulher, no seu potencial de geratriz, é o maior arquétipo da vida. (LOPES, 1989, p. 24)

Assim, a obra assemelha-se a um grande tecido no qual estão cerzidos o erótico, o mitológico, a louvação da arte poética e a autoafirmação da mulher acerca de seus desejos.

"O livro de Penélope" possui 21 poemas, alguns divididos em até três ou quatro partes. Desse total, 12 trazem já no título das composições menções à atividade da costureira e a objetos ligados ao seu labor: "Linha azul", "A fiandeira", "Fios", "Nós", "Fio da meada", "O bordado", "O tecido", "O tapete", "Tear", "Agulha", "Vestido de lágrima" e "O bordado de Penélope". O título das outras nove composições sinalizam envolvimento erótico ("As núpcias", "O tempo da graça e a fala do amor", "A beleza do homem e seus apetrechos"), ou aludem à *Odisseia,* de Homero ("Sereias",

“Navios”). A última sequência, intitulada “Espelho”, tende a comunicar o encontro/desencontro e desenlace amoroso do casal mitológico.

Vera M. Tietzmann Silva (1990) observa ser o trabalho manual com o fio uma função ligada à imagem feminina, assim, o tema do fio presente na poesia da autora:

> é de natureza essencialmente feminina, porque pressupõe atividades exercidas no recesso doméstico pela mão da mulher: fiar, tecer, costurar, bordar, cerzir, remendar. É um ato de criação de novas realidades (panos, roupas, tapetes), de transfiguração do velho em novo (cerzidos, remendos) ou do insípido em belo (bordados, acabamentos), tanto em função utilitária, como meramente decorativa. (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 176)

A consideração da professora Tietzmann, que pode figurar como uma crítica essencialista, tem em mira o fato de que a dinâmica imaginária do mito das Fiandeiras esteve atrelada, na história da literatura e da cultura ocidental, à ideia de “feminilidade”, na qual se reconhecia a fiação como atividade doméstica habitual, realizada predominantemente ao final do dia, favorecendo o canto e a narração das artesãs. Essa atividade era considerada, ainda, em sua natureza, correspondente à forma do corpo feminino, uma vez que à fiandeira, como à mulher, é atribuída a capacidade criadora. Assim, encontrava-se uma correlação entre a atribuição da natureza e os traços culturais. Essa visão foi reformulada no último século, dado que a atividade artesanal das tecelãs e fiandeiras já não se encontra mais atrelada à imagem feminina como outrora, inclusive porque se assistiu ao ocaso das atividades artesanais, paralelamente ao ingresso da mulher em segmentos diversos do mercado de trabalho. Yêda se serviu dessa tradição do passado em busca de uma voz lírica própria. Nos livros anteriores, a poeta já havia manifestado seu anseio de reformulação de seus princípios poéticos. No livro em questão a autora consegue construir essa voz ao retornar ao passado mitológico, participar das concepções daquele meio e no interior dele subverter suas visões cristalizadas.

O simbolismo do fio, conforme explica Hughes Liborel (1997, p. 383), encontra-se intimamente ligado à palavra escrita e à assunção de uma voz pessoal, porque “a voz, como o fio, é representação ambivalente do passado e do presente”. O fio tornou-se, portanto, culturalmente amalgamado à voz, o que ocorreu devido ao fato de frequentemente o trabalho das artesãs ocorrer acompanhado de narrativas, sonhos, poesias, melodias e canções populares. Pode-se dizer, nesse sentido, que a voz passou a

alimentar a meada do fio e, consequentemente, a escrita também, pois "[a] voz segue um desenrolar e marca com sua assinatura os encontros da pessoa consigo própria, ou com ouvintes-leitores que, ao escutá-la, reconhecerão, sem sombra de dúvida, a voz do autor".

A correlação da matéria têxtil com o texto é recorrente. Essa correspondência é frequentemente aludida em faculdades de Letras, por exemplo, quando a terminologia do universo das fiandeiras é empregada na elaboração da escrita. É comum, então, circular expressões a exemplo das que orientam que o texto precisa ser "amarrado", "ter suas pontas cortadas", ter as "ideias costuradas" ou que a palavra "perdeu o fio da meada". Liborel explica essa transformação da linguagem em "fio da palavra" ou da "linguagem numa enfiada" através da expressão "um filete de voz":

> A locução 'um filete de voz' convida-nos a uma outra abordagem quanto ao simbolismo do fio que fiaria a própria voz, representação daquilo que em nós sairia do obscuro, seria o rastro, o sinal mais autobiográfico de quem ousa olhar-se interiormente. Os signos vocais, mais do que o olhar, nos escreveriam incessantemente, e a voz, o filete de voz seria o autorretrato mais perfeito do *self*. Para que uma pessoa se diga inteiramente às outras e para que essas outras aprendam a dizer-se também, seria preciso que começássemos o canto do *self* pelas encantações do *self* .(LIBOREL, 1997, p. 383)

É nesse sentido que percebemos que, a partir de *A alquimia dos nós*, Yêda Schmaltz encontrou sua voz lírica mais singular. Essa voz lírica, conforme averiguado em tópico adiante, surge de um processo de despersonalização, em que a poeta recorre a *personas* retiradas da mitologia clássica e da história da cultura ocidental, usando delas para cavar mais fundo em sua subjetividade. O uso de máscaras poéticas, portanto, franqueou à autora espaço para se dizer inteiramente. Logo, os poemas eróticos mais bem realizados da autora são justamente aqueles em que a poeta fala através de outras personagens.

O fio, o tecer, a costura e o bordado estão presentes não só na temática dos poemas de *A alquimia dos nós*, mas em sua estrutura, na estrutura do livro e das composições, pelo movimento de ida e volta de imagens e temas, e pela adição de outros discursos ao da obra. O livro figura, então, como produto de uma costura realizada pela escritora-artesã, que borda outros discursos ao seu para assim alcançar sua voz mais singular. Nesse processo, a intertextualidade é abundante na obra, através de diálogos diretos, nos quais são transcritos textos de autores como Malcolm Chazal, Nietzche, Nise da Silveira e Homero; através de diálogos indiretos constituídos por

meio da citação ou alusão (a *Bíblia*, Descartes); e por meio de diálogos com textos não verbais, a exemplo do quadro de Ticiano na capa (Figura 9, p. 134), recuperações analisadas no segundo capítulo deste estudo. Isso demonstra que para Yêda Schmaltz a escrita se faz com (várias) leituras, em um processo semelhante ao da fiação, no qual instrumentais de ordem diversa conjugam-se na construção de outro elemento, nesse caso, o tecido poético.

Isso decorre, sobretudo, da intenção da poeta de produzir uma obra lírica pautada sobre a autoafirmação feminina. As atividades retomadas e os utensílios usados como matéria poética estão ligados ao uso doméstico das mulheres da antiguidade. Conforme as pesquisas arqueológicas demonstraram, "as mulheres do lar, bem antes do final do quinto milênio antes de Cristo, [já] fiavam e teciam" (LIBOREL, 1997, p. 371), sendo essa a principal ocupação feminina durante muitos séculos. Do círculo das fiandeiras, os homens deveriam estar sempre afastados. Liborel registra até mesmo a existência de uma tradição europeia, no medievo, na qual a noiva era sempre presenteada com uma roca de madeira pelo futuro esposo.

As fiandeiras, através de sua prática cotidiana, puderam construir outro mundo, pois através do trabalho manual com o fio extravasavam os limites ao qual estavam condicionadas, através do sonho solitário ou coletivo, quando cantavam, evocavam idílios, narravam estórias para o entretenimento das companheiras. Com isso, encontraram um vínculo entre o trabalho concreto e o abstrato, respectivamente, o tecido e os sonhos. Yêda reconhece esse vínculo e extravasa seus limites ao apontar correspondências entre a produção da poesia e do tecido.

De fato, essas foram atividades às quais a autora se dedicou com afinco, especialmente nos anos 1970. Deles resultaram bordados de diversos tipos, construídos por ela mesma, que adornavam espaços diversos de sua residência, e os poemas publicados na primeira parte de *A alquimia dos nós*. Yêda uniu arte e bordado, ainda, em um quadro-mosaico[27] que apresenta diversos estilos de bordados. Essas informações biográficas, por sua vez, são interessantes por revelar a obsessão da autora pela heroína homérica, ao longo dos anos 70. Tanto que, parte dos poemas contidos em "Fios (O

[27]Esse quadro integra hoje o acervo particular de uma das filhas da autora. O poema "O arremate", que transcrevemos adiante, na página 149, parece fazer referência a esse quadro-mosaico.

livro de Penélope)" foram esporadicamente publicados pela autora em coletâneas, antologias e revistas trazendo a assinatura de "Penélope"[28].

Assim, o fio torna-se vínculo e caminho para a produção artística, o que é significativo porque as fiandeiras serviram de musas para a literatura, a pintura e a música, além de terem sido responsáveis pela fabricação do tempo e desenvolvimento da vida humana, conforme atribuição das Moiras, Graças e Horas, na mitologia clássica greco-romana.

"Fios (O livro de Penélope)" possui uma disposição dos poemas que permite entender que ali se encontra a história recontada da heroína de Homero, através de uma visão feminina em que a obra épica torna-se lírica.

Penélope, na *Odisseia*, figura como emblema de fidelidade conjugal, enquanto na obra yediana apresentam-se outras características da heroína. Assim, em Homero, "Penélope, como personagem, é bem mais plana e menos atraente do que Ulisses, cujas vicissitudes e tribulações o leitor acompanha passo a passo" (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 182). Em Yêda, Penélope surge como uma personagem principal, enquanto Ulisses adquire contornos vagos e imprecisos. É possível verificar esse fenômeno através da existência de três perfis de Penélope na obra yediana. A primeira delas é a surgida em um discurso amoroso que a torna suscetível a Ulisses; na sequência, Penélope empreende um afastamento da figura do esposo. Esse afastamento, que já era físico, progride para o distanciamento sentimental, ao erotizar aspectos de sua vida cotidiana e neles encontrar, de modo solitário, êxtase semelhante ao vivenciado na união com o homem amado. Por fim, a heroína adquire independência plena em relação a Ulisses, recusa a ele se entregar, no restante da obra parte em busca de outras vivências eróticas, isto é, a partir da segunda seção de *A alquimia dos nós*, a voz lírica é caracterizada pelo erotismo errante, não mais se atém unicamente a Ulisses.

Essa transformação sofrida pela heroína é sinalizada no primeiro poema do livro, "Bicho de seda". Esse poema pode ser visto como uma referência a Penélope porque, segundo Hughes Liborel (1997, p. 374), "a fiandeira é meio mulher meio bicho", em decorrência da ligação do mito com a fábula de Aracne, bem como a atividade da fiandeira se assemelha à de Aracne. Penélope, como a aranha, trabalha

[28] Um exemplo disso é a coletânea *Poesia e contos Bacharéis II* (1976), que traz entre as produções de Yêda Schmaltz ali contidas quatro poemas inéditos, que posteriormente foram incluídos em "Fios (O livro de Penélope)", de *A alquimia dos nós*, são eles: "Agulha", "Tear", "O tempo da graça e a fala do amor" e "A beleza do homem e seus apetrechos". Nessa coletânea há, ainda, dois contos inéditos da autora, intitulados "Onze e quinze e trinta e três" e "Toda a via" (TELES, 1976, p. 135-146).

noite e dia em sua teia para sublimar a ausência do esposo e enganar os pretendentes. O poema estabelece relação analógica entre a atividade da poeta, a atividade do bicho de seda e o envolvimento erótico.

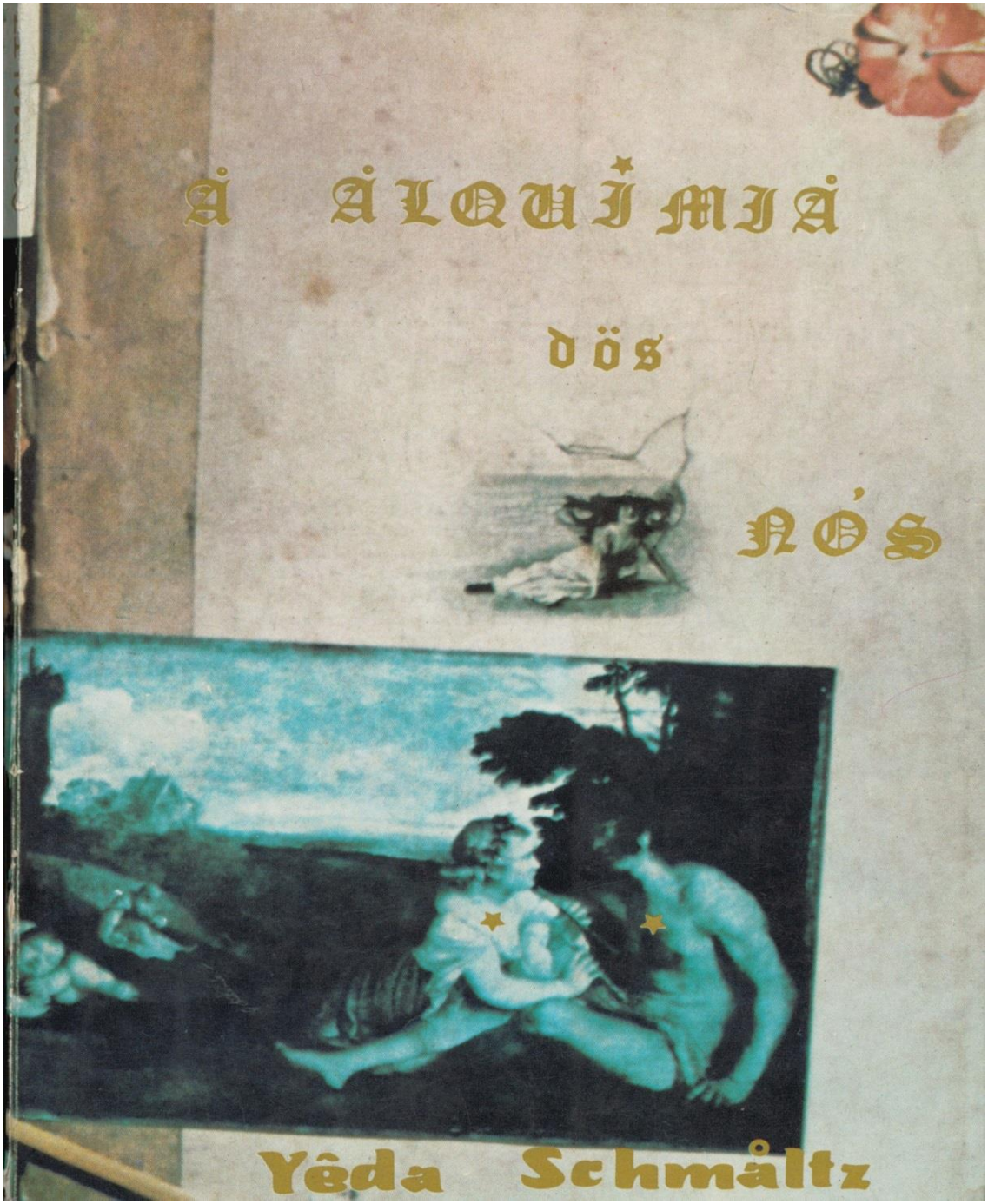


Figura 9: Capa de *A alquimia dos nós*, com quadro de Ticiano.

O amor é enrediço, tecedor de entrechos e envolve os sujeitos em entrelaços e emaranhados, aspecto indicado na sua aproximação com o bicho da seda. As imagens poéticas indicam a metamorfose da poeta em heroína clássica e a transformação da

heroína secundária em personagem principal, consequentemente, complexa. O tema central não é mais os feitos heróicos e grandiosos do esposo, mas o sentimento amoroso que os unia, visto sob uma nova perspectiva. “Bicho de seda” é o poema que abre *A alquimia dos nós* e que, porventura, também fecha a obra, sugerindo mais uma vez a atividade circular realizada pela tecelã na volta dada pelo fio. Os fios que atravessam essa obra são os fios de Eros, lembrando os versos de Safo de Lesbos, “Eros, tecelão de mitos” (FONTES, 2003).

Um traço distintivo da Penélope yediana em relação à personagem da tradição literária já é possível depreender no primeiro poema de “Fios (O livro de Penélope)”, pois a personagem que silenciou seus anseios na maior parte da obra homérica surge comunicando, em “As núpcias”, suas experiências eróticas com Ulisses e ostentando os prazeres advindos dessa relação.

A linearidade de *A alquimia dos nós* corresponde à linearidade do fio e suas circunvoluções. Em “Fios (O livro de Penélope)”, o eixo central é o fio do desejo, a mulher que fia e a espera do homem amado, envoltos em uma conjuntura poética. Assim, o fio assume caráter iniciático, como ocorre nos contos de fadas tradicionais, pois Penélope desposa Ulisses, passa pelo período de união plena do casal, sofre as intempéries típicas do relacionamento erótico, enfrenta provas que a levam a superar, notadamente a solidão e a limitação de seu espaço de circulação; tenta identificar-se com o ser amado e, por fim, frente à impossibilidade de restabelecimento de continuidade, corta o fio do desejo através do recurso irônico, quando a imagem heroica de Ulisses é dessacralizada pelo poema que o apresenta como um homem “miúdo”, “sem significado”, menor do que qualquer um dos pretendentes. O desenrolar dos trabalhos da fiandeira, portanto, demarca a transformação da personagem central através dos acontecimentos que demonstram seu anseio por se libertar da figura opressora de Ulisses, para enfim encontrar-se livre para outras experiências amorosas.

Das narrativas orais da fonte popular e das demais recuperações do tema do fio em literatura, depreende-se a existência de uma simbologia sexual no trabalho da fiandeira. O traço de união entre trabalho manual e sexualidade decorre, em grande parte, do caráter iniciático assumido pela função, mas principalmente pela fertilidade e fecundidade que caracteriza as artesãs. As fiandeiras apresentadas na mitologia clássica e nos contos de fada relacionam o seu labor à promessa de chegada de um marido. A atividade preencheria esse espaço ou de alguma forma produziria a chegada do companheiro.

A atividade de fiar no interior da obra de Yêda assinala o percurso da poeta-artesã rumo à construção de seu próprio mundo e de sua identidade. Esse processo corresponde ao percurso das heroínas da mitologia e do conto maravilhoso, pois o linho desencadeia a ação e a partir dele elas fabricam as etapas de seu desenvolvimento pessoal. Isso pode ser percebido nos mitos de Aracne, Ariadne e Penélope, assim como nas lendas e contos populares, alguns sob o registro dos irmãos Grimm, sobretudo "As três fiandeiras", quando a operação com o fio confere novos atributos às personagens e por ele são inseridas em novas realidades; realidade que comumente significa encontro com o homem amado. Assim,

> [a]tos e gestos próprios do trabalho de fiar são também provas de força, impostas como parte da formação de uma mulher, correspondendo a um período de autoformação afetiva e sexual. Trabalho que, não obstante a aparente imobilidade e a solidão em que se executa, afeta por inteiro o corpo da mulher-fiandeira, nele implantando o desejo". (LIBOREL, 1997, p. 375)

Nos poemas de Yêda Schmaltz, a mulher-fiandeira confunde-se com a mulher-poeta. A retomada da atividade da fiandeira na poesia yediana coaduna-se com um processo recorrente na poesia erótica de autoria feminina, a liberação da experiência do desejo nas coisas do cotidiano, muita vez ironizando a ligação feita pela tradição patriarcal de certas atividades, domésticas em sua maioria, à mulher. Em *Baco e Anas brasileiras* (1985), boa parte dos recursos eróticos serão desentranhados da atividade de cozinhar, preparar alimentos, o que figura como subversão da função precípua dessa atividade, porque as receitas são desenvolvidas não para alimentar a família, mas para ressaltarem os prazeres corpóreos vivenciados pelo eu lírico. Assim também ocorre com a Penélope de *A alquimia dos nós*, pois a atividade de fiar reconstrói a sexualidade da heroína, subvertendo a função primeira da fiação, que seria criar vestimentas.

Em "Fios (O livro de Penélope)", o eixo fabular parte da noite de núpcias do casal central e a felicidade plena vivida no encontro erótico de Penélope e Ulisses. A partir do segundo poema, os fios intervêm na construção da metáfora erótica e na descrição da realidade da heroína, a exemplo do que se apresenta em "Linha azul":

> De joelhos
> eu bordava
> a barra da noite
> com o meu branco
> alinhavo.

O teu olho
se debruçava
para a manhã
que eu, sem saber,
costurava.

E as nossas mãos
buscavam, sem sentir,
o nó que a linha
branca tramava.

Então,
pelo enredo da trama,
eu costurei
a minha boca
na tua boca
- um poeta me ama –
e a linha ficou azul,
cor de maçã.
(AN, p. 26)

O poema usa da metáfora da atividade da fiandeira para comunicar a felicidade vivenciada na união amorosa. Fato importante para indicar, na sequencia, a crise estabelecida em Penélope em decorrência da ausência do homem amado. As duas primeiras estrofes apresentam a heroína trabalhando na construção de um espaço ideal para o estabelecimento da relação amorosa, ao bordar a noite e a manhã, corroborando a simbologia em torno da fiandeira como geratriz e responsável por fiar o destino humano. Na terceira estrofe, encontram-se as mãos unidas em um "nó", reiterando a união feliz dos amantes, a recomposição do andrógino, o restabelecimento da continuidade. A quarta e última estrofe prossegue essa mesma apresentação com a imagem dos amantes com bocas costuradas uma à outra e uma linha azul que atravessa tal existência, mais uma vez reafirmando a ideia de união feliz.

"Linha azul" é um poema cuja perspectiva em muito se aproxima da desenvolvida por Marina Colasanti (1999), em "A moça tecelã", conto que abre o livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Assim como Colasanti, Yêda insere em sua obra aspectos típicos dos contos de fada no tratamento do percurso realizado pela Penélope reconfigurada. Colasanti, por sua vez, fixa sua produção na elaboração de contos maravilhosos modernos, enquanto Yêda recupera aspectos arquetípicos das heroínas desse gênero na construção de sua poesia. Ambas retomam o fato de as mulheres serem responsáveis desde as eras mais remotas por fiar e nesse processo tornaram-se capazes de construir e destruir o objeto de seu labor, transformar o aspecto do meio em que vivem e, ainda, pelo fio reconstruir sua identidade. Também nessas

escritoras, a fiandeira se posiciona como a aranha ao construir sua teia e nela trabalhar para atrair o amante.

No conto de Marina Colasanti, encontramos um universo mágico, repleto de possibilidades, como é próprio do gênero maravilhoso. A tecelã cria através de seu labor o dia, a noite e o que serve às suas necessidades mais prementes. No recesso doméstico, a heroína percebe sua condição solitária e, assim, tece um marido que, como os príncipes dos contos maravilhosos tradicionais, ingressa em sua vida de chapéu emplumado e como promessa de união perfeita. O conflito se estabelece quando o esposo toma consciência da capacidade criadora da tecelã e passa a exigir-lhe excessivos trabalhos, que a levam a tecer sem descanso os caprichos do marido. Exausta por ter se tornado escrava das exigências do esposo, a artesã decide destecer tudo até o ponto de se reencontrar novamente sozinha. Liberta, a tecelã volta a "ouvir" a chegada do sol e, com seus fios, a tecer as luzes de um novo dia, feliz com o retorno de sua condição solitária.

Em "A moça tecelã", a heroína, como a Penélope yediana, percorre um processo de autoafirmação identitária usando, como principal instrumento, os fios empregados em seu labor. "A fiandeira" de Yêda e "A moça tecelã" de Colasanti são figuras que destoam das artesãs do passado mitológico, porque atuam como agentes e transformadoras de sua realidade.

> [...]
> Fiz tecidos de linho
> e de púrpura
> enquanto estava nua.
> Mas meu amado
> não temerá a neve
> pois será vestido
> de lã escarlate.
> O meu amor é força
> trançada nos dedos
> e despida eu me visto
> de amor
> e de dignidade.
> (AN, p. 29)

A força dos dedos da poeta-artesã, nesse poema, constrói a vestimenta do homem amado e o amor por eles vivido, numa evidente referência de que o amor é criação, invenção, conforme expresso em outros poemas da obra. Essa capacidade criadora da fiandeira é que oferece, no início da composição, segurança ao homem amado. Note-se, então, a inversão das perspectivas. No conto de fada tradicional, as

heroínas esperam a chegada do amado protetor, algo semelhante à Penélope homérica. Na perspectiva moderna, apresentada tanto por Marina Colasanti quanto por Yêda Schmaltz, as artesãs são senhoras de seu destino, capazes de construir o amor e o homem amado, da mesma forma desconstruí-los, e ainda desempenham função protetora, provedora em lugar dos companheiros. O amado nos versos yedianos não temerá a neve porque suas mãos urdiram "lã escarlate" para protegê-lo, a moça tecelã do conto, por sua vez, era a provedora do lar, aquela que propiciou o enriquecimento do esposo. Esse aspecto se apresenta em outros poemas de *A alquimia dos nós*.

Fios

Recolheram-se os cordeiros
dos montes,
mas as minhas mãos hão de te dar
as vestes.

No meu coração
há redes e laços,
mas as minhas mãos
são grilhões.

Eu amarrei as águas
na tua roupa
e encerrei os ventos
nos meus punhos:
minhas mãos te vestirão
de tempestade.

Meus fios:
ata-os aos seus dedos!
Desafios desarticulados...
Meus fios finos de linho:
nada, seda.
(AN, 1979, p. 30)

Os fios do trabalho da fiandeira são convocados para representar a impetuosidade do desejo do eu lírico em relação ao ser amado. Sendo o erotismo "sexualidade transfigurada" ou "metáfora da sexualidade", conforme definição de Octavio Paz (2001), os fios no poema acima servem para criar uma cerimônia erótico-verbal em torno do sentimento amoroso. Através da oferta das "vestes", do coração que enlaça e prende o amado, dos dedos que se atam, o eu lírico comunica o desejo de união com a figura amada. União que de fato ocorre, e o homem amado parece ser subjugado pelas atividades da fiandeira, dado ser ela quem lhe oferece as vestes e o prende a si. A união amorosa é simultaneamente espaço de prazer e prisão, sendo a fiandeira dominante nesse contexto. Essa situação apresentada parece configurar uma superação

extrema da mulher que, ao final, passa a figurar em condição de igualdade (social e identitária) em relação ao homem.

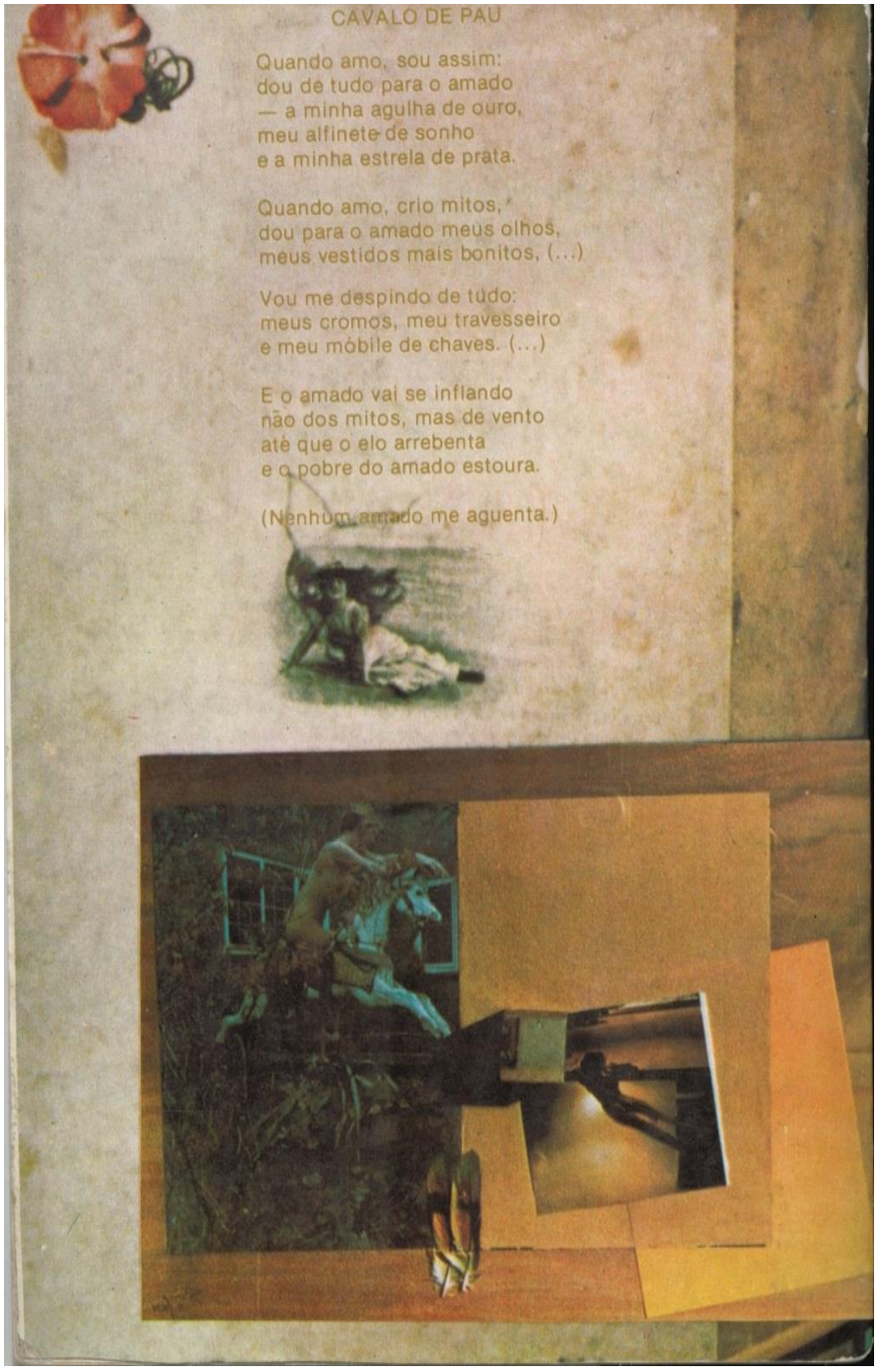


Figura 10: Contracapa de *A alquimia dos nós*.

Isso ocorre, notadamente, porque a dicção assumida nos versos não pertence necessariamente a Penélope, é a fala de Sulamita, do *Cântico dos Cânticos*, que ecoa na composição. Podendo ser tal fenômeno percebido através da cerimônia erótico-verbal que também caracteriza o discurso dos interlocutores no poema bíblico. Além disso, a

Amada dialoga com o Amado em tom de igualdade, comunicando enfaticamente seus anseios eróticos. Interessante notar que nos *Cânticos*, Sulamita, a primeira enunciadora do poema, sua fala é aberta com uma solicitação ousada, os beijos do amado, e prossegue elogiando o corpo do homem amado:

> Que me beije com beijos de sua boca!
> Teus amores são melhores do que o vinho,
> o odor dos teus perfumes é suave,
> teu nome é como um óleo escorrendo,
> e as donzelas se enamoram de ti...
> (CÂN, 1, 2-3)

O conflito, em "O livro de Penélope", instaura-se a partir do sexto poema, "Nós", quando Penélope percebe e sofre a ausência de Ulisses. Nesse poema, a personagem já se encontra trabalhando na mortalha para o sogro Laertes.

> [...]
> E eu não me conformo.
> - Sede instável –
> Conformei em nós
> pela costura
> o nós que é singular.
>
> (- Ah, eu não quero,
> mas preciso desmanchar!)
> - A água é doce –
> Somente pelos nós
> valeu a pena
> costurar.
> (AN, p. 33)

O eu lírico surge no poema indicando seu desconforto pela ausência do homem amado, a costura aludindo à mortalha figura como um vínculo ainda mantido entre Penélope e Ulisses. A solidão da heroína é entrevista na metáfora do "nó singular", enquanto a última estrofe apresenta a heroína desfazendo a tessitura por ela construída, à revelia de sua vontade, e concluindo que a união feliz com Ulisses no passado oferece sentido às artimanhas da artesã. Esse poema, por sua vez, é um exemplo da reinvenção da Penélope lírica em relação à Penélope épica. Em Homero, Penélope é a esposa conformada com o distanciamento do marido; somente na Rapsódia XXIII lança a Ulisses as recriminações pelos males que sofreu. "Nós" é o primeiro poema de "Fios (O livro de Penélope)" que indica diretamente o afastamento do homem amado, e já nele a esposa se apresenta inconformada pela ausência do esposo.

No sétimo poema, “Sereias”, analisado na segunda parte deste estudo, Penélope sofre o afastamento de Ulisses e apresenta um aspecto inovador de sua conjunção, dada a sexualidade ostensiva e solitária ali apresentada. Após a sequência de poemas em louvação à beleza do homem amado, surge a heroína vacilante em relação aos sentimentos nutridos pelo esposo, ao ponto de os nós de outrora se encontrarem “esgarçados”:

Fio da meada

Impotente,
vejo soltas
as amarras dessa nau
e os laços um a um
a se quebrarem.

E sinto o lento,
o fatal desgaste
dos fios sustentantes
deste amor
(os fios que inventaste).

Já pende um único fio
e vai se esgarçando,
se esgarçando: cedeu.
O amar se fez
ao mar.
[...]
(AN, p. 41)

Esse poema, que desde o título indica relação entre a fiação e a palavra escrita, abre espaço para um desprendimento de Penélope da figura de Ulisses. A partir de então o trabalho artesanal passa a ocupar todas as atenções da personagem central em poemas que usam o produto da fiação como metáfora do fazer poético, como “O bordado”, “O tecido” e “O tapete”. O amante começa a se perder na memória da esposa que chega a indagar: “E tu, Ulisses, cheivaras bem?”, “E tu, Ulisses,/ ainda estás preso/ na outra ponta?” (AN, p. 42).

Em “Fio da meada”, o arrefecimento dos sentimentos de Penélope pelo esposo é comunicado usando-se da evocação de imagens da *Odisseia*, mais precisamente a décima segunda rapsódia, quando Zeus desencadeia uma tempestade contra a nau de Ulisses, punição aos companheiros do herói, que haviam roubado o gado de Hélio. Do naufrágio, Ulisses é o único sobrevivente. A primeira estrofe do poema recupera o processo de naufrágio do barco, as cordas da nau que se desintegram corresponde ao desgaste dos fios que sustentam o amor de Penélope. Os versos “O amar

se fez/ ao mar" concluem a descrição do naufrágio e, por sua vez, indicam como motivador do desenlace amoroso a saída do herói de Ítaca pelo mar.

A fiação, nos poemas que têm por título o produto da atividade manual, insiste na correspondência entre o eu lírico, o tecido e a poesia, ao ponto de concluir: "Este tecido é a própria/ tecedeira" (AN, p. 45). Esses poemas sinalizam, ainda, passagem do tempo, posto que a fiação figura também como metáfora do desenrolar dos dias e os instrumentos que ocupam o cotidiano do sujeito poético ("Tear", "Agulha") reforçam o desenvolvimento de uma exploração da sexualidade solitária, para preencher o vazio desses dias.

"O bordado de Penélope" é o poema que mais evidencia a correlação, irônica por sua vez, entre a escrita poética e a tessitura urdida pela personagem homérica, ao apresentar o título do poema, a página em branco e uma nota de rodapé dizendo que:

> (O poema acima,
> foi o mais comprido,
> mais lindo e enternecido.
> Foi escrito com ponto,
> linha, foi tecido.
> E era belo, colorido
> como a manhã.
> Mas foi apagado muitas,
> tantas vezes!
> - Comido pelas entranhas –
> Com borracha "Pelikan".)
> (AN, p. 55)

A escrita poética, nesse caso, apresenta-se como a mortalha construída por Penélope, costurada no período diurno e desmanchada noite a fora. A borracha "Pelikan" assume a função das mãos que desmancham o produto do trabalho do eu lírico. O poema escrito e apagado estabelece correlação entre Penélope e a poeta, pois ambas trabalham na construção e na desconstrução do objeto de seu labor. A artimanha na construção desse poema, considerando que a nota constitui o próprio poema, depõe ainda sobre a busca, ostensiva na obra de Yêda, da beleza pura e total; efêmera e frágil, porque ameaçada por fatores diversos. O eu lírico da obra busca incessantemente encontrar essa beleza pura e total no homem amado e na arte que produz, mas esse é um trabalho baldado pela impossibilidade de encontrá-los. Isso se torna sintomático nos poemas que integram a longa sequência que tem em mira a beleza do homem amado. Frustrada por perceber que essa beleza era construção, imaginação e ilusão, por isso

impossível, o eu lírico recusa o homem amado afirmando ser ele mais feio e miúdo do que qualquer um dos pretendentes.

Cumprido o percurso de autoafirmação de Penélope, uma epígrafe retirada de Homero anuncia o retorno de Ulisses. Contrariamente ao enredo da epopeia, a heroína enfrenta dificuldades e é resistente em reconhecer o esposo e aceitá-lo de volta, o que é expresso na sequência de cinco poemas com o título "Espelho". Os três primeiros deles trazem o subtítulo "(Tentativa de reconhecimento)", o penúltimo é subintitulado "(Essência de reconhecimento)", e o último é a recusa da personagem feminina ao homem que se apresenta como Ulisses, por isso subintitulado "(Tentativa de desconhecimento)".

O eixo fabular, no qual se encontra a heroína Penélope atualizada, delineia-se de modo mais preciso dentro de "Fios (O livro de Penélope)", mas ele é também perceptível ao longo do livro. Realizado o desenlace do casal mitológico no último poema da primeira parte, as subdivisões seguintes perseguem a temática erótica de modo mais ousado e violento. Outras figuras reais ou literárias surgem para indicar a transformação pela qual passa a imagem de Penélope.

Isso demonstra que, inobstante a poeta dizer que o livro *A alquimia dos nós* continua no livro *Atalanta*, e a crítica interpretar isso como sinalizador do percurso da mulher na busca de autoafirmação, uma vez que Penélope é símbolo de docilidade e submissão, enquanto Atalanta de autonomia e independência, no primeiro livro por si só já ocorre uma reconfiguração da identidade de Penélope, rumo à independência. Esse processo, entretanto, não é simplesmente linear, é simultaneamente linear e circular. De certa forma, Atalanta interfere ainda em *A alquimia dos nós* através da heroína homérica recuperada. A Penélope de Yêda já surge nas primeiras composições tomando consciência do seu corpo e seus desejos, e até o final da obra esse é um processo que gradativamente se intensifica. A ironia que perpassa a voz da Penélope yediana é outro sinal de que a heroína superou a situação de esposa submissa do herói de Ítaca. Além disso, a descrição e caracterização erótica do homem amado, ao assumir dicção de Sulamita, e a ostentação de seus anseios libidinosos, são aspectos que destoam não só da heroína clássica, mas também da mulher inserida em sociedades predominantemente androcêntrica, aspecto de que a autora não estava isenta, daí o caráter transgressivo da obra.

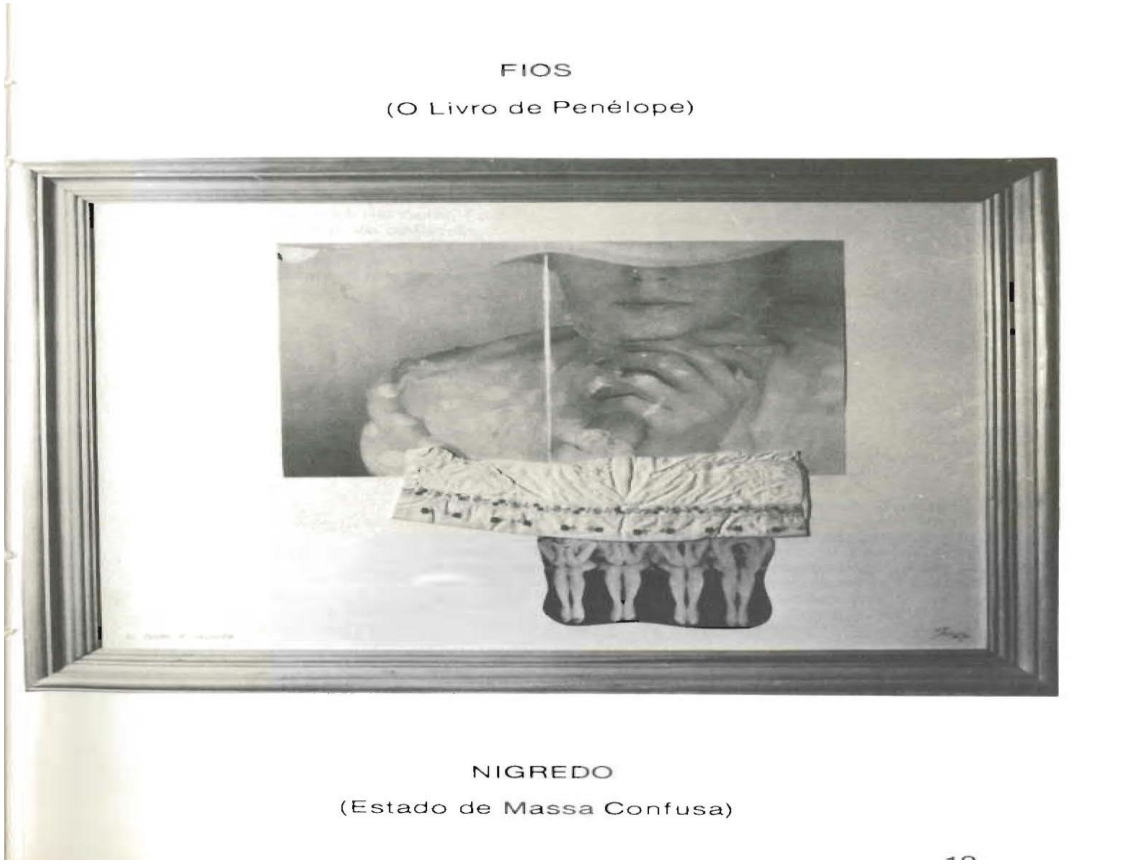


Figura 11: Ilustração da primeira parte de *A alquimia dos nós*.

A segunda parte de *A alquimia dos nós*, "Laços (Moja Bieda)", a poeta relaciona ao "Albedo", da psicanálise junguiana, enquanto "Rédeas (O canto do cavalo)", liga-se ao "Rubedo". "Albedo" e "Rubedo" são categorias empregadas por Carl Gustav Jung (1875-1961) para explicar o desenvolvimento psicológico rumo ao processo de individuação.

Jung (2002) percebeu que o processo de desenvolvimento psicológico dos indivíduos equipara-se ao processo de transformação alquímica na busca do ouro, o que o levou a recuperar a nomenclatura alquímica na definição daquilo que chamou de *sombra*, *anima*, *animus*, *self*, correspondendo respectivamente aos arquétipos da imaturidade, feminilidade, masculinidade e totalidade psíquica.

Nos capítulos de *A alquimia dos nós*, refletindo as visões arquetípicas do *albedo* e *rubedo*, prevalece em cada um a lua e o sol, de modo a confirmar a separação do feminino e masculino. Em tais partes encontram-se referências a George Sand (1804-1876), pseudônimo da escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, ao músico Fréderic François Chopin (1810-1849) e a alusão ao romance vivido por Sand e Chopin. Darcy França Denófrio (1990) percebe estar a referência a tais personalidades já no

subtítulo do capítulo, “Moja Bieda”, que em polonês significa “minha desgraça”. Segundo informa Denófrio, Chopin reuniu as cartas de George Sand ao final do relacionamento extraconjugal que mantiveram e por cima delas escreveu “Moja Bieda”, o que justifica a segunda parte, de *Alquimia dos nós*, conter a longa sequência de poemas intitulada “Cartas”.

George Sand e Fréderic Chopin são convocados na busca de se atribuir equilíbrio à personalidade de Penélope, arquétipo da mulher submissa e fragilizada. George Sand foi uma mulher à frente de seu tempo, ao se tornar no século XIX escritora atuante e revolucionária. Mesmo casada, teve diversos amantes e paixões arrebatadoras, como pelo poeta Alfred de Musset (1810-1857) e o já citado Chopin, o que demonstra sua predisposição em transgredir as regras sociais. Em tempo, vale mencionar que o erotismo foi um tema recorrente entre os diversos romances que Sand publicou. Chopin, conforme indica excerto de Liszt, recuperado na obra yediana, foi um homem sensível, “[o] conjunto da sua pessoa é harmonioso e seu olhar mais espiritual do que sonhador” (apud SCHMALTZ, 1979, p. 69). Essas características levam Darcy Denófrio (1990, p. 05) a concluir que o “casal Chopin/George Sand simbolicamente lembra a perfeita integração dos aspectos masculino e feminino na mente humana”. Essa integração é o que parece pretender atribuir à poeta a imagem de sua Penélope reinventada.

“Laços”, a segunda parte de *A alquimia dos nós*, contém treze poemas intitulados “Carta” e é encerrado com dois poemas inspirados em composições de Chopin, conforme os próprios títulos indicam.

A terceira parte da obra, “Rédeas”, traz poemas sobre Goiás, o que já é anunciado nas epígrafes de Bartolomeu Antonio Cordovil e Demóstenes Cristino, esse último avô da poeta. Os poemas dessa parte utilizam a imagem do cavalo, símbolo de erotismo, na construção da metáfora do encontro sexual, em que se destacam “Visão” e “Cavalgada”, poemas estudados no capítulo dedicado ao discurso parodístico na autora. Essa parte termina com o poema “Goiás: terra e pedra”, refletindo sobre a cultura goiana.

“Cordas (Poemas de Paraúna)” é a quarta parte da obra, nela se encontra a harmonia dos opostos *albedo* e *rubedo*, sendo esse um ciclo de poemas que trata das cidades de Goiás e de aspectos característicos da cultura do estado. A cidade do interior goiano, Paraúna, é evocada como símbolo de misticismo, do insólito e do mistério, em decorrência da exótica natureza encontrada nessa cidade. O erotismo dessa parte da obra

avança em direção ao cósmico, devido à erotização da natureza, o que será melhor expresso nas outras duas obras da autora que integram o corpus desta análise.

"Cordas" se divide, ainda, em três seções, sendo a primeira delas intitulada "A cidade", o que é justificado pelo fato de a voz lírica assumir condição de cidade. "O estrangeiro" (AN, p. 131) recupera novamente a *Odisseia*, posto ser este o disfarce de Ulisses ao retornar para Ítaca. O eu lírico desse poema é uma cidade que também se confunde com a imagem de Penélope, ao lançar o convite: "habita-me, estrangeiro!". "Rio Formoso" é uma seção que traz poemas que tematizam, conforme o título indica, o rio que corta o estado de Goiás. "Arnica", terceira parte de "Cordas", traz uma nota explicativa dizendo que o título se refere a uma região da cidade de Paraúna, interior de Goiás, ao qual se atribuem consequências místicas aos visitantes. Possui essa seção três poemas que exploram os mistérios, a magia e o misticismo da região constante no título.

"As galés", última parte de "Cordas (Poemas de Paraúna)", divide-se por sua vez em "I. As múltiplas visões", contendo três poemas mencionando a natureza exuberante da cidade de Paraúna e suas formações rochosas, cujas imagens figuram no encarte que acompanha o livro; e "II. Ré-visões", parte que igualmente explora o misticismo e as formações rochosas de Paraúna; apenas o terceiro e último poema, "O pássaro" (AN, p. 170), destoa dessa temática ao enfatizar o anseio de liberdade, sobretudo a liberdade erótica.

A quinta parte de *A alquimia dos nós* aparece sem título, contém apenas um poema com o título de "Ouro" (AN, p. 175), em uma indicação de fim do processo alquímico. Ironicamente, o poema comunica, na primeira estrofe, que a *pedra filosofal* não foi encontrada. A segunda estrofe, entretanto, vem considerar o valor da busca e seus processos. A busca do amor, da poesia e do outro (o homem amado) depara-se com o vazio nesse momento da obra, de modo a indicar a impossibilidade de se alcançar a perfeição no amor e na arte, sendo essa, entretanto, uma busca incessante dos indivíduos, particularmente da voz lírica contida no livro.

Isso justifica o retorno ao *nigredo*, na sexta parte, com o título de "Arre-Mate (Nó Górdio)". Nó górdio é o nó impossível de desatar, muito embora a obra tenha chegado ao fim, pelo que o título indica, sinaliza-se um recomeço decorrente da incessante atividade do artista que não interrompe sua atividade.

Junito Brandão (2005) explica que os "nós" e "laços" têm na mitologia ocidental funções mágicas e religiosas, porque apontam saída e desembaraço em sentido ambivalente, porque positivos e também negativos:

> Os nós provocam as doenças e igualmente as afastam ou curam o enfermo; os laços, as fitas e os nós embruxam e enfeitiçam, mas também protegem contra a bruxaria; ajudam os partos e os impedem; podem trazer a morte ou repeli-la. Em síntese, o essencial no rito mágico é a orientação que se imprime à energia latente num laço, numa fita, num nó... Essa orientação obviamente pode ser positiva ou negativa, benéfica ou maléfica, pode ser de defesa ou ataque. (BRANDÃO, 2005, p. 50-51)

A lenda do "nó górdio" e seu corte remontam a uma longa tradição da Frígia, sendo mais conhecidas as versões do corte de Alexandre Magno sobre o nó Górdio, o que o levou a manter domínio sobre a Ásia Menor. O lendário gesto de Alexandre teria consagrado a expressão "cortar o nó górdio" como sinônimo de livrar-se de um problema de forma simples, sentido retomado no poema "O arremate", na última parte de *A alquimia dos nós*.

Arrematar indica acabamento, conclusão e finalização, ou, pelo corte, para desvencilhar-se do nó, ou pela costura, quando o nó constitui o fim do trabalho da artesã. O desfecho da fábula lírica de Penélope, portanto, encerra uma ambiguidade, pois pode indicar desfecho feliz, porque a heroína estaria liberta da condição de esposa de Ulisses, não mais esperando o retorno do amado, ou infeliz, porque condicionada à descontinuidade pela ausência do parceiro. A evocação da personagem Emma Bovary, do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, e da borboleta sugerem a libertação da mulher das condições de subjugada e reprimida, mas também reafirmam a mulher presa a sua descontinuidade. Desse modo, a poeta conclui em um dos poemas: "A dor tem parte/ com o desejo" e "A dor tem parte/ com a liberdade", sinalizando que tais conflitos são processos naturais na afirmação identitária e no envolvimento erótico:

> O amor vai-se intensificando e ganhando consistência: *fios, laços* agora *rédeas.* E o seu sentido erótico também crescendo, tendo como símbolo o cavalo, animal erótico por excelência. Entretanto quanto mais se avança no processo alquímico, chegando às raias da *pedra filosofal*, mais o amor se afasta daquele idealizado pela poetisa, da sua situação exemplar. (DENÓFRIO, 1990, p. 06, grifos da autora)

O primeiro poema da sexta parte, traz a imagem da borboleta, símbolo de liberdade, associada por Jung ao *self* do processo de individuação. A constituição dessa borboleta, tecida pela poeta-artesã, apresenta-se de forma distinta das demais, porque destituída da conjunção frágil comum a ela.

Nessa última parte pode-se reconhecer, novamente, a voz de Penélope em algumas composições, a exemplo do poema "O arremate", aludindo à qualidade de artesã da heroína:

> Enfim, dados todos
> os pontos
> e o tapete
> se fez, de tão colorido,
> tonto.
>
> Agora, o corte,
> o arremate:
> não o nó
> ou a laçada
> duradoura,
> mas o corte
> frio,
> seco,
> da tesoura.
>
> (Amigo,
> não pise no meu
> tapete,
> ponha o meu tapete
> num quadro
> e o dependure
> na parede.)
> (AN, p. 182)

O tom assumido nos versos acima é carregado de melancolia, não mais se encontra o prazer erótico vivenciado nos trabalhos com o fio, conforme aparecia na primeira parte da obra. Esse tom se manifesta também nos demais poemas nos quais emerge a voz de Penélope, como "Passos" (AN, p. 184), mencionando a chegada de Ulisses para o encontro da esposa. Mas o encontro não ocorre, o eu lírico ouve os passos do homem amado atravessando o corredor.

Essa ausência eterna do homem amado dirige Penélope para o amor múltiplo, quando "o elo arrebenta" (AN, p. 185), indicando que a artesã se libertou dos grilhões que a prendia a um único ser e que a partir de então sua existência consiste em afirmar sua condição de mulher e dedicar-se à multiplicidade erótica, algo sinalizado, no poema já mencionado, "Bovarismo" (AN, p. 187), a partir do qual se instaura um tom ácido, violento e amargo até o fim do livro. Esses poemas aludem, em seu interior e nos títulos, ao mito de Penélope: "Livro-Mortalha" (AN, p. 190) e "Processo de reconhecimento pela cicatriz", cujo subtítulo é "As Penélopes atuais" (AN, p. 191). Tais poemas anunciam o fim da obra, quando o livro se torna mortalha, e o fim do amor do

casal mitológico abre espaço para uma nova existência da heroína. Inobstante a agressividade dos poemas finais da sexta parte, o livro é fechado com o poema que o abriu, “Bicho de seda” (AN, p. 201), relacionando o amor e a poesia à poeta, de modo a dissipar a animosidade dos últimos poemas que o antecederam.

A alquimia dos nós é a primeira obra de grande densidade que Yêda Schmaltz publicou. A partir de então o uso de máscaras poéticas, construídas a partir de figuras lendárias e da mitologia clássica, tornou-se uma constante na produção da autora, tanto em sua obra em verso quanto em seus livros de contos. Essa maturação foi percebida pela autora, que não se eximiu de perceber que “*A alquimia dos nós* foi a minha melhor obra” (SCHMALTZ, 2009, p. 54). No tópico a seguir, empreende-se apresentação de *Baco e Anas brasileiras,* obra de 1985, publicação subsequente a *Alquimia dos nós*.

2.3. *Baco e Anas brasileiras*: um erotikon saboroso

> Quem vive sem loucura não é tão sábio como acredita ser.
>
> *La Rochefoucauld.*

> Mas a verdadeira sabedoria consiste em saber que a demência e a crueldade são inevitáveis.
>
> *Ann-Déborah Lévy.*

Baco e Anas brasileiras (1985), nono livro publicado por Yêda Schmaltz, o sexto de poemas inéditos, tem em seu eixo temático a atualização do mito de Dioniso, ou Baco, deus do vinho e dos prazeres corpóreos. O título da obra e a imagem de uvas na capa, analisada no próximo capítulo (Figura 12, p. 159), já fazem ostensiva menção ao deus. O título sugere ainda relação dialógica com as “Bachianas brasileiras”, de Heitor Villa Lobos, a música de Johan Sebastian Bach e a sonoridade do nome Bach. Esse diálogo se manifesta também nos poemas ao infundir neles aspectos folclóricos e do inebriamento dionisíaco.

O livro dá segmento ao complexo trabalho, da autora, de recuperação do discurso mitológico gestado em *O peixenauta* e amadurecido em *A alquimia dos nós*. O

caráter inquietante, estranho e exótico do deus Dioniso, da mitologia greco-romana, e suas seguidoras, as Bacantes ou Mênades, é atualizado dentro de um projeto de autoafirmação e exaltação feminina. Isso pode ser percebido em todo o livro, na ousada gravura de Henrique Alvim, na capa, apresentando uma mulher nua, na dedicatória às filhas e netas da autora e às poetas brasileiras de seu tempo e, principalmente, no que diz e no tom assumido nas composições.

A presença de Dioniso em uma obra de exaltação da mulher é algo interessante por diversas razões que se complementam. Retomando o mito dionisíaco, percebe-se que o deus é símbolo do renascimento vegetal, em função de seus sucessivos renascimentos, por sua ligação às divindades (Ariadne, Deméter) e aspectos ligados à natureza e, notadamente, por sua acentuada contradição, que é ao mesmo tempo complementadora, pois Dioniso figura como grande força viril, ao mesmo tempo em que é representado como o deus afeminado. Algo comumente lido como aspectos que expressam sua complexa fecundidade, decorrente de sua ligação à vegetação e pela sexualidade ostensiva e dúbia. Reconhece-se, portanto, em Dioniso, diversos aspectos que o ligam à mulher.

No panteão grego, Dioniso é a divindade mais inconstante, sua conjunção é ao mesmo tempo frágil e de força incomum, dado que na infância é sempre vitimado pelas perseguições de Hera e outros algozes, enquanto na vida adulta fulmina impiedosamente seus inimigos e os que se recusam a seguir seu cortejo. Ovídio (2003, p. 68), em *Metamorfoses*, descreve Dioniso como "uma criaturinha/ Linda como uma menina, que parecia cambaleante,/ Pesado com sono ou vinho", mas que se vinga brutalmente dos tripulantes que o desviam de Naxos, aterrorizando-os ao ponto de eles próprios se precipitarem para a morte. Também infunde força sobre-humana a Agave, levando-a a desmembrar o filho Penteu, que se recusava a prestar culto ao deus da embriaguez.

A ambiguidade do sexo de Dioniso vem contribuir, por sua vez, para a subversão da ordem das coisas. Na sociedade grega da antiguidade, seu culto se revelava através da força e do desregramento feminino, conforme explica Ann-Déborah Lévy:

> As mulheres que seguem Dioniso tornam-se Mênades ou Bacantes; sob o efeito da *mania*, possessão divina, elas passam a ser invulneráveis, dotadas de uma força singular, tomadas de um verdadeiro delírio assassino que as leva a dilacerar os filhotes de animais que amamentaram, e às vezes seus próprios filhos. (LÉVY, 1997, p. 234-235, grifos da autora)

O poder subversivo de Dioniso se manifesta ao afastar as mulheres dos trabalhos domésticos, como a tecelagem e a preparação de alimentos, para colocá-las atuando de forma a contestar a ordem familiar e política. Nessa contestação, os papéis de gênero se confundem, os homens se vestem de mulheres e as mulheres assumem funções guerreiras, o que se tornou habitual nas festividades carnavalescas, uma herança dos ritos dionisíacos. Esses aspectos do mito, recuperados por Yêda, levam a mulher no interior da obra a assumir feição guerreira contra os estigmas de seu sexo. *Baco e Anas brasileiras*, de certa forma, dá encaminhamento ao processo desenvolvido em *A alquimia dos nós*, mas nele a heroína clássica se liberta completamente dos grilhões que a mantinham reprimida e presa ao lar, ao perceber que as funções domésticas que faziam da mulher "rainha do lar" são verdadeiramente funções que a tornavam "escrava do lar", assim a tecelagem e a preparação de alimentos são tratados sob viés irônico, esta como metáfora para a ostentação da sexualidade, aquela como atividade nociva à liberdade feminina, conforme expresso no poema "Penélope": "Quem costura fica só/ quem costura azeda a vida" (BAB, p. 112).

Maria Angélica Lopes (1998) percebe que desde o título da obra de Yêda, ocorre uma equiparação das personagens femininas (as Anas) ao deus do vinho. Assim, a estudiosa relaciona no título de seu ensaio,"(ANASBACO)" [sic], a equivalência entre Baco e suas seguidoras. A ensaísta percebe ainda que as "Anas" são atualizações das bacantes (de Baco), das bachianas (de Bach, como o fez Villa Lobos) e das balzaquianas (de Balzac), não só pela sonoridade dos nomes, mas também pelas características apresentadas pela voz lírica feminina que emerge das composições.

Baco e Anas brasileiras é dividido em duas partes. Tais divisões são antecedidas pelo poema "Saber o amor", desenvolvido em sete seções, caracterizando a paixão amorosa. Esse poema figura como introdução à obra, de modo a estabelecer o tema predominante no livro. "Saber o amor" enfatiza o sentimento amoroso como causador de prazer e dor, a mais complexa simbiose de Eros e Thanatos, considerando ainda ser o envolvimento erótico uma virtualidade englobando corpo e alma, uma vez que a perspectiva ali adotada não considera tais concepções separadamente.

Na primeira parte de *Baco e Anas brasileiras*, intitulada "Favo de meu", composta de nove poemas, as composições assumem viés metalinguístico. O título ambíguo dessa primeira parte faz sugestão ao alvéolo e ao mel que as abelhas ali depositam, e brejeiramente alude ao órgão genital feminino, pois favo é sinônimo de alvéolo, esse sendo definido como "qualquer cavidade pequena". A ambiguidade

instaura-se no título através da troca das letras (“l” e “u”), cuja sonoridade se aproxima. Esse duplo sentido converge para um só: parte íntima desencadeadora de prazeres. Tal conotação, sugerindo a intimidade feminina, surge novamente nos subtítulos da segunda parte, também pautados sobre a dubiedade. Tanto os títulos quanto as composições brincam com a dupla significação dos termos ocasionada pela grafia ou pela sonoridade. Assim, na poesia yediana, “[a]s várias possibilidades interpretativas dos poemas surgem por causa do jogo daquilo que se constitui na essência da linguagem poética – a ambiguidade” (TURCHI, 1990, p. 84).

Essa ambiguidade está, na maioria dos casos, carregada de humor e ao mesmo tempo dialoga com a tradição literária. O título dessa primeira parte da obra é um exemplo disso. “Favo de meu”, além de aludir ao alvéolo onde as abelhas depositam mel e sugerir a genitália feminina, parece configurar uma paródia à *Iracema* de José de Alencar (1965, p. 10), personagem caracterizada no romance indianista como “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”. O tom parodístico assumido no título reforça a percepção de que há uma referência à intimidade feminina, uma vez que os “lábios de mel” convertidos em “Favos de meu”, com notável semelhança fonêmica entre as duas estruturas frasais, deixam de se referir a um perfil de mulher idealizada para considerar a existência carnal dessa mesma mulher.

O diálogo parodístico com a obra de Alencar não se atém somente à nomeação da primeira parte da obra. Ele se dilui no restante do livro na adoção de aspectos próprios da natureza para caracterizar o perfil ou, mais precisamente, o corpo feminino delineado. No caso da poesia de Yêda, comidas e elementos da natureza são empregados não só em nível comparativo, como ocorre na apresentação da heroína no romance de José de Alencar, mas há um verdadeiro trabalho para converter os elementos, ou metamorfoseá-los, nos objetos e partes do corpo descritos, conforme fica explícito no poema a seguir:

Porque
o meu corpo aberto
vira estrela

e as carambolas
cortadas
também viram

[...]

> Ovos e leite,
> nozes, castanhas,
> coisa e tal,
> perus de natal, nascer:
> passas de figo.
>
> [...]
> (BAB, p. 34)

Esse poema, intitulado "Concepção e metamorfose", propõe uma equiparação da poesia e, consequentemente, do sujeito lírico, a elementos saborosos, mas também propõe a transformação completa do verso e de toda a existência do eu lírico em uma existência aprazível, o que é reafirmado na estrofe final: "O importante/ (e mais saboroso)/ é a vida".

Se na obra de Alencar a heroína teve seu corpo caracterizado pelos elementos da natureza, como o mel comparado aos lábios, os cabelos às asas negras da graúna, na poesia yediana o corpo aberto se apresenta como estrelas e corresponde, por sua vez, a alimentos, como castanhas, ovos, leite, carambolas. Isso implica vislumbrar na índia de Alencar uma pureza idealizada, à maneira da natureza acolhedora apresentada na obra do autor romântico, enquanto em Yêda o corpo figura como aprazível e deleitoso, à maneira das guloseimas apresentadas.

O título "Favo de meu", entrementes, assim como o tratamento analógico entre comer e amar no livro, são incorporações, sobretudo, dos *Cânticos dos Cânticos*. Sulamita, no terceiro poema do livro, dirige-se à Salomão convidando-o: "Entre meu amado em seu jardim/ e coma de seus frutos saborosos" (CÂN, 4, 16). Na tradução de Antonio Medina Rodrigues (2008, p. 67) a Amada diz: "Pois desça então ao horto seu o meu amado/ E que enfim coma de sua fruta mais carnuda". Em ambos, a conotação erótica dos versos bíblicos é evidente. Na resposta de Salomão encontra-se: "comi meu favo de mel,/ bebi meu vinho e meu leite". Tais versos, conforme sugerido, usam da metáfora do "favo de mel" para comunicar o ato amoroso, e dessa exuberância carnal dos *Cânticos*, Yêda parece ter desentranhado boa parte das metáforas do livro.

Outro exemplo do texto bíblico que merece ser mencionado é que a Rainha de Sabá, ao sentir "fome de amor", consome alimentos diversos relacionando sexo e estômago:

> Sustentai-me com bolos de passas,
> dai-me forças com maçãs, oh!
> que estou doente de amor...

(CAN, 2, 5)

Também a caracterização que a voz feminina, no poema bíblico, faz do homem amado, assume conotação oral, isto é, a amante fala do corpo do amado como se tratasse de comidas:

> Sua boca é muito doce...
> Ele todo é uma delícia!
> Assim é meu amigo,
> assim o meu amado,
> ó filhas de Jerusalém.
> (CÂN, 5, 16)

Prazer, liberdade e existência feliz são reivindicados já no poema "Asas", composição que abre a primeira parte de *Baco*, ao asseverar o ideal libertador assumido no livro:

> Meu compromisso
> de esteta
> dilui-se em me ser
> poeta
> desobedecendo a
> medida.
>
> (Meu compromisso
> de vida
> quer a fruta
> proibida.)
>
> [...]
>
> Dá-me asas
> borboleta
> pois recuso-me
> a ser anjo.
> (BAB, p. 33)

O poema de assumido teor metalinguístico, como as demais composições dessa primeira parte, comunica o anseio pela liberdade na construção do verso, na vivência dos prazeres e nos demais aspectos da existência do sujeito lírico. A poeta comunica ser seu o compromisso de esteta, o mesmo assumido pelas estrelas, isto é, um compromisso às avessas, por estar o descompromisso regendo sua produção artística.

Assim, nessa primeira seção, o fazer poético, a existência pessoal e as experiências eróticas do eu lírico buscam nos alimentos (frutas e demais guloseimas) formas de comunicar, descrever e caracterizar seu desenvolvimento. A poeta trabalha

por encontrar “sabor”, como ocorre no consumo dos alimentos, nos demais âmbitos de sua vida. Há uma profusão de frutos exóticos, típicos da região do cerrado, a exemplo da monguba, da tarumã, da mangaba, dentre outros, usados pelo eu lírico para comunicar que: “Desejo os desejos/ bons/ nos meus poemas” (BAB, p. 36). “Flor de monguba” é, talvez, o poema mais enfático nesse sentido:

> Agora eu quero
> uma poesia saborosa.
> Vocês todos se lambuzando
> no suco.
>
> Uma poesia líquida
> escorrendo
> descobertas.
>
> [...]
>
> Eu quero agora
> uma poesia deliciosa.
>
> (Vocês todos me comendo,
> hein?seus sacanas.)
>
> Boizinhos de manga verde,
> limas transparentes,
> tarumãs, mangabas
> e laranjas.
> (BAB, p. 35)

Os jogos frutais e o ideal de busca de uma poesia “saborosa” e descompromissada é desenvolvido até o poema final dessa primeira parte, “A linguagem narcisa” (BAB, p. 42-43), quando o eu lírico ressalta seu desejo de construir uma poesia que seja, sobretudo, prazerosa, destituída dos pragmatismos e “malabarismos formais”.

A segunda parte do livro, “Baco e Anas brasileiras”, subdivide-se em: “1. Secas e molhadas” e “2. Doces e salgadas”. Secos e molhados é o mercado pequeno (mercearias) onde se encontra toda sorte de produtos e alimentos, mas no subtítulo da obra as palavras colocadas no feminino instauram novamente a ambiguidade, levando o título para o âmbito da sexualidade, ao sugerir a genitália feminina umedecida por ciprino no momento do coito ou simplesmente “seca”. Esse título se justifica porque as composições dessa parte trazem uma profusão de alimentos (secos ou molhados), bebidas e coisas diversificadas, tratando sempre do envolvimento erótico. Essa parte é fechada com o poema “Evoé, Mênades!”, analisado no tópico dedicado à paródia.

Os títulos das composições de “Secas e molhadas” referem-se em sua maioria a alimentos (“Fruta madura”, “Pêssegos em calda”, “Mousse”, “Manjar dos deuses”, “Pães-de-mel”, “Pão e vinho”) ou aspectos do corpo (“Óvulos”, “Glândulas”). É, portanto, a parte da obra que mais desenvolve a fruição erótica e poética, considerando-os como prazeres similares ao do paladar. “Fruta madura”, poema que abre essa seção, figura como ponto de partida ao assinalar a sexualidade incipiente, da moça, transformando-se em sexualidade “madura”:

> E saí
> da adolescência
> (quando eu era
> transparente),
> para amar
> a transparência.
>
> Meu coração
> tinha um pássaro miúdo
> de vôo curto e vão.
> Agora
> tem uma borboleta
> de coração oferecido.
> (meu coração colorido.)
>
> Uma adolescência
> com muitos vestidos rodados
> e tristes:
> flores, florzinhas.
> Nenhuma saudade.
> E a maturidade,
> um sutianzinho rendado
> e negro:
> laranjas e pêssegos.
> (BAB, p. 54)

Os versos acima consideram a representatividade que a existência corpórea tomou paulatinamente na vida do sujeito lírico. A estrofe final da composição contribui para deslindar as metáforas contidas nas demais composições da obra, ao dizer que dentro do “sutianzinho rendado” havia “laranjas e pêssegos”. Esse verso final retoma um brinquedo típico da infância, quando a criança preenche a vestimenta íntima fingindo ter seios constituídos. No poema, porém, os pêssegos e laranjas não surgem no “sutianzinho” da infância, mas na frase final, que trata da maturidade. Sob outra perspectiva, o poema pode ser lido se valendo de duas metáforas correntes na literatura erótica ocidental, que não raro relaciona a mulher à “flor” e ao “fruto”, ou à flor que se transforma em fruto. No poema, a voz lírica no verso “flores, florzinhas” retoma a imagem da “mulher-flor”, que se transforma em fruto para ser “comida”. A novidade

encerrada nesses versos é que tais concepções são desenvolvidas pelo olhar feminino, não pelo masculino, conforme predominou na tradição. Essa voz feminina se oferta para o consumo vigorosamente, usando de sua liberdade para isso (simbolizada na referência à borboleta).

Desse modo, o poema se pauta sobre duas existências paradoxais, a mulher de outrora e a de hoje, respectivamente, a silenciada/reprimida e a ousada, que comunica seus desejos. Essas imagens são apresentadas pelos pares metafóricos e antitéticos "pássaro miúdo" x "borboleta" e "mulher-flor" x "mulher-fruto". Com isso, instaura-se a percepção de que os alimentos, as frutas, aparecem nos poemas do livro em substituição a órgãos da intimidade, o que torna possível depreender o teor erótico de composições a exemplo de "Glândulas II":

> Polvilho
> e queijo ralado,
> meu dedo
> ralado:
> pães-de-queijo
> quentinhos.
>
> Bolachas
> Aymoré,
> ay moré que se fué
> por el aire!
>
> Merenda:
> bolacha seca
> sobre a toalha
> de renda.
>
> E essa cesta colorida
> com bananas indecentes
> bem ali
> na minha frente.
>
> Manteiga derretida.
> (BAB, p. 59)

O poema apresenta aos olhos do leitor alimentos diversos indicando compor uma mesa para refeição. Também os ingredientes de alguns alimentos são indicados, como no caso dos pães-de-queijo, na primeira estrofe, formado a partir de polvilho, do queijo ralado e da manteiga derretida, no verso final. Inquietante inicialmente é o título atribuído ao poema, pois, observando o significado primeiramente apresentado, o que se encontra é simplesmente uma mesa composta para uma refeição, destoando por isso das glândulas, que constituem partes ou células do corpo humano.

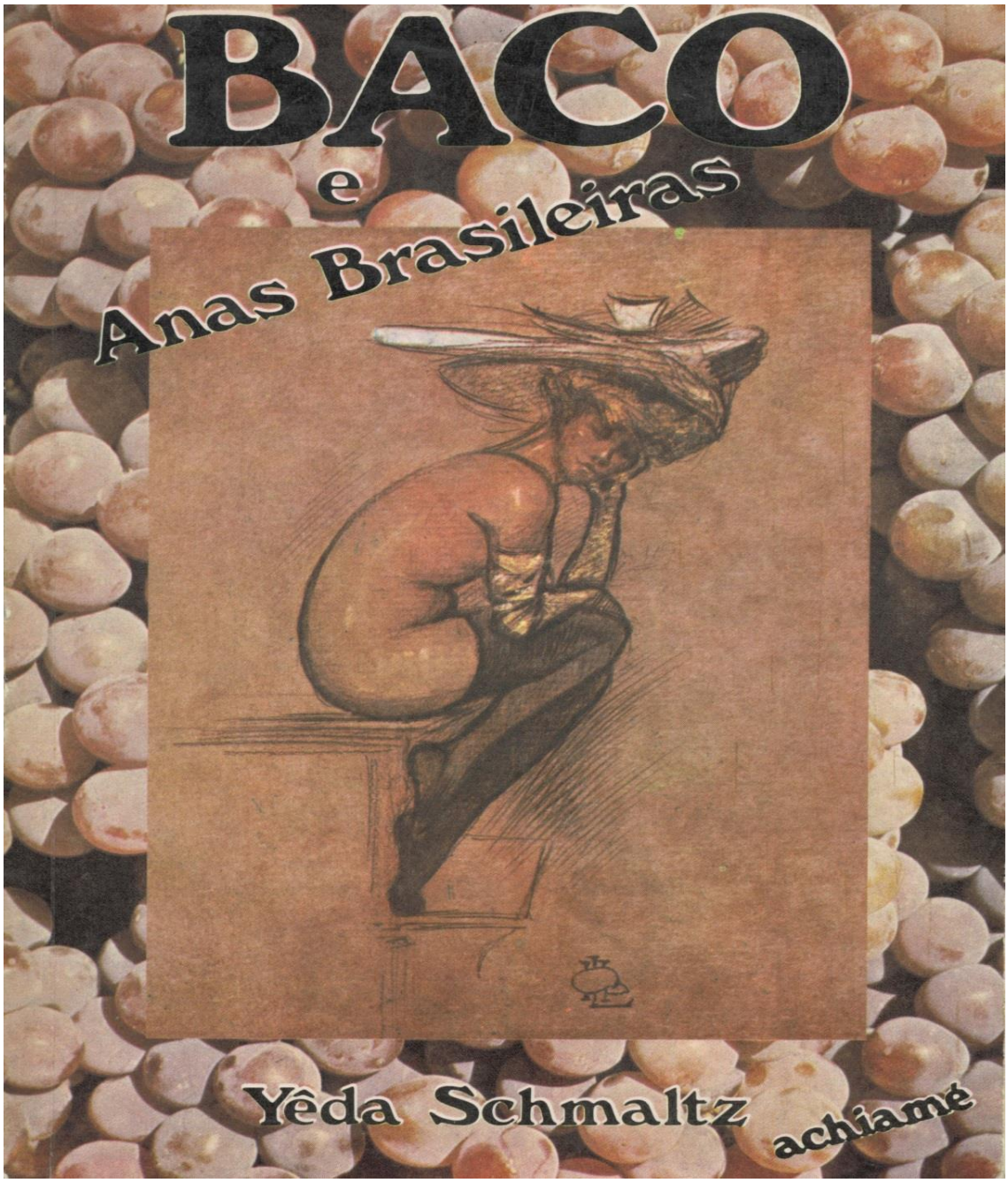


Figura 12: Capa de *Baco e Anas brasileiras*, com gravura *Nu com chapéu*, de Henrique Alvim Corrêa.

Esse é o segundo de uma sequência de quatro poemas com o título "Glândulas". No primeiro deles o eu lírico comunica na última estrofe: "Um homem/ na minha frente:/ salivas" (BAB, p. 58), após descrever o tipo de homem pelo qual anseia. As glândulas são parte da anatomia humana, cuja função principal é dispensar secreções, líquidos ou substâncias que atuam no funcionamento delas ou do restante do corpo. O vocábulo "glândula" pode se referir à parte da anatomia humana ou ao universo da botânica, uma vez que o termo designa também um fruto vegetal que

contenha líquido. O título deixa vaga a espécie e a função da glândula referida, mas pensa-se de imediato nas suas formas mais comuns ou mais conhecidas da anatomia humana: a glândula mamária, a glândula salivar, notadamente a glândula salivar, dado o desfecho da primeira composição, quando o eu lírico saliva ao divisar um homem, e a profusão de comidas surgidas do segundo poema.

Pelo encaminhamento dado ao poema, parecem ser as glândulas (salivar, mamária) representativas para o contato sexual a que os poemas se referem. No primeiro poema, são as glândulas salivares colocadas em destaque. A função delas é atuar de forma a favorecer o consumo e a digestão dos alimentos. Popularmente, "salivar" é metáfora para descrever o desejo intenso por consumir um alimento divisado. Desse modo, o homem surgido à frente do eu lírico desperta esse anseio de "consumo", de modo a confundir a deglutição com a posse amorosa. Esse aspecto vem ressaltar a importância dos sentidos, sobretudo do paladar, na entrevista amorosa.

O poema "Glândulas II" é aberto desviando o leitor dessa conotação sexual e ironicamente antropofágica, embora o título o tenha sugerido. A primeira estrofe é quase toda destituída de conotação sexual. A presença do teor erótico, entretanto, surge por influência das composições anteriores. Se antes os seios, em "Fruta madura", são apresentados através do uso metafórico das laranjas e pêssegos, pode-se assim aventar a hipótese de os "pães-de-queijo" estarem aqui desempenhando a mesma função.

A segunda estrofe é aberta com versos aparentemente neutros, com "Bolachas" figurando como mais um elemento nessa mesa composta para refeição. O segundo verso apresenta a marca dessas bolachas, "Aymoré", nome fantasia da empresa brasileira de produtos alimentícios que se notabilizou, a partir dos anos 1970, pela produção e popularização de seus biscoitos. A estrofe é aberta com a referência a um elemento industrializado e a determinação de sua marca, mas a partir dessa determinação perde-se a sequência objetiva para desenvolver um excurso poético que, por sua vez, é a incorporação de versos do poema "Baladilla de los tres ríos", do poeta espanhol Federico García Lorca:

> El río Guadalquivir
> va entre naranjos y olivos.
> Los dos ríos de Granada
> bajan de la nieve al trigo.
>
> *¡Ay, amor*
> *que se fue y no vino!*
>
> El río Guadalquivir

tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!
(LORCA, 2012, p. 180-182)[29]

A balada é um poema que, de acordo com Antonio Candido (2008, p. 47-48), se originou na Idade Média. É uma composição de forma fixa com tom melancólico, cuja estrutura estrófica apresenta a repetição de uma estrofe constituindo um paralelismo. O poema de Lorca, como boa parte de sua produção voltada para as formas populares, retoma a estrutura da balada, com seu ritmo marcado pela cadência popular, para registrar e reviver, por meio da composição lírica, a representatividade

[29] "O Rio Guadalquivir/ corre entre laranjeiras e oliveiras./ Os dois rios de Granada/ baixam da neve ao trigo. // *Ai, amor*/*que foi embora e não voltou!* // O rio Guadalquivir/ tem barbas granadinas. / Os dois rios de Granada, / um, pranto; e outro, sangue// *Ai, amor*/ *que se foi pelos ares!* // Para os barcos de vela/ Sevilha tem um caminho; / pelas águas de Granada/ só remam os suspiros. // *Ai amor,* / *que foi embora e não voltou!* // Guadalquivir, alta torre/ e vento nos laranjais./Dauro e Genil, torrezinhas/ mortas sobre os reservatórios. // *Ai, amor*/ *que se foi pelos ares!*// Quem diria que a água leva/ um fogo-fátuo de gritos! // *Ai, amor*/ *que foi embora e não voltou!* // Leva flor de laranjeira, leva olivas, /Andaluzia, a teus mares. // *Ai, amor*/ *que se foi pelos ares!*" (LORCA, 2012, p. 181-183).

cultural e folclórica de aspectos típicos de sua região ou país, nesse caso específico, os dois rios de Granada que deságuam no Guadalquivir.

De origem popular, a balada é, comumente, caracterizada por uma narrativa que a atravessa e pela interferência de um diálogo que não possui interlocutores determinados. Na composição do poeta espanhol, o diálogo surgido em meio à narrativa sobre o rio Gualdaquivir coincide justamente com o paralelismo que intensifica o tom melancólico "Ay, amor/ que se fue por el aire!". Figura a repetição como um diálogo do eu lírico consigo mesmo e, concomitantemente, a voz que emerge da composição não pertence a um interlocutor preciso.

Antonio Candido (2008, p. 48), no ensaio que investigou a reinvenção do gênero na poesia de Álvares de Azevedo, percebeu que na balada "o elemento dialógico está submetido ao elemento narrativo", enquanto no poeta de *Lira dos vinte anos* "o elemento narrativo é submetido ao elemento dialógico, que exprime o essencial, isto é, o dilaceramento do ser". Na composição de García Lorca, são seguidas as regras correntes do gênero, quando o diálogo introduzido pelo refrão vem reiterar a ideia de passagem do tempo equiparando-se à passagem do rio, além de se reconhecer na natureza do rio um suspiro melancólico que equivale ao suspiro do eu lírico que sofre pelo abandono da pessoa amada.

O poema "Glândulas II", de Yêda Schmaltz, ressignifica o poema de Lorca em chave erótico-cômica. A sequência narrativa da composição yediana prossegue na descrição de uma mesa para uma refeição vespertina, o que é assinalado na terceira estrofe do poema. A incorporação dos versos de Lorca permanece em meio a essa descrição como uma curva fora da rota seguida, quando o narrativo sofre interferência do dialógico, sendo nessa interferência que se manifesta a temática erótico-passional no texto, pois a estrofe se constitui em um momento meditativo para o eu lírico, no qual reitera a dor da separação amorosa. Se no poema de Lorca a interlocução vem interferir na narrativa, no poema "Meu sonho", de Álvares de Azevedo, conforme notou Candido, a narrativa se constitui a partir da própria interlocução. Em "Glândulas II", de Yêda Schmaltz, a apropriação do refrão de Lorca interfere na narrativa, ao mesmo tempo em que o poema se pauta sobre a interlocução amorosa[30]. Em "Baladilla de los tres ríos", não há marcação de interlocutores, mas o leitor reconhece duas vozes de dicção distinta no interior do poema, sendo uma correspondente ao do emissor da enunciação lírica e a

[30] Usamos a expressão "interlocução amorosa" como sinônimo de "ato sexual" em suas diversas manifestações, não só o coito.

outra de uma voz marcada pelo sofrimento passional que se introduz na fala do primeiro emissor. Em “Meu sonho”, poema retomado no tópico 3.4 (transcrito na p. 267) para a leitura de poemas da autora, há determinação dos interlocutores à maneira teatral, enquanto em “Glândulas II”, a presença de interlocutores não é evidente, nem marcada, pois o diálogo do eu consigo mesmo, cujo corte representa um dilaceramento, situa-se como parte do discurso do sujeito lírico. A discursividade dialogada só é percebida quando se reconhece a interferência do poema de Lorca. Desse modo, a autora subverte o modelo seguido pelo poeta espanhol, ao parodiar o modelo seguido por García Lorca, fugindo completamente às regras que regem aquele tipo de composição lírica, o que se enquadra dentro do encaminhamento assumido no livro, de proclamar a liberdade erótica e formal. Essa subversão ocorre, ainda, no desenvolvimento da temática passional que, em Lorca não se dirige para a motivação carnal, enquanto na composição de Yêda atém-se à carnalidade.

O viés passional se dirige para o erotismo carnal na quarta estrofe, quando o eu lírico percebe a cesta colorida de bananas à sua frente. A adjetivação dada a essas bananas, “indecentes”, instaura o direcionamento erótico, bem como reforça a comicidade da cena, uma vez que a fruta, por sua conjunção fálica, é vulgarmente associada ao órgão masculino. O verso solitário, constituindo uma estrofe final, reitera o teor erótico desenvolvido na composição.

Roland Barthes (2003, p. 120), ao analisar “A metáfora do olho”, na obra de Georges Bataille (2003), percebe que a obra desse autor se aproxima mais do gênero lírico do que da produção romanesca, por ser “essencialmente uma composição metafórica”. O gênero lírico é percebido por Barthes como uma região tenebrosa, sendo essa a principal característica de *História do olho*, que o circunscreveria nos domínios desse gênero. A imagem desvairada e livre do olho/ovo seria, portanto, a reprodução do princípio surrealista de que “quanto mais distantes as relações entre duas realidades, mais forte será a imagem” (BARTHES, 2003, p. 126). Esse é um aspecto que também pode ser entrevisto nos poemas de Yêda Schmaltz. Ao usar da refeição como metáfora para o desenvolvimento do encontro erótico, dado serem a sexualidade e a alimentação, à primeira vista, funções destituídas de correlação, embora o senso comum e a tradição do erotismo literário tenham unido através da analogia que identifica a deglutição com o ato sexual. A obra de Yêda Schmaltz retoma essa metáfora da refeição para descrever união carnal, construindo imagens que inovam por empregar uma fórmula amplamente

repetida de forma singular, principalmente por assumir uma perspectiva feminina e feminista em um gênero (o erótico) que tradicionalmente foi território masculino.

Essa particularidade reside, ainda, na retomada de uma longa tradição literária para, através dela, assumir a emancipação da sexualidade feminina, em que o corpo feminino erotizado é fonte para viver "sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica", conforme percebeu Elódia Xavier (2007, p. 157), sobre a escrita de autoria feminina de escritoras que reinventaram a literatura erótica.

A ideologia amorosa, na tradição do erotismo masculino ocidental, não raro assimilou o erótico e o culinário de modo a confundir a mulher que produz a comida com os petiscos por ela produzido. Na poesia de Yêda Schmaltz, essa tópica é atualizada a partir do pressuposto de que o petisco e a figura que o produz podem ser confundidos, ao assimilar fome e desejo, mas nesse processo a mulher também deve participar e comungar ativamente dos prazeres da mesa e da cama de modo indistinto ao do homem. Assim, a voz lírica de *Baco e Anas brasileiras* se oferece para servir de "quitute", mas reinvindica sua parcela de prazer nessa culinária amorosa ao ostentar sua libido.

Os objetos globulares e brancos servem para o desenvolvimento dos jogos eróticos de Simone, Marcela e o narrador, da obra de Bataille, de forma inusitada como ocorre com as guloseimas no interior de *Baco e Anas brasileiras*. A partir da cena do prato de leite do gato, sobre o qual Simone se senta, inicia-se um percurso de sucessivas transgressões das personagens de *História do olho*, todas pautadas sobre a correspondência de objetos brancos, esféricos e rotundos, permitindo-lhes novas extensões metafóricas e a experiência de um erotismo cósmico, porque circular. A presença dessas cadeias metafóricas encontra-se na poesia de Yêda Schmaltz, pois a exaltação da fêmea busca no mito de Dioniso uma metáfora para a libertação feminina. A embriaguez pelo vinho, pela alimentação e pelo consumo exagerado de comidas torna-se parte do processo que conduz à embriaguez dionisíaca, por isso o verbo "comer" é usado em seu sentido ambivalente, de alimentação e encontro erótico. Assim, uma cadeia de significantes encontra correspondências em elementos diversos, igualmente, conforme percebido na obra de Bataille, como anseio de se alcançar a um erotismo cósmico.

A presença de comidas, alimentos, guloseimas servindo de metáforas no interior da obra estabelece o intertexto com o mito de Dioniso e os elementos de seu

culto (as uvas, o vinho, as comidas), e o Carnaval brasileiro, herdeiro direto das festas dionisíacas, lembrando que o termo designador da festividade indica festa da "carne", enquanto corpo, e no sentido de alimento, já que o período subsequente, a Quaresma, dentro da tradição cristã, é tempo de abstinência física e alimentar.

O Carnaval é quando se encontram diluídas as ações cotidianas. A presença de comidas no livro retoma dois aspectos fortemente presentes no mito de Dioniso, um deles a já mencionada relação de tal divindade com a vegetação, daí a presença de frutas em profusão (mangabas, mangubas, tarumãs, pêssegos, laranjas, jabuticabas, cacau) na obra. Outro aspecto diz respeito à ressurreição de Dioniso que, capturado pelos Titãs, foi morto, desmembrado, cozido e devorado. A partir do coração preservado, Zeus ressuscita o deus. Desse modo, os cultos dionisíacos ocorriam sempre acompanhados de comidas e bebidas propiciadoras da embriaguez e do aprazimento corporal, rememorando a deglutição sofrida pelo deus.

Os ritos acompanhados de comidas e bebidas, bem como a rememoração de sua paixão e ressurreição, assumiam um caráter iniciático, que não será desprezado pela obra yediana. O "sabor" e o prazer propiciado pelos alimentos são uma forma encontrada pela poeta de comunicar anseios libidinosos, e por meio deles a voz feminina se liberta dos estigmas culturais que tolhem a sexualidade da mulher.

Nesse sentido, na obra de Yêda Schmaltz, assim como na *História do olho*, de Georges Bataille, há a construção de uma metáfora esférica quando o emprego dos termos é sempre correspondente e significante de outro. A atividade da tecelã e da cozinheira não mais correspondem aos seus significados correntes, eles passam a pertencer a uma outra cadeia semântica. Essa metáfora esférica decorre, portanto, da união semântica de duas realidades distintas, no caso de *Baco e Anas brasileiras*, comer/beber e fazer amor. Assim, o desejo de devorar alimentos é correspondente, na obra, ao desejo de "devorar" o ser amado, em uma espécie de sensualidade antropofágica. Esse aspecto nos leva a entrever um "erotismo esférico" na obra da autora, porque os desejos verbalizados pelo eu lírico correspondem, particularmente, a outro tipo de desejo e ambos não podem ser considerados, no âmbito de tal produção, separadamente. Essa "esfericidade" se opõe, em certa medida, a um grande filão da pornografia *hard core*, porque nessa a sexualidade é representada em linha reta, por ser direta, objetiva, e não usar de subterfúgios para representar a união sexual. Embora o erotismo yediano utilize da retórica pornográfica constantemente, o ato sexual é representado de modo circular em torno da cena.

Com isso, a leitura ambivalente de poemas como “Glândulas II”, anteriormente transcrito, pode ser explicada a partir de terminologia própria da ciência linguística, à maneira do que fez Barthes (2003), para deslindar o complexo jogo da obra batailliana. No eixo sintagmático, isto é, no eixo do discurso linear, a composição desenvolve a imagem de uma entrevista erótica de um casal. Na primeira estrofe, o eu lírico apresenta as preliminares desse encontro, com beijos, abraços, toques, o desnudamento dos entes ali envolvidos. Na segunda e terceira estrofes, vislumbra-se o auge do processo de desnudamento do casal. A interferência do poema de García Lorca pode sugerir pontos de vista diversos, posto que o que parece ir pelo ar não é simplesmente o amor, mas as vestimentas dos amantes ou mesmo pode figurar como sinal de que o eu lírico relembra um episódio de uma relação amorosa de outrora, que findou com a partida do amado. A quarta estrofe apresenta o ápice da relação sexual e a quinta estrofe representa seu desfecho.

No eixo paradigmático, o eixo das escolhas lexicais, responsável por selecionar os signos para compor o sintagma, os termos selecionados pertencem a um universo que não é próprio do encontro sexual, não é a terminologia da alcova, mas da cozinha, que comparece na estrutura do poema. O eixo paradigmático se opõe no poema, em certa medida, ao eixo sintagmático. Isso serve para desnortear a leitura do poema, ao mesmo tempo em que é responsável por seu enriquecimento, sua estilização. Esse desnorteio possibilita a leitura inicial indicando a presença de uma mesa para uma refeição vespertina, constando nessa mesa a presença de pães-de-queijo, biscoitos, manteiga e frutas. O eixo sintagmático se alia ao paradigmático no poema possibilitando vislumbrar erotismo, na composição, em decorrência da antiga associação entre sexo e alimentação.

Dessa forma, mesmo que não se possa reconhecer uma influência direta das obras do Marquês de Sade e de Georges Bataille sobre a poesia erótica de Yêda Schmaltz, a confluência é inegável, dado ser os dois autores franceses figuras que recriaram o modelo da literatura erótica, no Ocidente. A escrita erótica passou sempre a dever, de alguma forma, seu quinhão à produção desses autores. Sade, de acordo com Barthes (2003, p. 127), “fundou toda a narrativa erótica, na medida em que seu erotismo é de natureza essencialmente sintagmática”, enquanto Bataille inovou ao inaugurar uma linguagem erótica que é, sobretudo, um estilo, porque “transforma toda experiência em linguagem *extraviada*” (BARTHES, 2003, p. 128, grifos do autor). Em *Baco e Anas*

brasileiras é, principalmente, a "natureza sintagmática" aliada à "linguagem extraviada" que confere densidade à obra.

É sobre a linguagem extraviada que se pauta o melhor da poesia erótica de Yêda Schmaltz. Essa linguagem é extraviada porque também envergonhada, razão que nos leva a conceber a presença de uma espécie de "pornografia envergonhada" na produção da autora. Essa "pornografia envergonhada" se pauta sobre a erótica combinatória, que desentranha cenas voluptuosas de situações, coisas, atividades, que, inicialmente, estão fora da esfera erótica, atividades cotidianas e banais que constroem cenas eróticas ou pornográficas que não são absolutamente sexuais.

Aliás, para Bataille, é justamente da sexualidade envergonhada que nasce o erotismo. Norberto Perkoski (1994, p. 19) percebe em sua leitura da obra de Bataille, que, nesse contexto teórico, a "vergonha" é fator basilar para o estabelecimento da ideia da sexualidade humana, porque o animal desconhece a proibição em sua mais ampla complexidade. Perkoski conclui então que o erotismo "como processo, como atitude transitiva" tem sua noção estabelecida a partir da sexualidade envergonhada, ensimesmada. Isto implica em perceber que os anseios da carne são o que pretende comunicar a poesia de *Baco e Anas brasileiras*, mas esse anseio é tolhido pela moral corrente que orienta o silêncio das vivências corpóreas, sendo isso um dos fatores que torna interessante e fascinante as cenas apresentadas, porque estão situadas entre a atitude transgressora e o pensamento moralista cristalizado em nossa cultura.

Falar de "esfera erótica" em uma obra erótico-pornográfica, por sua vez, é um dado interessante, uma vez que é sabido que as narrativas pornográficas se pautam sobre a imagem do membro fálico. O erotismo literário yediano subverte esse ideal quando substitui o erotismo fálico tradicional por um erotismo esférico, porque também de metáfora esférica, pautado sobre correlações e correspondências. Alhures, na leitura de *A alquimia dos nós*, percebeu-se o desenvolvimento circular da obra, ao seguir as circunvoluções do fio de Penélope. Em *Baco e Anas brasileiras*, esse processo se repete, no desenvolvimento da metáfora esférica, ao apresentar a entrevista sexual e não se ater à parte genital, a apresentação circula em torno dessa cena inserindo na representação *flashes* isolados dos acontecimentos. Esses *flashes*, por sua vez, são matizados de humor *nonsense*, a exemplo dos pães-de-queijo quentinhos insinuando os seios da mulher envolvida no ato, da recuperação do refrão do poema de García Lorca sugerindo ainda os suspiros amorosos, a bolacha seca sobre a toalha de renda, indicando a genitália feminina antes do coito, as bananas indecentes, aludindo ao órgão masculino

em ereção e a manteiga derretida, do verso final, sugerindo orgasmo dos parceiros. Tudo isso contribui para a apresentação da cena, mas uma apresentação desfocada, que circula por elementos que seriam desprezados na ocorrência e no registro da pornografia tradicional, notadamente o sabor e as sensações metafísicas. Se a visão sobre a cena sexual é circular, isso nos permite, mais uma vez, reafirmar a presença de um erotismo esférico, porque constituído através do recurso estilístico que Barthes (2003, p. 122-123) chamou de "cadeias" ou "séries metafóricas".

A própria estrutura do poema é circular e ambígua, uma vez que a manteiga derretida, figurando ao final do poema é, contrariamente ao ato sexual, início para a preparação de alimentos, como o pão-de-queijo, e não fim. Sob outro viés, a imagem final pode indicar início do coito também, por aludir aos lubrificantes usados no ato sexual. É interessante notar que, modernamente há diversos lubrificantes, assim como preservativos, com sabores de alimentos, guloseimas ou frutas. Além disso, o orgasmo reconhecido como espasmo que se assemelha à morte, a pequena morte no vocabulário dos franceses, tem essa faceta subvertida na medida em que os versos finais são carregados de comicidade.

Não se pode deixar de perceber, entrementes, que nas preliminares da relação sexual atuam todas as partes e sentidos do corpo, o poema de Yêda Schmaltz enfatiza tal aspecto ao ressaltar a preponderância do paladar, até mesmo do olfato, nesse jogo erótico que constitui uma multiplicidade de pequenas excitações. A fruição erótica é vista, portanto, sob a ótica da pluralidade, pois o sujeito lírico explora capacidades e potencialidades oferecidas ao e pelo corpo. Isso destoa, por sua vez, do erotismo-pornográfico da tradição falocêntrica, quando a visibilidade do prazer masculino, notadamente o pênis ereto e a ejaculação, figura em evidência como forma de materializar o prazer encerrado na cena exposta. Nesse tipo de produção erótica (*hard core*), recusa-se a concepção de um erotismo plural, para investir na construção de uma fruição centrada em uma excitação intensa, representando uma hiper-realidade localizada em um só objeto, o membro fálico. Em síntese, o pornô *hard* desconsidera as pequenas excitações do jogo preliminar da relação erótica em prol da sobrevalorização de uma grande excitação, materializada no coito e no gozo, enquanto o lirismo pornográfico *soft* constrói uma visão ampla sobre o ato amoroso, tratando-o metonimicamente, e sob metáforas diversas, para assim exaltar o prazer visual, erótico-oral (gustativo e olfativo) e as implicações metafísicas desse envolvimento.

Essas pequenas excitações, e o envolvimento metafísico que jaz fora do pornô *hard*, não implicam na ausência total do aspecto oral da sexualidade, nessas produções. A pornografia *hard core* faz uso intenso do sexo oral. Em grande parte das produções da pornografia fílmica o sexo oral constitui a parte mais longa da sequência, ocorre que quase toda ela centrada no pênis ereto ou na anatomia exuberante. Os versos constantes em *Baco e Anas brasileiras* ultrapassa esses limites, quando a autora usa de imagens caras à produção *soft core* e aspectos fundamentais no audiovisual *hard core* para subvertê-los e recriá-los, sobretudo, a partir da interferência dos versos de García Lorca.

A associação das duas últimas estrofes do poema "Glândulas II" estabelece relação analógica com o gozo erótico, coincidindo com o desfecho abrupto da narrativa pornográfica. As "bananas indecentes" e a "manteiga derretida" encontram correspondência, aos olhos do leitor, com tais imagens de modo a posicioná-lo como *voyeur*. Com isso, o eu lírico explora certa volúpia da visibilidade que, por sua vez, vem carregada de humor, devido à pespectiva irônica assumida no tratamento do *close up*, pois o poema utiliza de imagem característica da cena pornô para lançar mão de metáforas marcadamente jocosas e desrealizadas.

No *close up* do universo pornotópico, há notável valorização da anatomia dos sujeitos envolvidos no ato. Nesse processo, a ejaculação masculina fora do orifício vaginal, feita para o espectador-*voyeur*, situa-se como uma tópica do gênero. A pornografia, notadamente audiovisual, inventariou tipos de cenas sexuais fundamentais para o desenvolvimento da cena pornográfica. O chamado *money shot*[31] representa o clímax da ação sexual, paradigmático por evidenciar e materializar o prazer experienciado pelos *performers*. Tal aspecto é recuperado de forma bem humorada no poema de Yêda Schmaltz, pois embora a cena seja recuperada também no desfecho da composição, seu caráter paradigmático é subvertido a partir da transformação do aspecto "solene" e "sério" desse tipo de cena, em algo risível. Esse aspecto revela a natureza parasitária do gênero erótico-pornográfico, que opera elementos diversos para retirar sua essência, transformá-los e torná-los outra coisa, de modo a constituir novas cadeias de sentidos.

[31] Parte constitutiva de uma sequência pornográfica, o *money shot* se situa no desfecho, sendo o próprio desfecho, quando o *performer* masculino ejacula para a visão da câmera. É também chamado de *creampie* e *cum shot*.

Assim, é a vocação para a paródia que dá vitalidade ao gênero pornô, porque através de (re)combinações encontram-se modelos infinitos. Essa capacidade de tudo parodiar é levada ao extremo de o universo pornotópico tornar-se capaz de parodiar a si mesmo. No poema "Glândulas II", isso pode ser considerado a partir da percepção de que o sujeito lírico apresenta uma cena pautada sobre a retórica pornográfica e provoca o riso sobre essa cena ao revelar a rigidez da organização do modelo recuperado. Isso demonstra, ainda, que a obra erótico-pornográfica, não raro, exige maior participação do leitor, através da excitação ou do repúdio das cenas apresentadas. Na composição yediana, essa participação se dá pelo riso.

A profusão de comidas em *Baco e Anas brasileiras* não deixa de ser, ainda, sugestiva referência à literatura libertina, pornográfica e obscena, que comumente alia os prazeres da cama com os prazeres da mesa, conforme se verifica nas obras mais ousadas do Marquês de Sade, a exemplo de *Os 120 dias de Sodoma* (2011). As orgias na obra do Marquês são sempre acompanhadas de banquetes exaltando as diversas possibilidades de prazer do corpo, de modo a restringir o homem a sexo e estômago, duas funções vitais da existência humana. No prólogo dessa obra, transcrito no tópico que abre o primeiro capítulo deste estudo, os atos sexuais, seiscentos ao todo, são apresentados como pratos diversos em um banquete, asseverando a analogia corrente entre comer e copular.

Os versos yedianos que mencionam comidas e guloseimas recuperam a tradição pornográfica e libertina, portanto, ao lançar mão da realização extrema dos prazeres do corpo, mas subverte os instrumentos dessa tradição ao manusear tais elementos de modo a estabelecer relação sugestiva entre o sexo e o ato de alimentar-se. Na literatura libertina, a sugestão não comparece, uma vez que as cenas são de extrema explicitude, sendo sobre essa faceta que se constrói a subversão da obra de Yêda Schmaltz. Em *Baco e Anas brasileiras* encontra-se a recuperação de uma retórica da tradição pornográfica, para subvertê-la em erótica, ao empregar o verbo "comer" de modo ambivalente, mas sem com isso objetivar a imagem que permanece dissimulada.

Essa ambivalência do verbo comer, *topos* da literatura erótica, é percebida por Luciana Borges (2009) na leitura que realiza dos contos de Clarice Lispector, de *A via crucis do corpo* (1998), pois no "texto de Clarice, a conexão entre satisfação gastronômica e gasto de energia erótica é evidente e a referência ao verbo comer é ambivalente" (BORGES, 2009, p. 183). Interessante notar que, em contos de alto teor erótico, como "Miss Algrave", "Ele me bebeu" e "O corpo", a sensualidade, o desejo de

satisfação e a saciedade sexual mantêm intrínseca relação. É notável a quantidade de guloseimas que surge no dia-a-dia de personagens de libido exaltada como as de "O corpo". Como em Clarice Lispector, na poesia de Yêda Schmaltz os alimentos são convocados de modo a unir e equiparar sentimentos e sentidos, mas isso acontece sugestiva e indiretamente.

Outras metáforas são convocadas em *Baco e Anas brasileiras* para comunicar o inebriamento amoroso, a exemplo do gozo erótico apresentado sob a metáfora da água, no poema "O dilúvio":

> Eu vejo o teu amor se derramando:
> pinga dos teus olhos
> e escorre nos meus braços.
> O teu amor
> vai me minando os seios,
> o teu amor
> vai me molhando,
> me partindo pelos meios,
> me afogando,
>
> que é muito amor
> que eu vejo assim,
> o teu, se derramando
> pelas minhas pernas,
> me diluindo em nuvens.
>
> Eu vejo o teu amor
> se derramando,
> me diluviando:
> teia molhada
> na qual fiquei presa,
> vendo
> teu amor se derramando
> e o ovo.
> - Dentro,
> uma vela acesa.
> (BAB, p. 84)

O título da composição retoma um tema caro à mitologia de diversas civilizações. Dilúvio é o inundamento provocado por chuvas abundantes, a ponto de devastar diversas regiões pelo excesso de águas. Há uma série de narrativas míticas desenvolvendo o tema do dilúvio provocado por divindades para precipitar toda a humanidade para a morte e, assim, reparar suas faltas.

O Ocidente conhece, entretanto, somente uma dessas narrativas de modo mais amplo, pertencente à tradição judaico-cristã. É um dos episódios do *Gênesis* bíblico e segue a estrutura dos demais dilúvios mitológicos ao exaltar um herói, no caso Noé, narrar o extermínio da humanidade, a criação de um novo vínculo entre os

sobreviventes e as divindades e, após a destruição, subseguir a regeneração da terra e dos seres.

Reconstruir a humanidade é o eixo central que move o simbolismo mítico do dilúvio. Tanto que essa é uma das *Metamorfoses* narradas por Ovídio (2003), ao exaltar os heróis abnegados Deucalião e Pirra, no episódio homônimo. Tais personagens desempenham papel semelhante ao do Noé bíblico. Assim, o simbolismo do mito situa o dilúvio como a grande "lavagem" para a purificação do mundo, é a interposição de um caos que prepara uma humanidade nova. Robert Couffignal (1997, p. 231), no ensaio dedicado a esse verbete, no *Dicionário de mitos literários*, observa que o mito do dilúvio se desgastou ao ponto de se degradar em clichê, "se uma chuva forte se prolonga evocamos o dilúvio bíblico".

No caso específico da recuperação no poema de Yêda Schmaltz, o dilúvio não se atém aos limites da simbologia do renascimento da humanidade. Há, de fato, a sugestão de um renascimento ou de uma nova existência divisada pelo eu lírico na experiência amorosa, na relação erótica tratada sob a metáfora do "dilúvio". Mas o poema parece estar em consonância com o projeto estético que encerra a obra, pautado sobre a voluptuosidade do rito dionisíaco e o delírio característico do evento, pois não se considera o restabelecimento posterior ao cataclismo. O eu lírico se encontra em pleno dilúvio, em pleno cataclismo, tomado por um amor que é a própria situação do caos. Caos percebido, entretanto, como deleitoso. A restauração e regeneração humana não figura nos limites do poema. É esse aspecto que converge com um dos pontos abordados por Robert Couffignal:

> Esse "retorno ao caos", para alguns "permite reexperimentar o estado primordial, pré formal", em suma, *a orgia*. Foi o que desenvolveram, nos dramas inspirados no *Gênesis* 6-9, Tenessee Williams (*Kingdom of Earth* [Reino terrestre], 1968) e Gunther Grass (*Hochwasser* [A inundação], 1955). Nessas transposições da gesta de Noé para a época moderna, os heróis aproveitam o cataclismo para se entregar a seus instintos, antes de tudo sexuais (COUFFIGNAL, 1997, 230)

No poema de Yêda, essa tópica também é retomada para tematizar a entrega aos instintos sexuais. Embora escamoteado pela metáfora do dilúvio, o erotismo é bem mais evidente nesse poema do que no poema "Glândulas II". O "inundamento" é responsável, ao mesmo tempo, por escamotear e revelar o erotismo, pois o poema transita entre a sugestão de que o sujeito poético é tomado pelo sentimento, isto é, pela idealização amorosa, pela paixão arrebatadora e de que a visão apresentada desenvolve

o encontro erótico alcançando sua forma mais extremada de prazer. Ao fim, a imagem construída é de que o dilúvio constitui no poema índice de excitação.

O isolamento coletivo, em decorrência de um cataclismo ou derrocada que assola a humanidade é uma tópica da literatura erótica, conforme registrado no excerto anteriormente citado. Um exemplo vastamente conhecido é o *Decamerão*, obra prima de Boccaccio (1990). O relato coletivo de experiências eróticas é possibilitado pelo isolamento, condição em que se encontram as personagem em fuga da peste negra. Desse modo, o cataclismo possibilita a entrega aos prazeres sexuais ou ao relato deles. Em *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, o isolamento coletivo é artificialmente provocado. Surge de um arranjo dos próprios libertinos para vivenciarem de forma plena a orgia, trata-se de uma organização social, uma erótica social, não sendo algo casual como na obra de Boccaccio. Na composição de Yêda Schmaltz, o dilúvio é retomado para comunicar o inebriamento erótico dos amantes, surge como metáfora para apresentar a experiência plena da relação erótica.

O poema "O dilúvio" parece antecipar uma temática desenvolvida pela autora posteriormente, no livro *Chuva de ouro*, de 2000, último livro inédito publicado por Yêda Schmaltz. O livro atualiza o mito de Dânae, filha de Acrísio, rei de Argos, a princesa encerrada numa torre pelo pai para evitar que ela tivesse um filho que, segundo o oráculo, seria o assassino do avô. Zeus, tomado de amores pela princesa, metamorfoseia-se em chuva de ouro que desaba sobre a torre, atinge Dânae e a fecunda, conforme representado no quadro "A fecundação de Dânae" (Figura 22, p. 268), de Gustav Klimt (1862-1918), imagem contida no encarte que acompanha o livro de Yêda. O episódio mitológico criou, a partir de então, a metáfora do derramamento seminal como "chuva de ouro". No livro de Yêda, essa chuva representa tanto chuva de poesia quanto chuva seminal e o prazer provocado pela poesia e pelo orgasmo sexual são equiparados no interior da obra.

No poema de *Baco e Anas brasileiras*, o dilúvio figura sugerindo, também, a "chuva de ouro" ou "chuva seminal", essa conotação sexual é reiterada com as imagens do ovo e da vela acesa ao final da composição, por aludir ao órgão genital masculino. No decorrer do poema é até possível divisar um erotismo menos explícito, mas ao final dele a carnalidade da relação se impõe ostensivamente reafirmando a imagem da excitação.

Embora a "vela acesa" venha apresentar a imagem do membro fálico, isso não faz dessa composição erótica um elemento fora da curva do erotismo esférico,

anteriormente considerado. Nesse poema, o erotismo não se satisfaz com a realização sexual simples, a genitalidade não é tomada, à maneira da retórica pornográfica, como centro e pivô do desenvolvimento passional, dado que diversas outras formas de gozo são consideradas fora da esfera genital, a exemplo do que se percebeu em "Glândulas II", em que o paladar é sobrevalorizado na entrevista erótica. A sensualidade, nesse sentido, não se atém a um foco porque se pauta sobre a errância do desejo.

Essa errância é o que caracteriza, também, os encontros eróticos de Sulamita e Salomão, no *Cântico dos Cânticos*, no qual a metáfora do derramamento amoroso, a exemplo do já citado verso "teu nome é como um óleo escorrendo", surge de modo recorrente, sugerindo excitação e gozo sexual:

> minhas mãos gotejam mirra,
> meus dedos são mirra escorrendo
> na maçaneta da fechadura
> (CÂN, 5, 5)
>
> Teus lábios são favo escorrendo,
> ó noiva minha,
> tens leite e mel sob a língua.
> (CÂN, 4, 11)
>
> Suas faces são canteiros de bálsamo,
> colinas de ervas perfumadas;
> seus lábios são lírios
> como mirra que flui
> e se derrama.
> (CÂN, 5, 13)

Esse "erotismo líquido", ressonância do poema bíblico, predomina em *Baco*, mas se manifesta também em *A ti, Áthis*, como pode ser percebido no poema 59:

> As flores em tom pastel,
> os cigarros,
> xícaras, sapatos,
> o mel escorrendo
> das tuas coxas
> e do meu quarto.
> (ATA, p. 85)

Nesse poema, o gozo sexual não se atém ao corpo do homem amado, algo aludido na metáfora do "mel escorrendo", o quarto todo, apresentado em desalinho, participa dessa fruição, o que indiretamente caracteriza o prazer da voz lírica, constituindo outro exemplo de metáfora esférica para representar uma sexualidade vivida em sua plenitude.

"O dilúvio" participa, ainda, da concepção de que o envolvimento erótico é análogo à embriaguez, uma vez que impõe o mesmo caos provocado pela beberagem. Essa embriaguez é considerada análoga à excitação sexual, pois o texto assume no comando da enunciação, como nos demais poemas da obra, o discurso do libertino através do anseio pela união indistinta dos corpos e pela superação dos entraves morais. A volúpia, tópica central na literatura libertina, é reconfigurada como processo de libertação e emancipação feminina, na obra da autora. Entretanto, não se pode desconsiderar que essa perspectiva converge, também, com o princípio adotado no poema bíblico, pois Salomão compara a Amada ao vinho: "teus amores são melhores do que o vinho" (CÂN, 4, 10) e ao comunicar o êxtase erótico proclama: "comei e bebei, companheiros,/embriagai-vos, meus caros amigos" (CÂN, 5, 1).

Um dos principais aspectos da literatura libertina presente na obra de Yêda Schmaltz é a confusão proposital que se faz entre liberdade e libertinagem, quando a autora se encaminha para uma filosofia da natureza, exaltando essa potencialidade, ao ponto de promover a extrema valorização do gozo sexual e do prazer dos sentidos, algo semelhante ao que se verifica na literatura sadeana.

Outro aspecto importante da obra de Sade, presente na poesia de Yêda Schmaltz, é a perspectiva de que o amor é um mal em si, mas a dor e o sofrimento por ele causados se transforma, não raro, em gozo e prazer. A criatividade dionisíaca é o principal responsável por estabelecer esse vínculo entre a escrita yediana e a obra do Marquês, pois, a partir do mito de Dioniso, a autora constrói um livro decorrente da liberdade de sonhar obscenidades, processo semelhante ao do autor francês que teve essa como a única liberdade após seus sucessivos encarceramentos. Sade se encaminhou até o extremo da apologia do vício, enquanto a autora goiana se ateve à exuberância dos impulsos vitais, representando-os de forma ensimesmada. Nessa exuberância, a obra se aproxima dos ritos orgíacos primordiais, de modo semelhante ao tratado por Couffignal, no excerto supracitado, sobre o mito do dilúvio.

O poema "O dilúvio" parece representar, ainda, a imagem "dissolvida" da cena pornográfica do *money shot*, tornando o paradigma explícito do pornô em enunciado sugestivo, erótico e passional, porque não nomeado diretamente, pois se apresenta dissimuladamente através da metáfora do "amor". O "amor" que se derrama, que molha e afoga o sujeito lírico parece representar a imagem desfocada da cena do orgasmo dos parceiros. Com isso, a autora usa instrumentais do universo da obra *hard*

core para convertê-la em *soft core*, promovendo revalorização da paixão amorosa dentro do universo pornotópico, comumente destituído dessa faceta[32].

Há sempre um conflito subjacente à narrativa pornô, sendo a partir dele que ocorrem iniciações, descobertas, superação das insatisfações do sujeito com o mundo. A superação de conflitos nesse âmbito se dá, portanto, por meio da prática instensa da sexualidade. O uso de uma sintaxe pornô em *Baco e Anas brasileiras*, ao criar padrões de significado que formulam o esquema "performance sexual como solução de problemas", torna esse livro adepto do modelo escapista que tipifica o gênero erótico-pornográfico. O mito do dilúvio vem corroborar essa intenção utópica e escapista, dado que o sujeito lírico, emerso em plena excitação erótica, desentranha o prazer/solução da própria fruição, e não do desenlace do enredo. A autora era consciente desse viés escapista, conforme indicou em depoimento que regista ser "o livro *Baco e Anas brasileiras* [...] a grande catarse de minha vida" (SCHMALTZ, 2009, p. 54).

O anseio por se integrar a outras épocas e realidades e de vivenciar experiências eróticas de tempos outros perpassa a obra da autora desde sua primeira publicação, conforme percebido aqui em outros momentos, sendo este também um gesto escapista. *Baco e Anas brasileiras* é a mais enfática nesse sentido, posto que o corpo tomado pela ordem industrial como instrumento, sobremaneiramente, de produção, tem essa função desviada unicamente para a exaltação de seus sentidos, isto é, para a instrumentalização erótica. Isso chega ao ponto de na obra se encontrarem registros fortuitos da orgia, a exemplo do que aparece no já mencionado "Flor de monguba", da primeira parte da obra, no qual o sujeito poético diz:

> [...]
> Eu quero agora
> uma poesia deliciosa.
>
> (Vocês todos me comendo,
> hein? seus sacanas.)
> [...]
> (BAB, p. 35)

Além da recuperação da orgia dionisíaca, encontra-se na obra a manifestação daquilo que Michel Maffesoli (1985) denominou "orgiasmo", em *A sombra de Dioniso: uma contribuição a uma sociologia da orgia*, ensaio no qual o autor

[32] Fenômenos como esse, verificados na obra de Yêda Schmaltz, nos levaram a adotar a nomenclatura "erótica", para nos referir amplamente à sua poesia mas, particularmente, em textos de flagrante teor sexual, empregamos a designação erótico-pornográfico.

desenvolve reflexão sobre os cultos orgíacos das sociedades primitivas e o legado dessas práticas para as civilizações posteriores, que deixaram de realizar formalmente tais rituais. A tese de Maffesoli é a de que a confusão orgíaca se insere na banalidade cotidiana de modos diversos, atuando sobre a organização social e convivendo em meio à moral burguesa, sem que ela tenha consciência plena dessa convivência.

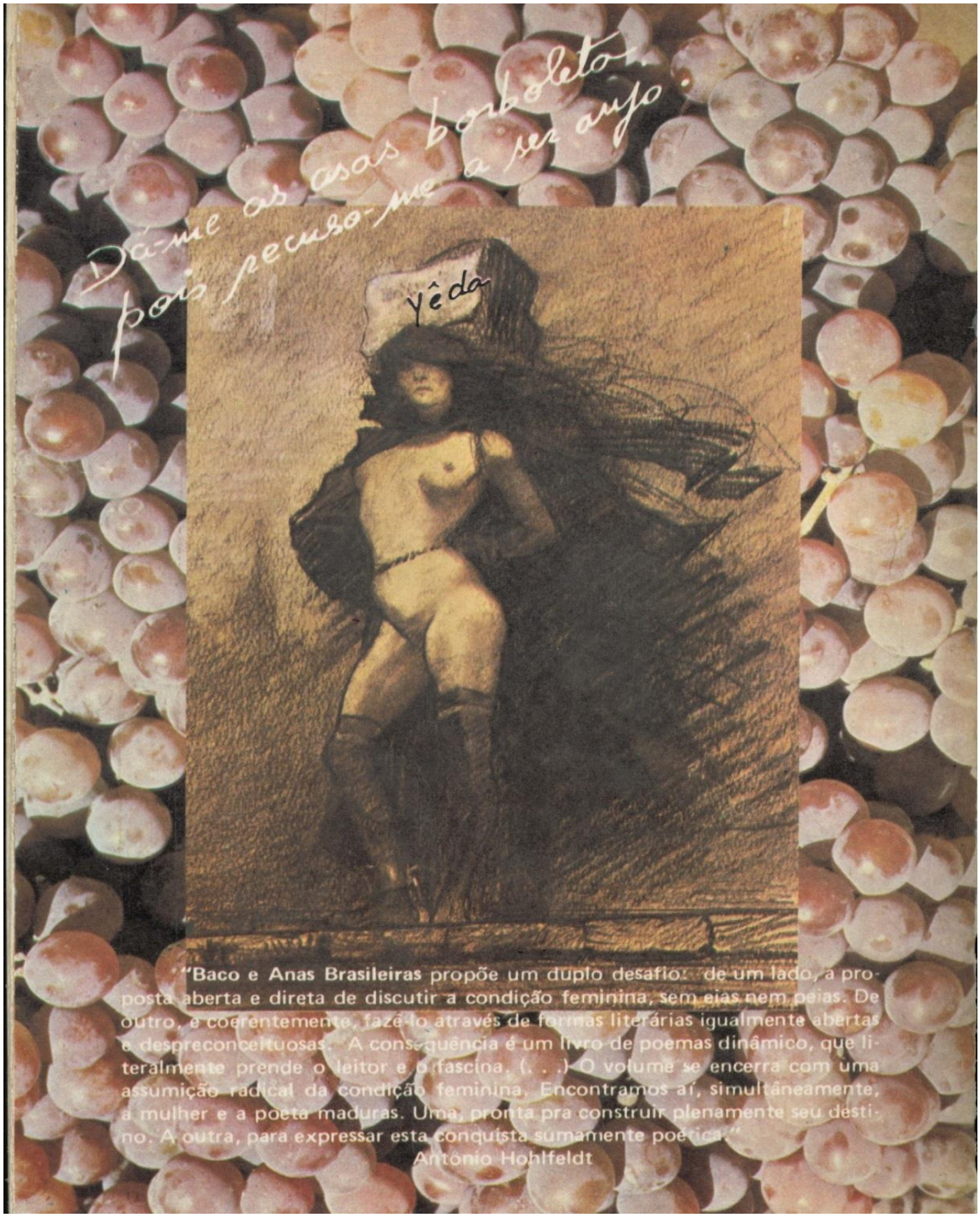


Figura 13: Contracapa de *Baco e Anas brasileiras*, com gravura "Mulher no pelourinho", de Henrique Alvim Corrêa**.**

As reflexões de Maffesoli convergem, em vários momentos, com os princípios adotados por Yêda Schmaltz em sua obra em verso publicada nos anos 1980, notadamente, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti Áthis*, convergência percebida pela professora Zaira Turchi, no ensaio dedicado àquela obra. Uma dessas convergências notáveis, sobre o dionisismo, é a consideração de que:

> O orgiasmo nos mostra que as possibilidades eróticas não se restringem à (re-)produção. Há um jogo infinito de elementos contraditórios que, por suas combinações e sua arquitetura particular, permite a compreensão do modo pelo qual se processa, subterraneamente, a fecundação do mundo (MAFFESOLI, 1985, p. 38)

Esse desvio da função primeira da sexualidade, a combinação de elementos distintos na construção da metáfora erótica e a perspectiva de um erotismo cósmico, fecundando as coisas do mundo, são alguns dos aspectos característicos da atualização de Dioniso empreendida pela autora. Além disso, sintomática na obra de Yêda Schmaltz é a existência do sujeito lírico fora da orla da produtividade industrial, daí a recorrência à mitologia clássica, bem como a vivência intensa de prazeres tidos pelo organismo social como inúteis para o desenvolvimento da sociedade filistina, a exemplo dos prazeres corpóreos e a devoção à poesia.

O processo de ostentação dos prazeres surge justamente como resistência à reprovação que eles sofrem da moral corrente, que marcou o que não implica produtividade como "depravação". As relações eróticas improdutivas são as que mais comparecem no erotismo yediano, a exemplo do onanismo, o lesbianismo, a pederastia, a orgia e o prazer sem finalidade de procriação. Daí *Baco e Anas brasileiras* estar sob o clima carnavalesco, porque a proposta estética e filosófica ali contida propõem o desrecalque e a transgressão das relações horizontais no que diz respeito ao outro e até a transgressão do próprio tempo corrente. Em outros termos, o eu lírico abandona seu tempo histórico, dominado pela produção, para dedicar-se exclusivamente ao tempo poético e erótico. Essa perspectiva é, por sua vez, um dos legados da obra de Sade, posto que a obra desse autor se situa como paradigmática para o universo pornô da moderna tradição literária, ao recusar o ato monogâmico e o modelo heterossexual de relação erótica.

Em *Baco e Anas brasileiras*, a atividade da cozinheira surge, ainda, como metáfora do fazer poético. Vera Tietzmann (1987) observa que, nesse sentido, a obra que atualiza o mito de Baco em muito se assemelha a *A alquimia dos nós*, quando a

atividade da tecelã servia como metáfora para tratar da composição poética. A ensaísta percebe ainda em que medida os dois livros supramencionados se aproximam:

> Comparando-se *A alquimia dos nós* com *Baco e Anas brasileiras*, verifica-se que as diferenças no tocante ao conteúdo não são em verdade tão grandes quanto parecem à primeira vista. Nos dois livros, - como de resto no conjunto da obra da autora – a vinculação maior é com o mítico. A diferença essencial entre os dois textos reside na atmosfera, no tom que perpassa os poemas e que preside à escolha do vocabulário, do ritmo, da seleção de imagens e de situações. Essa escolha de tom, por sua vez, traduz a opção da autora por uma forma de percepção da realidade – a apolínea ou a báquica. (TIETZMANN SILVA, 1987, p. 37)

Maria Angélica Lopes (1998, p. 309) afirma ser a "metáfora-mor do livro, sua linha mestra, o alimento, tal como o amor, que pressupõe mudança [...] é imprescindível para a vida". A estudiosa considera, ainda, que no livro é instaurado espaço edênico através da indicação das diversas frutas ali presentes. Essa é uma percepção interessante, uma vez que a recuperação mitológica na obra yediana sinaliza uma busca pelo primordial, pelo amor exemplar do início dos tempos. Há na reinvenção de mitos antigos o desejo de experienciar certo tipo de amor ideal, um modelo singular que não mais seria possível na época moderna, por ela se pautar sobre pragmatismos de diversas ordens. Assim, Maria Angélica Lopes defende que o casal exemplar de *Baco e Anas brasileiras* é Adão e Eva, o que é pertinente, ao pensar-se que a árvore da vida do *Gênesis* parece ali estar oferecendo todas as frutas necessárias à subsistência do casal primordial e o espaço configurado nos poemas é edênico, tipificado por um tempo também primordial. No casal mitológico do livro ressoam arquétipos de Sulamita e Salomão, Baco e as Bacantes e o casal tipicamente brasileiro, a fim de construir um modelo perfeito de união amorosa.

Tais ressonâncias estabelecem certa pluralidade em torno da união do casal central da obra, de modo a instaurar a imagem da orgia báquica. Essa coletividade na união sexual da obra, segundo Maria Zaíra Turchi (1990, p. 84), é comunicada de forma velada porque "tudo o que está ligado a sexo, devido aos tabus que o circundam, é sempre mencionado através de uma linguagem ambígua, metafórica, que diz sem dizer claramente a realidade". Desse modo, a orgia estabelecida no interior da obra é expressa de forma difusa e dissimulada, através de uma interessante relação: a comida e as refeições são realizadas comumente de forma coletiva, é comum a comemoração de certas datas e feitos com reuniões guarnecidas de banquetes. Assim, união e reunião,

termos de grande proximidade na grafia e no sentido, confundem-se no interior da obra. Vera Tietzmann percebe ser exatamente esse o ponto distintivo do livro em relação a *A alquimia dos nós*:

> A força poética que em *A alquimia dos nós* se concentrava, introjetando-se, agora se expande, extrapolando o sujeito. A reflexão e a dor podem ser experimentadas na solidão; o prazer, a galhofa, a alegria, contudo, precisam necessariamente ser compartilhadas. É aí que se instala o reino de Baco, sem medidas e sem pudores, ébrio e alegre, irreverente e voluptuoso. (TIETZMANN SILVA, 1987, p. 42)

O título da última subdivisão de *Baco e Anas brasileiras* alude no título às comidas (doces e salgadas), mas também sugere caracterização da mulher, as Anas presentes no título, uma vez que a voz lírica tende ora à docilidade, predisposta ao envolvimento erótico, ora ao combate, quando ressalta o lado pouco aprazível do envolvimento amoroso. Nessa parte se delineia mais precisamente aquilo que Heleno Godoy (1985), na orelha do livro, percebe como sendo os desafios impostos pela poeta em relação ao social, "[c]olocando em xeque os valores estereotipados da divisão entre masculino e feminino", e assim a autora "lança-se na busca de uma linguagem ousada e inovadora". Salgado e amargo são, então, metáforas construídas para ressaltar o lado sofrível do sentimento amoroso, o que é sugerido já no título de um dos poemas que trabalha ludicamente os termos amar, Goiás e amargo: "Amar-Go" (BAB, p. 107). Esse tipo de jogo, recorrente na poesia yediana, ainda de acordo com a orelha do livro assinadas por Heleno Godoy, representa um desafio da poeta em relação aos leitores, mas também o uso de "uma linguagem dúbia e dupla", que instaura a intensificação das reflexões desenvolvidas pela poeta em seus versos, ao mesmo tempo em que diverte o leitor devido ao tom maroto, brincalhão. O jogo lúdico criado com o título "Amar-Go" reforça um aspecto característico do sentimento amoroso, que não é só feito de docilidades, e reforça que, embora haja na obra uma profusão de personagens mitológicas de outros tempos, o relacionamento amoroso sobre o qual se discorre se dá nos limites de Goiás.

Esse ludismo empregado nos títulos se repetirá no poema que fecha a obra, "Fe(checler)", o parênteses permite ler "fé", possivelmente no amor e no envolvimento erótico, ou "fechamento", uma vez que "fechecler" ou "fecho éclair" significa "zíper". Zaíra Turchi (1990, p. 90) entende que a última parte do livro "retira a poeta da alegria sensual, erótica, para mergulhá-la bem no centro da visão trágica do mundo". A

estudiosa convoca o clássico filme *Teorema*, de Píer Paolo Pasoline, que atualiza a entrada de Dioniso em Tebas, para demonstrar que na obra fílmica, como na obra da poeta goiana, a desolação do ser impera. Inobstante alguns poemas da última parte apresentarem esse olhar trágico do mundo e do amor, o último poema culmina com um jogo dúbio e pilhérico já no título "Fe(checler)", apontando para um fechamento auspicioso.

A última parte da obra tem seu título justificado justamente a partir das leituras duplas, conforme percebeu unanimemente a fortuna crítica do livro. Os dezoito poemas contidos em "Doces e salgadas" apresentam perfis de mulher ora doce, ora salgada, metáfora usada para expressar a amabilidade e hostilidade do eu lírico perante o relacionamento amoroso, o universo ao seu redor e as agruras do fazer poético. A condição assumida pela voz lírica decorre de um processo de maturação por ela alcançada, conforme assinalam as composições "Suspiros", "ajeB" e "Ba(lza)quianas brasileiras".

Enfim, a reinvenção do mito de Baco é o eixo central do livro, mas o diálogo intertextual se faz com diversas outras obras da arte e cultura ocidental, a exemplo da literatura erótico-pornográfica, do texto bíblico e da música erudita, ressaltando o caráter metalinguístico da obra. Nesse âmbito, a poesia equipara-se à possibilidade de desencadear prazeres como o sexo e a alimentação. *Baco e Anas brasileiras* é, conforme a crítica foi unânime em perceber, a obra mais densa de Yêda Schmaltz, razão que a confirmou na memória dos leitores e no trabalho dos estudiosos.

Cumprida a apresentação dessa obra, passamos para a leitura da obra publicada na sequência, *A ti Áthis*, que fecha o ciclo de produções do nosso *corpus* de análise.

2.4. *A ti Áthis*: "o eu lírico embaraçado"

> Maior que a inspiração, mais forte que a bebida,
> Fermenta esse amargoso enrubescer do amor.
> *Arthur Rimbaud.*

> Errando, sem parar, de um lado
> Para o outro, ela se consome na lembrança
> E no desejo da adorável Áthis.
> *Safo de Lesbos.*

A ti, Áthis (1988), décimo primeiro livro publicado por Yêda Schmaltz, o sétimo livro de poesia inédita, possui uma organização distinta dos demais livros, pois os poemas são numerados de 1 a 100 e não intitulados como nas demais obras; as composições são de estrofes únicas, com poucos versos, não chegando a ultrapassar 12 versos cada composição. Essa disposição segue o modelo dos *Carmina Burana*, da cantata de Carl Orff e dos demais poemas dos monges goliardos do medievo. A influência dos poemas dos monges da Idade Média reside não só na estrutura, imagens e epígrafes que margeiam a obra, mas também na temática das composições.

Em nota de rodapé na abertura do livro, a autora já informa que tais poemas são "[i]nspirados em Carl Orff: *Carmina Burana*" (ATA, p. 07). Essa influência, entretanto, ocorre não só em relação aos versos e estrofes recuperados por Orff dos manuscritos do século XIII, mas também em relação à boa parte dos poemas e canções profanas das "Canções de Beuern", não incluídos na composição orffiana. Tal relação chega ao ponto de reproduzir a disposição dos poemas dos monges goliardos ao se organizarem em canto e contracanto. A maioria dos poemas de *A ti, Áthis* estão distribuídos, no livro, de modo a dois poemas aparecerem em uma mesma página dialogando entre si. Assim também as partes de *A ti, Áthis* seguem as divisões do libreto da cantata de Carl Orff, no qual cada poema se divide em três partes numeradas.

A ti, Áthis divide-se em três partes chamadas atos: "1º Ato – Veni, veni, venias", "2º Ato – Ave formosíssima" e "3º Ato – Dulcíssime". Os títulos em latim são retirados do original dos poemas goliardos, redigidos 90% deles em latim. Embora as composições em geral assumam viés metalinguístico, essa tendência é mais intensa na primeira parte da obra, assim como em *Baco e Anas brasileiras*, para se amainar nos dois outros capítulos ou atos, quando o tema passa a se confundir com os demais.

A primeira parte, "Veni, veni, venias", contém vinte e cinco poemas constituindo o prólogo da obra. Esses poemas assumem um desenvolvimento paulatino, em que o eu lírico apresenta "o verbo", referência à palavra ou linguagem escrita, transformando-se em poesia e o poema caminhando em busca de temas e formas. São, portanto, metapoemas revelando a fábrica do poema. O amor é reconhecido como o tema primordial da lírica e, assim, o sujeito lírico procura um ser amado a quem dedicar sua poesia amorosa. Os quatro primeiros poemas vão apresentar, desse modo, a evolução do fazer poético. A partir da quinta composição, a reflexão centra-se na natureza da paixão amorosa e sua relação com o verso. O décimo poema da obra configura o anseio do sujeito lírico em relação ao ser amado, que ainda não apareceu:

10
Há um prenúncio no ar:
tudo me avisa,
anuncia o que não sei,
sabendo que há de vir
e que é sonhado.
Pressinto uma sombra talvez,
capto um pensamento.
Alguém está chegando,
muito demorado.
(ATA, p. 21)

Esse alguém, prenunciado no poema de número 10, surge na décima terceira composição nomeado como Áthis. A personagem passa a se confundir com a poesia, indicada através do termo "Artes", estabelecendo relação sonora com "Áthis":

13
Por artes e sabedorias,
estas fagulhas em nós:
um pacto.
E o destino de ter escolhido Artes
para amar,
escolhido Áthis.
(ATA, p. 27)

Se o poema de número 13 apresenta o ser amado, objeto de devotamento na obra, o poema seguinte, constando na mesma página, ratifica e justifica essa escolha:

14
És a minha poesia
que eu andava procurando,
Áthis,
essência de alquimia
e amor,
senhora do meu canto,
és tanto!
Só porque és nada.
Cada poeta
com sua mania.
(ATA, p. 27)

A personagem mitológica surgida no décimo terceiro poema é comparada à própria arte da poeta; o décimo quarto poema é aberto intensificando essa simbiose entre as imagens de Áthis e a poesia. Chega-se a reconhecer uma alquimia que conjuga as duas figuras. Áthis nesse poema figura como "senhora do meu canto", o que abre espaço para se vislumbrar aí a personagem cantada nos poemas de Safo de Lesbos. O

poema desenvolve em seu interior um processo de sublimação e dessublimação da imagem do ser amado. A mulher amada, elevada pela exclamação “és tanto!”, nos versos seguintes é ironicamente rebaixada à condição de “nada”. O poema é arrematado com versos marcadamente irônicos que recuperam o dito popular “cada um com a sua mania”, de modo a justificar que a ressignificação da figura de Áthis e a própria valorização da arte poética é algo representativo nos limites do universo da poesia.



Figura 14: Ilustração da abertura de *A ti, Áthis*.

O poema de número 17 desentranha imagens eróticas de alimentos, à maneira do que ocorre em *Baco e Anas brasileiras*; e, a partir da décima nona composição, a voz lírica deixa de estar tipicamente ligada à poeta Safo de Lesbos para

se confundir com outras vozes representativas, nesse caso específico é a imagem e a voz de Sulamita que emergem do poema 19. A presença de Dioniso (Baco) vem interferir na imagem de Áthis também, processando certa transformação na conjunção da personagem a quem os versos se dirigem. No poema 21, a voz lírica deixa de usar a máscara de personagens femininas ao marcar o adjetivo grifado no masculino: "Serei mais **seguro**/ se abdicar de ti" (ATA, p. 35, grifos nossos). Daí em diante, nem Sulamita nem Safo comparecem diretamente como emissoras nos poemas desta primeira parte.

A segunda seção de *A ti, Áthis*, "Ave formosíssima", contendo cinquenta poemas, portanto a mais extensa do livro, já no título indica conter os poemas mais eróticos. O título por si já exalta o ser amado como "mulher formosa", portanto, digna de louvações. Os poemas 26 e 27 abrem o segundo ato com o eu lírico exaltando o amor que sente por Áthis e reconhecendo na pessoa amada a palavra poética. Nesses poemas, é Narciso, Vênus e Adônis que surgem transformando a imagem tanto do eu lírico como do ser amado.

Os poemas metalinguísticos, predominantes na primeira parte, comparecem também no segundo momento da obra, intensificando agora a ideia de que o livro é uma reflexão sobre a poesia e seu tema central, o amor, conforme expresso no poema 27. A poesia voltada sobre si mesma é narcísica por excelência, isso não deixa de ser percebido pela voz lírica que acaba por reconhecer Áthis como Narcisa, no poema 33:

> Favo de Mel
> eu sou
> para a tua boca.
> Favo de Mel
> para os teus lábios,
> Amor,
> Narcisa,
> Cravo de Mau.
> (ATA, p. 55)

O poema é aberto com versos que simulam uma espécie de resposta de Sulamita ao homem amado, que a caracterizou de "favo de mel". Portanto, comparecem nesses versos metáforas semelhantes à outrora reconhecida em *Baco e Anas brasileiras*, a do "Favo de Mel" como caracterização do corpo do sujeito lírico, aludindo, por sua vez, à personagem de José de Alencar, Iracema, "a virgem dos lábios de mel" e ao poema bíblico. O sujeito lírico, usando a imagem do favo de mel, oferta a si mesma para o objeto do desejo. Os nomes dispostos solitariamente nos versos finais do poema

funcionam como vocativo, Áthis recebe os epítetos “Amor”, “Narcisa” e “Cravo de Mau”, em um processo de citação ou enumeração reiterativa ascendente, no qual o amor é reconhecido como um sentimento narcísico, pois é comum considerar que se ama no outro o que de nós reconhecemos, e esse amor narcísico é causador de males, conforme assinalado no verso final. Esse verso estabelece, ainda, relação paradoxal com o primeiro verso, o que faz o sujeito lírico (encarnando a própria poesia) figurar como fonte de prazeres e o ser amado como fonte de infortúnios.

A dor da separação amorosa leva o eu lírico a romper, em certos momentos, com a aura sublime estabelecida no tom, na terminologia das composições e nas ilustrações da obra. Isso vem corroborar o viés irônico assumido na poesia de Yêda Schmaltz:

> 37
> O poema do teu rosto iluminado,
> Áthis, teu rosto
> iluminado: néon
> que me acorda
> pra ver o teu sapato roto
> e uma barata morta.
> (ATA, p. 61)

Não só entre uma composição e outra ocorre a relação de estabelecer e romper com a aura sublime; no interior do poema supracitado é desenvolvido o movimento completo de sublimação e dessublimação, pois Áthis surge nos versos iniciais como uma imagem deificada, de rosto iluminado, rosto de néon, mas é essa mesma “iluminação” oferecida pela face de Áthis que leva o sujeito lírico a reconhecer na personagem um sapato velho e uma barata morta. Assim, o ser amado inicia sendo equiparado a elementos grandiosos, para ao fim ser relacionado a elementos inúteis, desprezíveis.

Esse é um aspecto interessante que se processa na poesia moderna desde Baudelaire. O poeta francês desconstruiu uma série de *topos* clássicos da poesia universal, como a mulher amada, reduzida à equiparação de uma carniça fedorenta, do cisne branco e majestoso, que se apresenta sujo e de bico caído, e do poeta que perde a auréola durante a reestruturação da cidade moderna. Boa parte da poesia moderna, desde então, passou a trabalhar na transformação de objetos inúteis em matéria sublime para a poesia, conforme se verifica na poesia de Manoel de Barros. No caso específico de Yêda Schmaltz, a poeta colhe na tradição uma série de imagens caras à tradição

literária, e transita, como no poema acima, entre a exaltação de imagens sublimes e o destronamento, por meio da ironia, dessa mesma imagem, procedimento que se aproxima, portanto, do empreendido por Charles Baudelaire.

O poema de número 40, posterior ao poema que reconheceu em Áthis "sapatos rotos" e "uma barata morta", contempla as mãos da amada descrevendo-as como as de uma estátua de mármore clássica, cujos detalhes receberam apurado acabamento: "E as tuas mão tão brancas,/ lindas, minhas/ inalcançáveis" (ATA, p. 65). Isso vem demonstrar que no interior da obra não há simplesmente um encaminhamento para a dessublimação de *topos* clássicos da poesia, mas um transitar entre a desconstrução e a recuperação dessa tópica.

A partir do poema 65, há forte presença de Narciso nos poemas dessa segunda parte, quando a poeta percebe que escreve "poemas no espelho" (ATA, p. 91). Narciso vem intensificar, ainda, a presença do mito do andrógino nas composições. Intensificar porque as personagens históricas e mitológicas recuperadas nessa obra são, em sua maioria, marcadas pela androginia, por transitarem entre um gênero e outro a exemplo de Safo, Dioniso, Cibele, o Áthis frígio e a Áthis de Safo. Desse modo, a androginia se situa no livro como marca de indentidade das personagens recuperadas nos poemas.

No registro do mito por Ovídio (2003, p. 61), "Narciso/ Com dezesseis anos de idade, poderia passar/ Tanto por moça quanto por homem; homens e mulheres disputavam seu amor". Além desse, outros episódios vêm reiterar o aspecto andrógino de Narciso, a descrição física da personagem, a recusa categórica aos amores de Eco e a paixão por si mesmo são alguns exemplos. Há registros do mito, como o de A. S. Franchini e Carmem Seganfredo (2007, p. 112,), relatando que Liríope e Céfiso, informados pelo oráculo de que a imagem do filho seria fatal a ele mesmo, ofereceram ao rapaz um espelho que dissimulava sua imagem. Num acidente, o espelho se fragmentou e o jovem contemplando os pedaços, o reflexo estilhaçado de si mesmo, exclamou: "Que lindos pedaços!". O poema de número 74 recupera essa fala:

> Que coisas lindas eu faço!
> Me relendo, me enterneço.
> Somente do amor, o fracasso,
> será que eu mereço?
> (ATA, p. 103)

O eu lírico é apresentado nos versos acima na mesma situação que Narciso diante dos fragmentos de seu espelho. A voz lírica exalta os poemas que ela própria escreve. O reflexo de Narciso não se limita ao primeiro verso, pois, no restante do poema, o eu lírico se encontra em situação similar ao do personagem mitológico que, frente à impossibilidade de união amorosa consigo mesmo, fica condicionado ao fracasso amoroso. Não se pode deixar de notar que a recuperação de Narciso, nesses versos, ocorre sob clave irônica, dado ser a repetição do gesto da figura mitológica atravessada por certo riso contendo a aresta crítica do julgamento, constituindo ao mesmo tempo humor e uma espécie de autodepreciação que é também jogada defensiva. O eu lírico repete o gesto de Narciso, ao mesmo tempo em que se opõe a ele. A exclamação ao final do primeiro verso parece impor certa afirmação impertinente que tende a encaminhar o leitor a duvidar da assertiva. O verso final sugere trabalhar em oposição ao verso inicial, dado ser aquele uma afirmação categórica, enquanto a indagação estabelece um paradoxo: o eu lírico se confunde com a arte que produz, ao mirar sua arte o eu lírico percebe que ela é marcada pela perfeição, sendo perfeitos, arte e eu lírico, por que o fracasso amoroso? Por que destituídos de amor?

A indagação final pode figurar no poema como uma pergunta retórica, à maneira das insistentes perguntas que Narciso dirige ao ser amado. Narciso vislumbra o fracasso amoroso porque se apaixona por si mesmo. Da mesma forma, a voz lírica do poema 74 se situa diante do fracasso amoroso porque voltada sobre a paixão narcísica. O gesto do eu lírico, portanto, pode ser lido como um modo de autocrítica, autoconhecimento e auto-reflexão.

O terceiro ato, "Dulcíssime", é aberto por um poema que manifesta a ameaça de separação entre os amantes: "Mantê-lo próximo./ Adiar o quanto for possível/ essa partida" (ATA, p. 109), que já prenuncia o tema predominante nos últimos 25 poemas da obra, a separação amorosa. Diversos são os motivos que promoveram tal separação, conforme indicação dos poemas. As composições 78 e 90 mencionam a mutilação de Áthis[33], do mito ligado à Cibele. Enquanto o poema 82 sugere desencontro, como os que ocorrem entre Salomão e Sulamita nos *Cânticos* bíblicos. No poema 84, o eu lírico afirma que Áthis recusa os seus amores. Os últimos

[33] Nos registros de Grimal (2011, p. 54), Harvey (1987, p. 75), Kury (1990, p. 50-51) e Brandão (1993, p. 82), o mito de Áthis, ou Átis, aparece com variações decorrentes de sua transposição da Frígia para a Grécia e, posteriormente, para Roma. Em todos eles, Áthis, divindade ou mortal, está ligado ao culto de Cibele, deusa da vegetação. Na maioria das versões, a deusa é responsável por infringir loucura ao jovem como vingança por ele ter se apaixonado por uma ninfa ou mortal (quase sempre hermafrodita). No desvario, Áthis se castra.

dez poemas do livro tratam o sentimento amoroso sob viés irônico, ao considerar que o amor e a dor passional são invenções, como a poesia, que integram uma longa tradição cultural. O poema final abandona a ironia para exaltar, novamente, a poesia:

> 100
> Ainda e sempre, música!
> Ainda e sempre o mesmo amor
> a desdobrar o lenço:
> uns olhos magoados,
> um laço desfeito,
> um lance de dados.
> (ATA, p. 137)

Interessante notar que a escrita de *A ti, Áthis* data de 1984, apesar de vir a lume só em 1988. Portanto, a obra insere-se em um período que compreende cerca de dez anos em que a autora se dedicou sistematicamente à reinvenção de mitos clássicos e personagens da antiguidade inscritas no imaginário ocidental como lendárias. Desse trabalho se originaram as três obras que integram o corpus de análise das presentes investigações. *A ti, Áthis* parece ter tido sua escrita bem próxima à de *Baco e Anas brasileiras*, publicado em 1985, o que justificaria as semelhanças na adoção dos princípios norteadores dessas duas obras.

Assim como *Baco e Anas brasileiras* reproduz em seu interior as festas dionisíacas e, consequentemente, *As bacantes*, de Eurípedes, *A ti, Áthis* parece reproduzir o culto a Adônis realizado em Atenas que, conforme informa Hélene Tuzet (1997, p. 10), era "celebrado principalmente pelas mulheres". Esse culto desenvolvia-se em dois dias, quando era proclamada a união do jovem com a deusa Afrodite, exaltavam-se em canções a volta de Adônis e realizavam-se lamentações pela morte do jovem. A ordem dessas celebrações variavam, ao que parece a disposição dada por Yêda a *A ti, Áthis* segue as etapas desse culto de forma particularizada. Ao final dos cultos atenienses a Adônis, semeavam-se em vasos diversas plantas que eram colocadas ao sol para crescer e, posteriormente, fenecer.

A organização da obra yediana reflete isso, pois o primeiro ato ("Veni, veni, venias") configura invocação e exaltação pela chegada de Adônis/Áthis, bem como da poesia com a qual tais personagens se coadunam e com a qual se confundem. O segundo ato ("Ave formosíssima") é onde se encontram os poemas mais eróticos do livro, por isso figura como exaltação da união dos amantes, enquanto a parte final ("Dulcíssime") desenvolve as lamentações decorrentes do fato de a voz lírica não

conseguir reter o amado. Paira sobre todas essas três etapas a presença do Sol, seu nascimento, desenvolvimento no espaço e sua partida para retornar no dia seguinte. Tal presença pode sugerir o evento que arrematava os ritos atenienses a Adônis.

O poema final da obra representa em seu interior as etapas do culto de Adônis, bem como o ciclo de desenvolvimento do Sol. O "desdobrar o lenço" configura o início, os "olhos magoados" parecem sinalizar o desenvolvimento da relação erótica, frustrada; enfim o "laço desfeito" simboliza a separação dos amantes. O "lance de dados" pode ser entendido como a própria poesia lançada ao mundo, sendo a obra materialização desse processo de desenvolvimento da relação passional. Esse último verso coaduna-se com o verso inicial que proclama "Ainda e sempre, música!". Música refere-se, como fica claro, à poesia lírica, o verso final também configura uma referência à poesia, sobretudo, por lembrar uma das obras mais significativas para o poetar moderno, *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé. Essa não se situa como a única releitura da tradição lírica, no poema, pois o verso que abre a composição constitui uma evidente recriação do verso de Paul Verlaine que abre "Art poétique": "De la musique avant toute chose"[34] (VERLAINE, 2014).

O poema final do livro de Yêda Schmaltz assume a perspectiva de que assim como o sol é o olho que ilumina a Terra, a poesia é a claridade que ilumina a humanidade, por isso pode ser entrevista como "sol da inteligência" e "sol da sensibilidade", por exceder as cristalizações e as visões limitadoras. As citações de Verlaine e Mallarmé confirmam essa perspectiva. Sobre essa relação da escrita poética ligada à iluminação solar, informa Françoise Graziani que,

> o sol como princípio divino e instrumento de criação torna-se o duplo mítico do poeta – que ousa identificar-se, não mais com Orfeu mas com o próprio Apolo. De outro lado, o percurso diurno do olho solar torna-se a própria metáfora da escritura. Numerosos textos barrocos jogam com a homologação *raio-lápis* para explicar a função pictural e escritural do criador. Da mesma maneira, é comum pontuar os longos poemas com o nascer e o pôr-do-sol, descritos de forma a instituir uma analogia de tipo mítica entre o ritmo das jornadas e dos poemas que se escreve (GRAZIANI, 1997, p. 69, grifos do autor)

Inicialmente percebeu-se que a disposição dos poemas de *A ti, Áthis* se distingue das demais obras da autora. A organização dialogada dos cantos e contracantos e a sequência premeditada das composições no desenvolvimento da obra

[34] Na tradução de Guilherme de Almeida: "Músia acima de qualquer coisa". Na tradução de Augusto de Campos: "Antes de tudo, a música".

favorecem interpretá-los como um só poema desenvolvido em três atos, como é típico da música erudita. Nessa perspectiva, os poemas são reconhecidos dentro de uma unidade, como integrantes de um todo coeso que reproduz o percurso solar.

Maria Zaira Turchi (1990) e Darcy França Denófrio (1996) defendem, em seus respectivos estudos sobre a obra de Yêda Schmaltz, que *A alquimia dos nós* encontra-se nos domínios do apolíneo, enquanto *Baco e Anas brasileiras* seria um livro dionisíaco por excelência. Tendência de fato verificada, embora esses limites não sejam muito bem definidos nas obras de Yêda. Isso se torna mais complexo em *A ti, Áthis*. A poeta subverte o caráter apolíneo da personagem Penélope, transformando-a em "dionisíaca" e suas Bacantes adquirem um equilíbrio "apolíneo", porque são relativamente comedidas e sensatas em suas atitudes. Se há uma predominância de Apolo e Dioníso nas obras anteriores, nessa última há ostensiva reconciliação da embriaguês e da forma.

A crítica à obra de Yêda Schmaltz sempre foi unânime em perceber que esses três livros compõem a obra madura da autora. Denófrio (1996) defende serem tais obras pertencentes à fase madura da produção da autora porque logrou alcançar o *self* no processo de individuação da psicanálise junguiana. Essa maturidade poética, notória em *A ti, Áthis*, decorre, como é evidente, da capacidade da poeta de conviver, em tais produções e harmonicamente, com forças antagônicas, de encarnar a multiplicidade.

Desde a antiguidade, o ato criador do poeta tem sido visto sob dois aspectos paralelos: ou como fato racional ou como mistério insondável. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1973), no tópico "A criação poética"[35], de *Teoria da Literatura*, observa que diferentes épocas da história literária tendem ora a uma vertente, ora a outra perspectiva da criação poética. A partir do romantismo, a poesia figura como aventura prometeica e luciferina, marcada pela revolta e pelo desespero. A criação marcada pela liberdade e rebeldia trabalha de modo a evidenciar a soberania do escritor. Assim, os românticos, dentro do modelo de sua teoria expressiva, entendem o poema como homólogo à experiência vivida. Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire serão os primeiros a esboçar reações teóricas contra a teoria expressiva; assim, da mesma forma, também os poetas parnasianos contribuem para o descrédito da teoria expressiva, ao rejeitarem as

[35] Esse tópico não aparece nas mais recentes edições de *Teoria da Literatura*. A oitava edição, publicada em 2011, contém o tópico "Criação ou produção literária?", no terceiro capítulo, mas não reproduz na íntegra as discussões da terceira edição, de 1973.

confissões exaltadas. A metalinguagem surge, então, como uma forma contundente de rejeição da teoria expressiva.

Embora alguns poetas modernos tenham combatido insistentemente a concepção do *furor animi* e do *furor divinus* na criação poética, essa concepção em muito se encontra arraigada no pensamento ocidental, em decorrência da formação cristã que substituiu o mito da Musa inspiradora pelo Deus do cristianismo, e deu origem ao conceito de dom (dado por Deus), êxtase, inspiração e intuição. As polarizações entre o autor dito "possesso" e autor "artífice" encontrou na modernidade, a partir de Poe e Baudelaire, um meio termo, ao conceber que a emoção no ato poético exige sua dose de rigor, lucidez e obstinação. Concepção essa que está no cerne da obra yediana entendida como pertencente à sua fase "madura", uma vez que mesmo a obra pretensamente dionisíaca por excelência (*Baco e Anas brasileiras*) é aberta por uma parte toda dedicada à metapoesia. A própria autora depõe sobre o imbricamento de tais concepções em sua obra:

> No início da minha carreira, os meus primeiros poemas, eu os senti como intuitivos, catárticos. Considero que nasci poeta, começando a escrever poesia, desde que comecei a escrever [...] A partir do segundo livro, foi quando cheguei a tomar consciência de tudo isso que havia antes sentido, começando a fazer um trabalho mais elaborado. Daí para a frente, eu só me preparei para a poesia, estudando, lendo, fazendo o curso de Letras, e pude verificar como resultado um processo de crescimento, o que significa que atualmente eu só posso acreditar na poesia artesanal, elaborada, pesquisada e, como exemplo disso, o próprio livro *Baco*, que se pretende dionisíaco, foi fruto de intensa pesquisa. (SCHMALTZ, 2009, p. 53)

A ti, Áthis figura entre as obras de Yêda Schmaltz como a intensificação de diversos princípios adotados em obras anteriores, a exemplo da convivência das forças antagônicas do apolíneo e do dionisíaco, do equilíbrio como fuga da estereotipia entre masculino e feminino, da reformulação das máscaras mitológicas adotadas pelo eu lírico e da ambiguidade criada entre a declaração de amor ao ser amado e à poesia. Se antes o *anima* e *animus* eram arquétipos convocados para estabelecer equilíbrio psicológico nas personagens reinventadas, *A ti, Áthis* chega ao extremo de possuir um eu lírico do qual não se pode precisar o sexo. O eu lírico também não é simplesmente um ser andrógino, pois alterna dicção entre figuras andróginas (Áthis, Fáon), personagens reais e mitológicas femininas (Safo, Cibele e Sulamita) e masculinas (Adônis, Dionisio, Salomão, Camões).

Interessante perceber essa alternância da(s) voz(es) poética(s) do livro porque nos demais é perceptível o fato de a voz lírica ser predominantemente feminina. Essa percepção não pretende enveredar por uma defesa do "sexo do texto" literário, até porque, conforme ressalta Borges (2009), tal determinação não mais reside no centro da pauta nem mesmo dos estudos feministas de literatura, por razões óbvias: determinar o "sexo do texto", como masculino e feminino, é pensar que as categorias homem e mulher são estanques e homogêneas. E é justamente em oposição a esse pressuposto, da dualidade, contra o qual se opõe a poesia de Yêda Schmaltz.

Esclarecedor sobre o assunto é a palestra de Marina Colasanti (1997) ao refletir sobre o equívoco da pergunta "Existe uma escrita feminina?". Colasanti percebe que a pergunta ignora argumentos e as evidências ao continuar sendo repetida. O fato é que há diferença notória na escrita e no olhar, na perspectiva, de cada escritor. Colasanti observa que a grande literatura "implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido" (COLASANTI, 1997, p. 41). Separar literatura feminina e masculina seria um reducionismo porque não há uma homogeneidade na escrita das mulheres, nem na escrita dos homens, o que se encontram são marcas deixadas pelo escritor em suas obras, oriundas de sua formação intelectual, cultural e dos objetivos de sua escrita. Literatura não tem sexo, mas quem escreve literatura tem e pode deixar ou não suas marcas no texto. São essas marcas que facilmente são reconhecidas nas obras anteriores de Yêda Schmaltz.

O que parece ocorrer, segundo esclarece Colasanti, é que há um susto diante do avanço das mulheres no campo literário e uma consequente necessidade de colocar essa escrita dentro de um modelo didático. Também a contenda entre a "existência" de uma literatura feminina ou não parece surgir da longa disputa entre masculino e feminino, que termina por tentar colonizar a literatura como pertencente a um ou a outro âmbito.

O gênero é produto e processo de representação, decorrente de uma construção sociocultural, portanto, inserido entre o pessoal e o político. Para conceber a ideia de uma escrita tipicamente masculina ou feminina seria necessário comprovar que homens, mulheres, gays e outras pretensas divisões da humanidade fossem uniformes. É nesse sentido que Teresa de Lauretis (1994) alerta para a necessidade de se pensar o gênero sob influência de tecnologias sexuais, a exemplo dos objetivos e da organização política de uma sociedade, as artes, os discursos correntes, as práticas cotidianas e as teorias críticas. Assim,

> a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e 'implantar' representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. (LAURETIS, 1994, p. 228)

Judith Butler (2003) problematiza as definições de sexo e gênero ao ponto de perceber que se o signo é arbitrário, conforme propôs Saussure, a designação masculino/feminino pode ser reformulada. Isso porque a autora percebe o corpo antecedendo às significações da cultura.

Butler observa que desde o nascimento tem-se a urgência de responder à pergunta "menino ou menina?", sendo esse o momento em que o ser se humaniza. Frente à impossibilidade de resposta e de adequação a um dos gêneros, tem-se o abjeto, o estranho e o desumanizado. A autora de *Problemas de gênero* também percebe que o gênero é culturalmente construído, sua teorização avança ao notar que o sexo parece ser intratável em termos biológicos, por isso questiona a aplicabilidade dos termos "homens" e "mulheres" a corpos definidos como tal, bem como o fato de os gêneros serem reduzidos a dois, para concluir que o gênero é uma categoria ou um artifício flutuante.

A indeterminação do sexo do sujeito lírico de *A ti, Áthis* parece figurar como um desejo, consciente ou não, da poeta de também jogar com tais modelos, que o senso comum tenta enquadrar em estereótipos do tipo "os homens amam diferentemente das mulheres". Usando de uma expressão cunhada por Luigi de Rosa (1999) para a obra yediana, em *A ti, Áthis* o amor é uma "presença irremovível", e o resgate de paixões exaltadas como a de Cibele por Áthis, de Áthis por Sagarítis, de Sulamita por Salomão, de Safo por Áthis e Faón, são modelos de plenitude perdidos e a eles a poeta tenta reviver. Na busca pela plenitude erótica, espírito e carne são paixões que se encontram imbricadas, na poesia da autora, por isso Apolo e Dioniso superam a dualidade entre o racional e o instintivo e falam em uníssono.

O jogo entre a (in)determinação do eu lírico na obra já inicia no título que figura como uma repetição pluralizada, em decorrência do aspecto sonoro, de uma mesma expressão: A ti/A ti(s). Esse jogo com o som e o sentido no título decorre do fato de a poeta criar um plural da segunda pessoa (tu) que inexiste (tis) na convenção gramatical. Assim, a dubiedade encerrada no título do livro parece ter conjugado em uma única expressão os seguintes sentidos: "Esse livro é para você", "Esse livro é para

vocês", "Esse livro é para Áthis". Esse último sentido parece predominar sobre os outros, dado que o nome Áthis figura como vocativo, por estar posicionado após a vírgula, mas a vírgula também figura como pausa separando uma espécie de relação especular de duas expressões. Tais sentidos realizam, por sua vez, outro jogo com a(s) personagem(ns) mitológica(s) recuperada(s) no interior da obra. O emprego da segunda pessoa propicia ainda um diálogo parodístico com a alta poesia do passado, ao se dirigir solenemente à personagem mitológica através dessa segunda pessoa e explorar a sonoridade de seu nome, que se assemelha a um possível plural do pronome, o que será reproduzido no décimo quinto poema:

> Poesia: arte verbal,
> substantiva e enxugada:
> AMAR A TI
> S.
> Pró-nome.
> (ATA, p. 29, destaques da autora)

O poema sintetiza boa parte das percepções aqui constantes, Áthis figura desde o título da obra como nome e pronome, servindo tanto um como outro para tematizar o amor pela outridade[36] e pela poesia, como ocorre nos versos: "À sombra da poesia,/ dar-te-ei o meu amor" (ATA, p. 75).

Perseguindo as composições da obra, pode-se perceber melhor a imprecisão do eu lírico, o qual, como afirma a poeta, é um "eu lírico embaraçado" (ATA, p. 91), com elementos sinalizando ora para a determinação de uma voz masculina, ora feminina, ora andrógina. Nas outras obras da autora, o eu lírico, inobstante sofrer transformações e interferências de outras personagens reais ou mitológicas, possui uma *persona* instituída, como a Penélope em *A alquimia dos nós*. Na obra em questão, o eu lírico embaraça-se em sincretismos, como nos exemplos destacados abaixo:

> 77
> Amei em pele, boca,
> sonho e poesia.
> Fiquei **louco e louca**
> [...]
> (ATA, 109)

> 60
> Amo-te,
> **Querido**! Estou feliz.

[36]Neologismo tomado de Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (1989, p. 201).

Veja esta felicidade, amor,
que é preciso ver e dar valor.
[...]
(ATA, p. 87)

55
Perto do meu peito **ela suspira**.
Sorrimos um pro outro,
à sós no leito
e nos entendemos,
(oh, **eleita**!)
alma e corpo penetrados,
no reino da loucura
e da mentira.
(ATA, p. 81)

40
[...]
Um sonho colorido:
esta vontade de tocar
a bruma do ar
e de despir o **meu vestido**.
(ATA, p. 65)

92
A minha desaventura
trovadoresca,
mia senhor, já não tem cura
[...]
Áthis,
ca já moiro por vós.
(ATA, p. 129)[37]

Nos versos acima transcritos pode-se considerar a alternância de vozes como manifestação de androginia, mas também como polifonia, nesse caso como tentativa de representar formas diversas de se delinear o afeto erótico.

Boa parte dos poemas e excertos acima são matizados pelo humor e pelo chiste. O de número 60 dirige-se a um homem amado no segundo verso ("Querido!"), mas no de número 77 "louco e louca" intensificam a imprecisão. Os poemas 55 e 92 assumem vozes masculinas que se dirigem à mulher amada, o último parodiando a lírica camoniana e trovadoresca, especialmente, que adotava usos pronominais que consideravam a mulher como parte indissolúvel do homem, pois o gênero feminino estava condicionado e também arraigado à figura masculina. Já o poema de número 40 assume claramente uma dicção feminina, a voz lírica sob inebriamento erótico sente

[37] Os grifos, nos poemas transcritos, são nossos, para destacar a alternância do gênero do locutor e do locutário nas composições.

desejo de despir-se de seu vestido. Esse jogo não passa despercebido pela poeta, que em um gesto semelhante ao do uroboro, voltado sobre si, constrói versos metalinguísticos que refletem essa problemática:

> 67
> Este amor e as palavras.
> Como desnudá-los
> das conotações da língua
> e da literatura?
> Só na estrutura estreita
> da poética.
> Só nós dois à sós
> desnudos,
> proporemos a decifração
> improvável do andrógino,
> o terceiro inimitável,
> o sublime.
> (ATA, p. 95)

Em diversos momentos a poeta brinca com a androginia do eu lírico das composições, parodiando a frase famosa da esfinge no mito de Édipo: “Traduze-me/ ou/ devoro-te” (ATA, p. 93). Isso é irônico porque na mentalidade ocidental a determinação do sexo, como masculino ou feminino, é uma necessidade fundamental, o hermafrodita encerra uma ambivalência e ambiguidade insolúvel, conforme discutido anteriormente, criando um incômodo e um constrangimento social devido à impossibilidade de determinação de um sexo uno. O leitor, enfim, perdido nessa busca, termina devorado pela poeta-esfinge. Interessante notar que, concomitante à indeterminação do sexo da voz lírica, está igualmente transitando a sexualidade do interlocutor, conforme aparece nos poemas 55 e 60, acima transcritos.

A presença de uma voz andrógina pode ser entendida, ainda, como superação da descontinuidade humana, através da união amorosa. N’*O banquete*, de Platão (2011), Aristófanes narra que o homem em tempos primitivos era um ser esférico, completo, uno. O andrógino era um homem e uma mulher que estavam interligados. Ao desafiar os deuses do Olimpo, tais figuras foram fendidas e passaram a se situar no mundo como seres descontínuos. O amor é, no mito aristofânico, uma possibilidade de restabelecimento da completude. O eu lírico andrógino, no interior da obra yediana, parece estar sinalizando o fim da cisão entre os seres descontínuos,

homem e mulher estariam unidos como o Hermafrodito do mito ovidiano[38], "o terceiro inimitável/ o sublime", como no poema 67 acima transcrito. Assim, a plenitude do amor parece ter sido alcançada nesse universo poético.

Luíza Lobo (1993) observa em sua crítica à escrita de autoria feminina que, a partir da obra de Virgínia Woolf e de Clarice Lispector, no caso brasileiro, as escritoras dedicaram-se na literatura largamente produzida nos anos 1970 e 1980 ao estudo das posições sociais ocupadas por suas personagens (mãe, esposa, dona de casa), e à busca de superação desse quadro limitado. A figura recorrente do homossexual e do andrógino em suas obras figuraria como um anseio de superação da individualidade, busca de autossuficiência do gênero socialmente restringido. Essa percepção é interessante porque um número notável de escritoras, que levantaram a bandeira da mulher, representaram em suas obras a figura do homossexual e do andrógino. Para ficar em alguns nomes que se destacam, encontram-se Lygia Fagundes Teles, Marina Colasanti e Hilda Hilst:

> O andrógino (que reúne em si os dois sexos) ou o homossexual (que presume reunir em si a totalidade) propõem uma escapatória para a postura castradora e competitiva que se coloca para a mulher dentro do cotidiano burguês. A utilização desses signos pelas autoras pode representar uma tentativa de acentuar uma rebeldia implícita nas estruturas sociais fixamente marcadas. (LOBO, 1993, p. 32-33)

Embora Luíza Lobo faça distinção, em sua crítica, entre o andrógino e o homossexual, na visão corrente a imagem de tais figuras tende a ser assimilada como pertencentes à homossexualidade, ao estranho. Adroginia, homossexualidade, hermafroditismo, transexualidade, bem como os castrados são considerados todos dentro da categoria da homossexualidade. Em *A ti, Áthis* aparecem todas essas representações, mas parece prevalecer, por interferência do mito de Áthis, de Cibele, a figura do castrado e do andrógino de modo a intensificar o anseio pela ambivalência do sexo do sujeito lírico. Em todo caso, esse é um ponto que aproxima esse livro do anterior, *Baco e Anas brasileiras*, quando a figura de Dioniso e as metáforas poéticas desentranhadas do mito, constrói um erotismo circular, esférico na obra, ao mesmo tempo em que ironiza a moral social ao buscar no passado figuras que comprovam que a aberração de hoje foi a verdade de ontem.

[38] Hermafrodito, filho de Vênus e Mercúrio, conforme narra Ovídio, foi tomado de paixão de tal modo fulgurante pela ninfa Salmacis que ambos se fundiram, sendo a partir de então um único ser, ao mesmo tempo masculino e feminino (OVÍDIO, 2003, p. 80-83).

A fruição erótica e mística, desentranhada da imagem do andrógino, figura como forma de enfrentamento das adversidades natural e social. Assim, a sexualidade ambivalente, considerada índice de escândalo passa a ser tomada, na obra, como modelo de perfeição, à maneira da perspectiva assumida na mitologia dos gregos. Esse aspecto configura, ainda, um modo de colocar sob suspeita as categorias e pretensas características de gênero, que em muito contribuíram para a exclusão social das mulheres.

Os castrados ou eunucos, como os do culto à deusa Cibele, segundo Michel Maffessoli (1985, p. 49), "propiciavam as mais desenfreadas satisfações eróticas e, ao mesmo tempo, eram servos da beleza e da fruição musical". Satisfação erótica, exaltação da beleza e fruição musical e poética são justamente os pontos em torno dos quais gravitam as obras *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis,* tanto que o poema que encerra essa última obra é uma exaltação ao amor e à música, por reconhecer neles motivos de fruição intensa. Note-se, em tempo, que tais obras são motivadas por músicas marcadas pelo furor dionisíaco, respectivamente, "As bachianas", de Villa Lobos, e o "Carmina Burana", de Carl Orff. Fator significativo porque a dança, a música e os banquetes são partes integrantes da maioria das práticas orgíacas. O erotismo orgíaco, por sua vez, desempenha, nesse contexto, função transcendental, de rito, como nas sociedades primitivas.

O culto aos castrados é paradoxal, ainda segundo Maffessoli, porque sua compleição bifronte (como Jano) indica busca do prazer e da beleza extrema (busca do Paraíso terreal). Ser tudo e para todos implica em união cósmica sinalizando o desejo de superar o medo de amar. Por isso, a embriaguez e o descomedimento seriam fundamentais para a fecundidade social, por superar certas limitações do racionalismo. Na obra yediana, a presença do andrógino surge como sintoma da estreita relação estabelecida entre sexo e misticismo. Os eunucos oferecidos às divindades são sempre belos adolescentes, e a castidade exacerbada a eles imposta é essencialmente dionisíaca porque possibilitava sublimação erótica, paixão sensual e mística, uma copulação mística, que extravasava os limites da sexualidade genital.

O hermafrodita simboliza, por sua vez, a fase final do processo alquímico, porque é a expressão simbólica da plenitude. Exemplo disso é que as divindades nos mitos cosmogônicos são comumente representados como bissexuais. Conforme explica Marie Miguet (1997), as divindades andróginas representam o caos primordial do qual o universo se originou. A autora demonstra, ainda, que a androginia está na base da

criação, conforme expresso no *Gênese* bíblico e no mito aristofânico, do diálogo de Platão (2011). Em ambos, considera-se que havia, no início dos tempos, uma coabitação harmoniosa entre masculino e feminino, sendo essa harmonia rompida depois do pecado original. A separação dos sexos figura, por sua vez, como explicação para os sofrimentos e aspirações do ser humano e foi ocasionada, nos dois mitos cosmogônicos (bíblico e platônico), pelo desafio que a humanidade impôs aos deuses.

A superação das limitações e dos dualismos em *A ti, Áthis*, portanto, implica fusão cósmica pelo erotismo, mistura dos corpos antes separados, simbolizando autoplenitude. Na plenitude andrógina do livro, o sujeito lírico alcança fruição e volúpia extrema na vivência erótica e na relação com a poesia. Essa é, aliás, uma tópica da literatura libertina desde Sade. A homossexualidade na obra do Marquês é um modo de superar o sexo tipificado, ao inverter as atitudes normais, para insultar a moral filistina. Assim, o afastamento das normas possibilita a vivência de variadas potencialidades.

A castração, nesse contexto, é libertadora porque desvia o erotismo da genitalidade e se torna uma espécie de abstenção no âmago da própria atividade sexual, instaurando a integração cósmica, pois "pode a castração exprimir igualmente uma visão erótica do *cosmos*, da globalidade. Sabe-se que o castrado pode experimentar intensa volúpia e que os eunucos podem ser notáveis amorosos" (MAFFESOLI, p. 70, grifo do autor). O afeminado é convocado na obra, portanto, porque sua imagem está intimamente relacionada ao desejo e ao prazer. Na antiguidade, eram os eunucos os responsáveis por vigiar e servir as mulheres. A condição dos castrados assegurava a castidade "visível" delas, mas por outro lado possibilitava o desenvolvimento de outras vivências eróticas. O envolvimento com tais figuras era algo libertador para as mulheres, sobretudo, porque as livrava da gravidez.

A presença do castrado e/ou andrógino na obra de Yêda Schmaltz é um traço que aproxima sua produção da literatura libertina, pois a libertinagem se funda sobre regras rígidas, disciplinas sexuais, e a castração impõe uma rígida vivência sexual fora da sexualidade genital. As práticas e situações anacrônicas e marginais são retomadas no interior da obra de Yêda Schmaltz, para orientar, ao mesmo tempo, a compreensão da vida social e da existência individual e suas banalidades, pois a sociedade não está fundamentalmente apartada do cósmico e a fantasia propicia uma sabedoria que a racionalidade não pode conhecer.

Na obra de Platão (2011), os andróginos, seres esféricos e completos, gozavam de uma felicidade circular, porque se encontravam unidos um ao outro de

modo a se constituírem seres complementados. Separados, a união amorosa desde então figura como tentativa de reconciliar a unidade perdida. Na poesia de Yêda Schmaltz, esse aspecto é retomado em diversos momentos, assim o anseio por alcançar uma plenitude esférica constitui um protesto contra o mundo e suas separações limitadoras (de gênero e sexo, por exemplo).

Conforme percebido anteriormente, as obras da autora se pautam sobre o reaproveitamento de imagens eróticas e pornográficas para subverter o caráter predominantemente fálico desse gênero. Isso justifica, também, a forte presença da metalinguagem na obra, pois "a poesia transgride as normas da língua em sua expressão racional, a fim de revelar imagens e sentimentos ocultos" (MAFFESOLI, 1985, p. 105).

Marie Miguet (1997, p. 33) ressalta que "o andrógino é um modelo equívoco que se torna a metáfora de uma empreitada literária", conforme expresso nas obras de Proust, Balzac, Gide, Breton, Dante e Marino. Nessa convenção literária reconhece-se no poeta um ser compósito e híbrido como os hermafroditas, porque o artista seria meio homem e meio divino, por isso, metade homem e metade mulher. Miguet justifica a imagem do hermafrodito como metáfora do poeta por perceber que travestismos e substituições estão na base do fazer poético e, sobretudo, porque Dante coloca as almas dos sodomitas e dos hermafroditos no último círculo do Purgatório, eles representariam os libertinos, de sexualidade desregrada,

> essas almas "hermafroditas" são almas de poetas, que Dante reconhece como seus mestres – os trovadores do "*dolce stil nuovo*": parecia que o Paraíso lhes era recusado porque os temas amorosos de sua poesia tentavam conciliar o amor profano com o amor sagrado, o que constitui um crime de presunção para com Deus, comparável ao do alquimista. A poesia é então definida, pela metáfora do hermafrodita, como um lugar de tensão, de dualidade; os poetas são aqueles que crêem na possibilidade da conjunção de duas forças opostas que deveriam ser separadas, a aspiração para o alto e a aspiração para o baixo. (MIGUET, 1997, p. 33-34, grifos da autora)

Miguet (1997, p. 37) ressalta, ainda, que em Marcel Proust considera-se que "a androginia pode ser restaurada pela criação estética", uma vez que o autor francês pautava-se sobre o ideal da "bissexualidade mental do artista". Para os autores surrealistas, observa ainda a estudiosa, "a fusão erótica tem também um sentido poético" (p. 38), sendo essa tese uma superação, pelo monismo, da limitação das dualidades. Tais argumentos participam da consideração de que a literatura contém uma insexualidade porque o artista encontra-se a caminho da perfeição esférica e primordial

das deidades. A androginia da voz lírica do livro seria, portanto, um aspecto concernente à metalinguagem, flagrante na obra.

Segundo Heleno Godoy[39], quando da publicação de *A ti, Áthis*, Yêda Schmaltz atribuía a Apolo a voz lírica constante na obra. Essa informação não invalida as considerações presentes sobre a androginia do eu lírico na obra e a forte tendência dionisíaca dos versos, mas vem adensá-las, pois a androginia é um traço pertinente às figuras mitológicas de Apolo e Dioniso e eles, não raro, são representadas como o duplo um do outro. Apolo ora se opõe às perspectivas assumidas por Dioniso, ora complementa, assevera e repete características e aspectos de seu duplo.

Hugo Friedrich (1978) considera, em *Estrutura da lírica moderna*, forte predominância de Apolo sobre Dioniso no poetar moderno. Essa predominância seria responsável por definir a voz lírica das composições ligada a toda poesia surgida a partir do final do século XIX:

> O poeta se transforma naquele que se aventura em campos linguísticos até então não trilhados. Todavia está provido com os aparelhos de medição de seus conceitos que permitem a ele, a qualquer hora, o controle sobre si mesmo e o resguardam da força avassaladora do sentimento banal. O encantamento que pode emanar de poesias modernas é refreado pelo homem. Acima de suas dissonâncias e obscuridades domina Apolo, a clara consciência artística. Já desde inícios do século XIX, a emoção inspiradora tinha perdido prestígio, como única legitimação da qualidade poética. (FRIEDRICH, 1978, p. 162)

Adiante, o autor termina por definir que "o artista é o tipo mais elevado do *homo faber*; seu Deus é Apolo, não Dioniso" (FRIEDRICH, 1978, p. 165). Na prática, isso decorreria, sobretudo, da profunda atitude reflexiva assumida por tais artistas em relação aos meios formais empregados em seu labor e à ampla consciência que perpassa o poetar moderno. A tese de Hugo Friedrich tem em vista, sobretudo, o *corpus* de análise de seu ensaio, o autor percebeu um forte filão na nova poesia devendo tributo à influência de Mallarmé, por isso leva em consideração a recuperação feita por Nietzche, que reconheceu o mito dentro de uma unidade coerente e desconsiderou suas variações.

A teoria de Friedrich é válida, mas uma análise que reconhece outras tendências na lírica moderna precisa considerar que Apolo e Dioniso são forças que convivem mutuamente na modernidade. Também é necessário perceber, conforme ressalta Alain Moreau (1997), que a antítese entre a serenidade apolínea e a embriaguez

[39]Informação trazida durante a arguição do presente estudo no exame de qualificação. Agradecemos ao professor Heleno Godoy por mais essa contribuição oferecida para a elaboração deste trabalho.

dionisíaca foi reforçada pela filosofia de Nietzche, mas os desdobramentos do mito de Apolo ao longo do tempo ressaltou muito mais a proximidade entre o deus solar e o deus do vinho do que realizou o divórcio de ambos. Esse tipo de percepção também não envereda pela defesa de uma leitura verdadeira ou correta do mito, pois é sabido ser apanágio dos mitos a variação incessante que os enriquecem cada vez mais. Procura-se aqui considerar versões distintas de modo a esclarecer o jogo criado no interior da obra de Yêda com personagens mitológicas.

Há versões do mito de Apolo que o inscrevem como deus inquietante e complexo da mesma forma que Dioniso. Sua ambivalência se expressa na capacidade de fulminar seus inimigos, sem nenhuma misericórdia, paralelamente à sua predisposição para oferecer dons e benefícios à humanidade, tanto que uma das versões mais disseminadas o identifica como Hélio, responsável por espalhar luz pelo universo. A *Ilíada*, de Homero, é aberta com Apolo lançando sobre os aqueus a peste, assumindo a defesa dos troianos. O deus solar se posiciona, na guerra de Tróia, do lado dos que encarnavam postura marcadamente hedonista, contrariamente ao perfil dos gregos, cuja sabedoria e equilíbrio figuram como características que os distinguem, aspecto que levou as deusas "cerebrais", como Hera e Atena a assumirem a defesa dos aqueus.

Como Dioniso, Apolo é portador de diversos nomes como o já mencionado Hélio, também Febo e Sol, os mais conhecidos. A diversidade de nomes vem acompanhada de diversas características, dentre elas, a conjunção física do deus, jovem, viril e altivo, ao mesmo tempo que imberbe e com características femininas, o que também é similar a Dioniso.

Apolo é reconhecido, sobretudo, como deus solar, responsável por iluminar o céu para a humanidade. Essa iluminação encontra desdobramentos a ponto de ser por sua influência que a inteligência dos indivíduos se desenvolve; consequentemente, os oráculos e as profecias são a ele atribuídos: "Apolo é o deus da divinação, pois ele é o olho do céu, o que vê tudo e revela os segredos" (GRAZIANI, 1997, p. 67). Isso fez do deus Arqueiro o deus da poesia, pois figura:

> coroado de raios e de louros, sentado com as Musas no monte Parnaso, sempre acompanhado de sua lira (que pode ser suficiente para representá-lo) e destilando a inspiração poética sob a forma da fonte Hipocrene (que jorrou do casco de Pégaso), que será para Ronsard "a fonte dos versos". (GRAZIANI, 1997, p. 67-68)

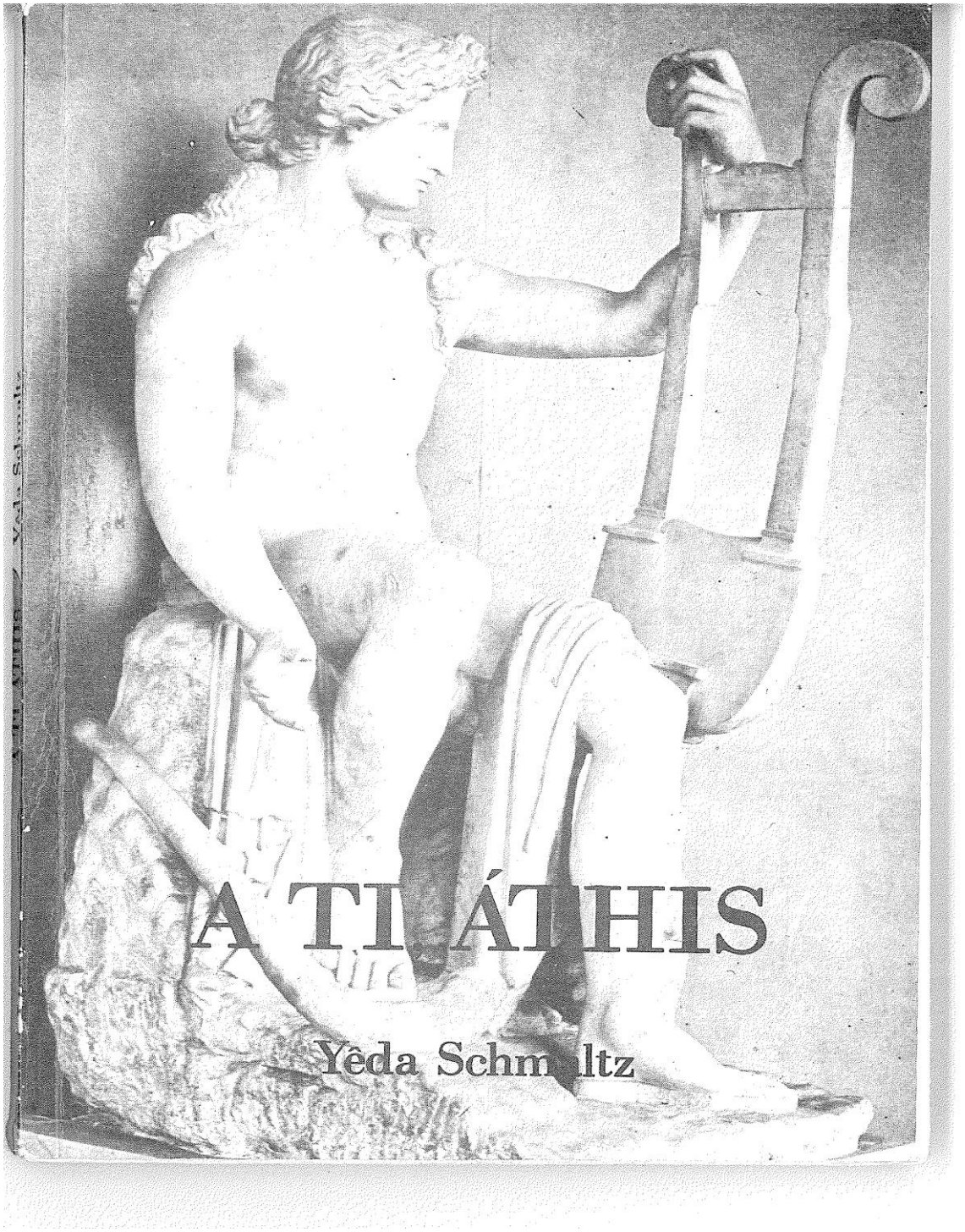


Figura 15: Capa de *A ti, Áthis.*

Essa imagem do deus é, aliás, a que consta na capa (Figura 15, acima) de *A ti, Áthis*, com uma figura da antiguidade cujos traços lembram Apolo, esculpido em mármore, sentado e ladeado por uma lira. Hermes, inventor da lira, deu ela a Apolo e a

partir de então o deus passa a ser representado portando o objeto[40]. A ilustração parece reforçar a ideia de que Apolo é a voz lírica do livro, e os versos constantes na obra seriam a expressão de seu "canto" para Áthis.

Na Renascença, Apolo foi confirmado como o deus que inspira o furor poético da poesia lírica, o responsável por levar a humanidade a desvendar por meio do poeta-profeta, os segredos conhecidos pela divindade. A poesia, portanto, seria a expressão de um encontro do humano com as deidades. Essa perspectiva neoplatônica do orfismo associa Apolo como duplo de Orfeu e interpreta a poesia lírica como similar ao vaticínio. O vate seria o sujeito que realiza vaticínios que os indivíduos comuns não o fazem, por isso mesmo, essa visão posiciona as funções de Apolo e Dioniso como complementares e associadas, em sua natureza. Assim, os furores divinos são ligados a divindades e funcionam como formas de aproximar a humanidade dos segredos do céu. Os deuses que tutelam cada um desses furores atuam conjuntamente, "o primeiro e o mais forte é o furor poético procedente das Musas; o segundo, o furor "misterial" ou sacerdotal procedente de Dioniso; o terceiro, o furor profético procedente de Apolo; o quarto, o amor procedente de Vênus" (GRAZIANI, 1997, p. 68).

Isso se torna significativo em *A ti, Áthis*, livro que encontra exatamente nesses quatro furores os temas que norteiam seus versos: a metapoesia, a empriaguez poética, o misticismo e o erotismo. Ocorre que a recuperação que a autora faz de mitos clássicos é sempre considerada sob a ótica dos sincretismos e, muita vez, a função desempenhada por um deus não corresponde à imagem e ao nome apresentado desse mesmo deus, o que reforça ainda mais as semelhanças entre as Musas, Dioniso, Apolo e Vênus. Desse modo, a voz lírica do livro parece estar ligada ao mitema do Sol, duplo mítico do poeta, até mesmo devido à insistente menção ao sol ocorrida nos poemas:

> 12
> É preciso que o poeta se desgaste.
> O poeta não conhece limites,
> seu destino é de **luz ultra**
> violetas de ouro,
> [...]
> (ATA, p. 25)
>
> 22
> O verbo retoma
> o seu lugar de **Sol**

[40] Informação oferecida por José Paulo Paes (1995, p. 109), que explica ter Hermes precedido Apolo como "protetor da literatura e das artes, tanto assim que foi o inventor da lira, mais tarde por ele dada a Apolo".

que era, no princípio
e verso
e Paul Verlaine.
[...]
(ATA, p. 37)

37
O poema do **teu rosto iluminado**,
Áthis, teu rosto
iluminado [...]
(ATA, p. 61)

63
[...]
Este amor e as palavras
são brilhantes:
iluminam-me as vísceras
de maneira selvagem.
(ATA, p. 89)[41]

Os poemas supracitados sinalizam presença direta do deus Sol, como no poema 22, ou indiretamente através da luz, do brilho e da iluminação, do ouro apresentados nas outras composições. Tais versos evidenciam, sobretudo, a presença de Apolo por assumir perspectiva que encontra a vocação poética ligada ao Arqueiro. As flechas desferidas pelo deus inspira o poeta para a iluminação e a revelação. A flechada, conforme assumiram os românticos na teoria expressiva, tornava o vocacionado marcado pelo sofrimento porque seu espírito brilhante o conduzia para a invenção e o desenvolvimento do intelecto, mas o posicionava em situação incompatível com os demais indivíduos. Assim, as flechas de Apolo trazem a peste, como na epopeia homérica, porque também faz do poeta um louco e/ou um maldito, sendo esse mais um aspecto que une Apolo e Dioniso, pois a iluminação espiritual provocada por um conduz à embriaguez mística e à perdição que tipificam o dionisismo. Além disso, a iluminação estrema provocada pelo Sol causa cegueira, inserindo o indivíduo no universo da indivisibilidade, no obscuro, conforme é também característico do dionisismo. Desse modo, o poeta tocado por Apolo aproxima-se da suprema sabedoria, mas também da demência dionisíaca, o que explicaria a tendência da lírica para o exagero, porque a "poesia precisa ser exorbitante" (HUIZINGA, 2012, p. 158).

A imagem do ser amado correspondendo ao sol impera em grande parte da obra da autora. Em algumas composições essa imagem do sol vem se conjugar à figura da poeta e ao próprio poema, em uma simbiose que novamente sugere os seres esféricos

[41] Grifos nossos.

do discurso platônico. Em um dos poemas finais de *Rayon*, livro de 1997, a autora expressa plenamente essa visão de um erotismo solar, esférico e completo:

> [...]
> Por que escrevi estas estrelas?
> Porque eras a noite,
> eu era o dia. Só tu, ex-
> trela, chuva, tu sol me
> deixando vi-
> uva. Por ti, meu sol,
> fiquei *solzinha*.
> (RA, p. 159, grifos da autora).

O eu lírico inicia se reconhecendo como o dia, prossegue indicando que o ser amado configura o sol em sua existência, o que indicia correspondência entre a amante e o ser amado. Ao concluir que sem o sol, que representa o ser amado, a poeta ficou "solzinha", tem-se expressa a ideia de que, sem o outro a amante figura cindida, incompleta. Sob outra perspectiva, o poema pode ser lido como a expressão de uma ironia, pois a perda do outro desencadeia a completude, isto é, sem o outro a voz lírica se torna seu próprio sol, portanto, completa.

Nesse sentido, confirma-se novamente que o tema norteador de *A ti, Áthis* é a vocação poética e os mistérios insondáveis do amor. Isso justifica, por sua vez, a escolha dos mitos que compõem a obra. As personagens mitológicas no interior do livro encontram-se ligadas de diversos modos, notadamente no que concerne à índole erótica de tais personagens e a ligação desses mitos à origem e natureza da arte lírica, o que não ocorre somente entre Apolo e Dioniso. Também Adônis, presença marcante na obra, encontra-se intimamente próximo dos demais. Adônis, na versão grega do mito, relaciona-se à poesia, conforme explica Hélene Tuzet (1997), o que levou o poeta italiano G. B. Marino a encontrar Apolo no seu herói, Adônis.

Adônis, por sua vez, é um mito que se encontra profundamente relacionado ao mito do Áthis frígio e de Dioniso, por configurarem mitos do eterno retorno e/ou da ressurreição. Paul Harvey (1987, p. 75), inclusive, percebe que o mito de "Átis", "à semelhança do mito de Adônis, simboliza a morte e o renascimento da vida vegetal". Tais personagens são, comumente, descritas por mitólogos como adolescentes meigos e andróginos, com laços na vida vegetal e na convenção pastoral de diferentes povos. Esse parentesco é recuperado no poema 56, de Yêda Schmaltz:

> Um favo que se rompe

e é muito doce:
nasce a flor do prazer
pelo meu corpo.
- Pinheiro ou Buriti, não sei,
é flor anômala,
como se fosse
anêmona,
como se fosse Adônis,
Áthis.
(ATA, p. 83).

Os dois primeiros versos da composição aludem à castração sofrida por Áthis, a flor que nasce pelo corpo parece sugerir a metamorfose de Narciso em flor ou mesmo à flor que brota do sangue de Afrodite ferida no pé ao tentar salvar Adônis do ataque do javali. Pinheiro é a árvore consagrada a Dioniso, em decorrência do episódio do mito quando Penteu, travestido de mulher, em fuga da ira do deus, sobe em um pinheiro. Essa simbologia é recuperada em um ritual da tradição russa, que veste um pinheiro de roupas femininas para depois lançá-lo na água, segundo registro de Moreau (1997, p. 245). O pinheiro é, ainda, a árvore que encerra o espírito de Áthis, conforme registro de Harvey (1987), o que justifica as dúvidas do sujeito lírico em torno da *persona* do ser amado.

O Buriti, árvore típica do centro-oeste brasileiro, sinaliza o processo de atualização do(s) mito(s), deslocado da antiguidade para outro tempo, o (re)criado pela poeta. Anêmona é a flor que brota do sangue da deusa Afrodite. Ao final, o poema tem Áthis como interlocutor, mas tem em mira também a imagem de Adônis.

A simbologia sexual assumida no poema parece corroborar a androginia das personagens constantes na obra, visto que o "favo" que se rompe na abertura do poema pode indicar tanto o órgão genital masculino, portanto a castração de Áthis, ou feminino, pois o favo que sofre rompimento sugere também perda da virgindade. No desenvolvimento do poema o eu lírico, cujo prazer foi despertado, tenta identificar a flor incomum (anômala) que despertou seu desejo, e termina por apresentar duas personagens mitológicas igualmente andróginas.

É peculiar a essa obra o manuseio com mitos pouco populares, como o de Áthis (ou Átis). Nas outras obras de Yêda, pautadas sobre o lastro mitológico, os mitos trabalhados são bastante conhecidos, a exemplo de Penélope, Eco e Narciso, Dioniso e Prometeu, Ganimedes, dentre outros. São mitos registrados pelos grandes poetas da antiguidade, como Homero, Eurípides, Safo e Ovídio, ou figuram como verbetes nos principais dicionários de mitologia. No alentado estudo de *Mitologia Grega*, de Junito

Brandão (2002, p. 231), apenas uma menção é feita a "Átis", esse figurando como divindade solar que, junto a Hélio e Mitra, conduziam o Carro do Sol, corroborando, mais uma vez, a ligação, aqui percebida, entre Áthis e Apolo. Os verbetes dedicados a esse mito, a exemplo dos constantes nos dicionários anteriormente mencionados, apresentam discussões ligeiras sobre o assunto.

Isso revela o conhecimento mitológico que detinha a poeta, conhecedora e capaz de lidar mesmo com mitos impopulares. Há indicações de que Áthis representou para a Frígia o que Osíris representou para o Egito, Adônis para os fenícios, Baco para a Arábia e Jesus e São Sebastião para o cristianismo. Segundo Heléne Tuzet (1997, p. 17), isso é recuperado por Nerval, em *Temple d'Isis*. As ressonâncias indicando sincretismo entre tais deuses são diversas: a ligação ao sol, a androginia, a união com uma deusa virgem e a paixão seguida da divisão de seus corpos, morte e ressurreição, são algumas delas (sincretismo recuperado no poema 22). O percurso dessas personagens na mitologia clássica possui traços comuns, são "adolescentes cuja beleza atrai o amor de uma imortal e que morrem disso, seja por imprudência do amante, seja por hostilidade de um outro deus" (TUZET, 1997, p. 10).

O aspecto andrógino de Áthis é ressaltado em *O asno de ouro* (/s.d./, p. 133), quando Lúcio, metamorfoseado em asno, cai sob o domínio de um grupo de "invertidos" ou "afeminados", conforme denomina o autor, que cultuavam divindades frígias: a deusa Síria, o Santo Sabázio, Belona e a Mãe Ideia com seu "Átis". Também "Vênus soberana com seu Adônis" é mencionada nesse episódio

Nas referências que se encontram de Áthis, o deus frígio aparece ligado à fertilidade e fecundidade em enredos que asseveram a dimensão sagrada e mística do amor, isso em muito se devendo à relação mantida com Cibele, ora apontada como mãe, ora esposa e até preceptora do deus ou semideus frígio.

Junito Brandão (2005, p. 87), ao estudar o mito de Apolo, ressalta que, "[a]lto, bonito e majestoso, o deus da música e da poesia se fazia notar antes do mais por suas mechas negras, com reflexos azulados, 'como as pétalas do pensamento'. Muitos foram assim seus amores com ninfas e, por vezes, com simples mortais". Com isso o autor nota a ligação de Apolo com a poesia e a índole erótica do deus solar.

No relato dos amores do deus Sol, Brandão (2005, p. 88) ressalta a união com Jacinto, jovem de rara beleza, acidentalmente morto por um disco que Apolo arremessou e Zéfiro, enciumado das relações do Arqueiro, desviou para decepar a cabeça do jovem efebo. Esse aspecto do mito assemelha-se ao dos mitos recuperados

por Yêda, em *A ti, Áthis*. Neles há sempre uma deusa que ama um mortal, criança dos bosques, e nesse Éden pastoral e passional os amores são frustrados pela ação de um vingador, monstro ou acidente aleatório. É o que ocorre entre Afrodite e Adônis, Cibele e Áthis. Hélene Tuzet (1997, p. 13) destaca ser esse o aspecto do mito vastamente recuperado entre os poetas modernos, apesar de Orfeu ser uma figura mais cara para a modernidade, assim "[o] que subsiste, com uma notável persistência, é o drama de amor entre uma imortal e um frágil adolescente ameaçado pelo Tempo, tema que integra o da Beleza e de seus poderes temíveis".

Dioniso se integra igualmente nesse âmbito em decorrência de seus amores frustrados com Prosumno. O deus que havia prometido oferecer seus favores sexuais ao amante quando retornasse do Hades encontra o rapaz morto, por isso corta um galho de figueira que transforma em membro fálico e dele faz uso, sobre o túmulo do efebo, para cumprir a promessa com o jovem. Por essa razão, a Dioniso passa a ser atribuída também a figueira, especialmente quando cortada e transformada em formato peniano, para adornar suas festas. Quanto a Apolo, o loureiro, no qual a ninfa Dafne se metamorfoseou, tornou-se sua árvore de predileção, assim como a flor do Jacinto e o cipreste, árvore na qual se transformou outro jovem efebo amante do deus solar, Ciparisso.

A recuperação desses episódios mitológicos serve para confirmar que Apolo é uma das vozes constantes em *A ti, Áthis*, por sua relação com a arte lírica, por ser o deus que infringe voz poética aos humanos, pelo sincretismo e proximidade que encerra a deidade com outras figuras constantes na obra, como Áthis e Adônis, e, sobretudo, porque Apolo, como seu duplo Dioniso, explorou sua bissexualidade e androginia no relacionamento com ninfas, jovens rapazes, moças e deusas. Portanto, versos como os já transcritos anteriormente, "Amo-te/ Querido! Estou feliz./ Veja esta felicidade, amor" e "Perto do meu peito ela suspira./ Sorrimos um pro outro", podem igualmente ser atribuídos à voz do Arqueiro. O "querido" ali referido pode ser Jacinto ou Ciparisso, enquanto a moça que suspira sobre o peito do eu lírico pode ser uma de suas amantes. Igualmente, no penúltimo poema da obra, pode-se considerar a voz de Apolo dirigindo-se ao "Senhor" e à "Senhora" de seus múltiplos amores:

99
O fim do amor,
o fim do livro
- enigma e elipse.
Enfim me livro:

é o Apocalipse.
Senhor,
Senhora,
Amor:
quem dá testemunho
destas cousas diz:
Certamente venho
sem demora.
(ATA, p. 135).

Mesmo composições que parecem figurar com aspectos típicos da feminilidade, conforme percebido nos versos "esta vontade de tocar/ a bruma do ar/ e de despir o meu vestido", podem ser reconhecidos como pertencentes ao deus Sol, dado que as vestimentas da antiguidade e dos deuses do panteão grego, eram distintas do que se encontra em nossa época, ou até mesmo por considerar a androginia das deidades, bem como a relação simétrica entre Apolo e personagens andróginas como Adônis, Áthis, Safo e Dioniso.

Obra rica em imaginação, de um lirismo cuja vivacidade se destaca, *A ti, Áthis* é a obra mais bem projetada que Yêda Schmaltz publicou, o que se deve à organização coesa dada pela autora, mas também à seleção premeditada das composições que integram o conjunto.

Concluída a apresentação das obras de Yêda Schmaltz que constituem o *corpus* de nossas investigações, o capítulo a seguir destina-se a perceber alguns frutos originados pela mais robusta produção da autora, como a reconfiguração de personagens mitológicas, e de produções antológicas da cultura letrada ocidental, nos versos da poeta. O anacronismo e a paródia, como formas de transgressão, são as principais chaves de leitura para se adentrar nessa seara. A transgressão erótica nas obras de Yêda Schmaltz não pode ser vista desacompanhada da infração do tempo, por meio do anacronismo, e da relação crítica de sua obra com o passado, por meio do discurso parodístico. Anacronismo e paródia são conceitos que revelam formas de violência que se distinguem da violência animal, porque imbuídos de racionalidade, instituídas dentro de um sistema organizado. Nos subcapítulos seguintes pretende-se, assim, perceber como se constrói essa transgressão.

3. A COLHEITA DO FRUTO DE CARNE ACESA: POESIA PARA COMER, AMOR PARA SABOREAR

3.1. A transgressão erótica e as subversões do discurso literário

A velharia poética tinha boa parte
na minha alquimia do verbo.
Arthur Rimbaud.

Eu morro ontem

Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
- Meu tempo é quando.
Vinicius de Moraes

As proibições instituídas no seio das civilizações trabalham para separar a existência humana da vida animal, conforme esclarece Bataille (1988). O interdito figura como forma de o ser humano fugir aos seus excessos bestiais, mas sua essência animalesca manifesta-se de outras formas, sendo o erotismo a principal delas. O erotismo dos corpos, dos corações ou sagrado são formas de revelar a animalidade humana porque traz em seu bojo a violência, tipicamente animal.

Todo interdito está intimamente ligado à transgressão, porque não há "proibição que não possa ser transgredida" (BATAILLE, 1988, p. 55). Pela violação do interdito, o humano reaproxima-se do animal. Entretanto, alguns atos de contravenção são formas que reiteram a distinção entre o humano e o animal por se pautarem sobre a racionalidade. São transgressões organizadas, a exemplo da guerra, do sacrifício e do próprio erotismo. O fato de a violência se constituir de forma "organizada" indica que a transgressão decorre de um ser racional, que projetou os limites de tal movimento. Essa é uma situação paradoxal na existência humana, porque a violência opõe-se, por sua vez, à razão.

A proibição, portanto, rejeita a violência, cria a coisa sagrada, e esta por sua vez desperta o sentimento de devoção e adoração. Mas os seres humanos, em sua descontinuidade, encontram-se, comumente, em estados sensíveis que os impelem à cólera, ao medo e ao desejo. Tal desolação introduz na vida humana o fascínio pela transgressão. Assim,

> [a] transgressão excede sem o destruir um mundo *profano* de que é complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* compõem-na, dela sendo duas formas complementares. O mundo *profano* é o mundo das proibições, o mundo *sagrado* abre-se para as transgressões limitadas. (BATAILLE, 1988, p. 58, grifos do autor)

A transgressão, conforme assevera Bataille, torna-se mais clara a partir do erotismo. Da mesma forma, tem-se uma percepção melhor do erotismo através da transgressão. Isso porque o erotismo é uma violência que, através da violação da intimidade do outro, incorre na dissolução em busca da fusão final com a pessoa amada. Em outros termos, o erotismo desperta certa fascinação na humanidade por se constituir uma promessa ilusória, a de que na paixão o sujeito encontrará o fim do isolamento, razão de a união com o outro ser movida por uma violência, porque constituída sobre um anseio violento, que é o de eliminar a descontinuidade. É esse aspecto, ainda, que difere a sexualidade humana da sexualidade animal, pois o erotismo implica e envolve a vida interior do ser. Nos seres irracionais, a interioridade não é colocada em questão no envolvimento sexual.

Bataille (1988) usa o interdito e a transgressão como categorias de análise para entender as três formas de erotismo (sagrado, dos corações e dos corpos) em suas relações com a morte e o trabalho. A fascinação provocada pelo fenômeno erótico é outro importante mediador para o entendimento do erotismo, justamente porque ele figura como a mais extrema aproximação dos limites entre vida e morte e como uma resistência natural ao pragmatismo e ao ascetismo exigidos no universo do trabalho.

Importante perceber, nesse sentido, conforme ressaltou Foucault (2013, p. 28), no "Prefácio à transgressão", que a sexualidade na época moderna foi "desnaturalizada", figurando "como o único conteúdo absolutamente universal do interdito". A sexualidade foi "desnaturalizada" não pela repressão, mas pelo próprio discurso que reduziu o sexo ao nível da linguagem. Colocando o sexo em discurso, as sociedades modernas sobrevalorizaram seu caráter "obscuro", "secreto", e redimensionaram a ideia de repressão sexual.

A sexualidade, em nosso meio, é caracterizada pelos limites a ela impostos. Para que esses limites se afirmem é necessário que a transgressão ocorra, pois a "transgressão é um gesto relativo ao limite" e este, por sua vez, "opera como uma glorificação daquilo que exclui; o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha

plenitude que o invade até o âmago" (FOUCAULT, 2013, p. 32). Isso cria uma relação de dependência entre a proibição e a contestação do interdito, de modo que a transgressão se torna um aspecto *sine qua non* para a instituição das proibições.



Figura 16: *Nu – tema alegórico*, de Henrique Alvim Corrêa.

Com isso, a transgressão afirma o ilimitado e o limite, sem se opor necessariamente a qualquer um deles, por reiterar a divisão, por ser demarcadora da diferença:

> Não se trata aí de uma negação generalizada, mas de uma afirmação que não afirma nada: em plena ruptura de transitividade. A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites, e por aí ao limite no qual se cumpre a decisão ontológica: contestar é ir até o núcleo no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. Ali, no limite transgredido, repercute o sim da contestação (FOUCAULT, 2013, p. 34)

A construção de um discurso pautado sobre a paixão erótica, sofrendo constante interferência de outros discursos, constitui um tipo de subversão, porque a modificação no processo intertextual implica transgressão ao se pautar sobre a paródia, a alienação, a mistura de modelos e a transição entre parâmetros temporais.

Tais considerações são relevantes porque a obra em verso de Yêda Schmaltz, funda-se comumente sobre a transgressão. A violação do tempo, a revivência de heroínas mitológicas do passado e a sobrevalorização de temas socialmente considerados tabus, como o erotismo e a conjunção carnal, são aspectos da obra yediana que configuram *topoi* fundamentais da poesia moderna.

O erotismo figurou como um tema profícuo desde os primeiros modernos, os românticos, pois ao amor atribuíam um poder subversivo (o que será enfatizado pelos surrealistas), por meio do qual empreenderam crítica moral e política à sociedade. Essa sobrevalorização dos temas passionais está muito presente na modernidade, que ambiciona mudar a realidade por meio da arte. Assim, desde os primeiros românticos, percebe-se que o amor surge como transgressão social, o que leva à exaltação da mulher como objeto erótico, revelando a discórdia entre poesia e sociedade, tema central do poetar moderno. A disjunção entre vida social e poesia levou os artistas modernos a buscar no passado um tempo perfeito que, utopicamente, anulasse o presente, o que criou um movimento interessante porque a anulação do presente e a reconfiguração do passado criam uma confusão entre os tempos, de modo que o futuro torna-se uma promessa. Assim, a modernidade mudou a imagem do tempo, também a relação com a tradição foi modificada, uma vez que se adquiriu consciência da tradição.

Na verdade, a tradição moderna impôs um desafio aos poetas novos, pois eles não podem mais desconhecer a tradição literária que lhes precedeu, também não podem evitar a experiência histórica. A respeito disso opina Enzensberger que, “com o

modernismo, chegou a hora do *poeta doctus*. Não importa se ele expõe ou oculta o que sabe; certo é que, em tempos como estes, cada obra literária importante tem de romper, e reabsorver, uma imensa irradiação do tradicional" (ENZENSBERGER, 1985, p. 37).

Enzensberger levanta a hipótese de que esse diálogo mantido entre a obra moderna e a tradição inaugurou um cosmopolitismo na poesia moderna ao aproximar artistas de diferentes nacionalidades e dar origem a uma linguagem poética universal. Tal aproximação decorreria justamente do diálogo em uníssono com uma mesma tradição, a exemplo do texto bíblico e da arte greco-latina.

Nessa mesma linha de pensamento, T. S. Eliot (1997) argumenta, em ensaio bastante conhecido, "A tradição e o talento individual", em favor da relação do poeta com a tradição, ao defender que o trabalho do poeta alcança plena maturidade quando a tradição poética se afirma em sua composição. Para Eliot, um escritor deve deter um sentido histórico para assim ser mais consciente da sua contemporaneidade. Desse modo, um poeta não se formaria absolutamente assentado sobre o passado, nem através de suas inclinações pessoais somente, e sim por meio de uma concordância entre o velho e o novo.

Uma valorização excessiva da arte do passado, e mesmo a adoção de pressupostos e perspectivas dessa arte, figura como um sintoma de anacronismo. Entre detratores e defensores, o anacronismo é, comumente, entendido como resistência à modernidade industrial e tecnológica, o que coincide por sua vez com o princípio filosófico norteador da arte e literatura na modernidade. A modernidade como apaixonada crítica a si mesma, conforme definiu Octavio Paz (1989), resiste ao tempo presente e através dessa negação se (re)cria. Os artistas modernos, profundos conhecedores da arte do passado, estabeleceram na transgressão, ou para usar terminologia de Octavio Paz (1989), na tradição da ruptura, o movimento principal que originou a modernidade artística. Esses aspectos se encontram representados na poesia de Yêda Schmaltz através da tematização do erotismo, a retomada de personagens da antiguidade, símbolos de idealização amorosa (Penélope, Sulamita, Safo), do diálogo intertextual com a literatura clássica (Homero, Ovídio, Eurípedes), e através do emprego de uma terminologia característica da alta literatura do passado.

Percebe-se que o anacronismo figura como uma violação do tempo cronologicamente tratado, através da (re)valorização de algo obsoleto, perturbador, porque não pertence ao presente, nem com a contemporaneidade se harmoniza. Hans

Magnus Enzensberger (2003) esclarece que a violação do tempo cronológico pelo anacronismo é um fato inevitável e significativo, pois:

> o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema. (ENZENSBERGER, 2003, p.20)

O anacronismo na poesia de Yêda Schmaltz se manifesta no contexto, descrito por Enzensberger, de violação e transformação. A voz lírica que emerge dessas obras situa-se no presente, mas incorpora *personas* do passado, ideologicamente diferentes do seu tempo. A personagem do passado mitológico sofre modificação em diversos aspectos, conforme é exemplo a Eco-Narcisa que supera a frustração amorosa e a Penélope que se faz personagem central, contrariamente à posição secundária ocupada pela heroína na epopeia de Homero. O passado é reconfigurado nessa retomada e permanece nessa atitude, de forma prospectiva, a utopia de modificar o futuro. No caso da poesia yediana, como das mulheres escritoras da geração pós-68 em geral, é, sobretudo, a autoafirmação feminina que está em evidência e leva a obra literária a dar certas conotações ao passado revisitado.

Enzensberger (2003, p. 25) observa figurar como tautológica a presença do anacronismo em poesia, pois "se existe uma figura anacrônica *par excellence*, esta é a do poeta". Em outro ensaio, ironicamente intitulado "Modesta proposta para proteger os jovens dos produtos da poesia", Enzensberger (1995, p. 07) diz que "[n]ossas vidas estão repletas de anacronismos", sendo as atividades de escrever e ler poemas o mais curioso fenômeno anacrônico.

Paul de Man (1999) também percebe esse caráter arcaico da poesia ao pontuar que na prosa impera a linguagem da modernidade, enquanto a poesia é oposta ao moderno: "[n]esta perspectiva, seria absurdo falar da modernidade em poesia lírica, visto que o lírico é precisamente a antítese da modernidade" (MAN, 1999, p. 190). As vanguardas, conforme assevera Man, foram mais movimentos de poetas do que de prosadores, por isso perceber a modernidade na poesia lírica é a melhor forma de conceber a modernidade literária em geral. Tais considerações confirmam a essência eminentemente anacrônica na poesia e sua predisposição para ceder espaço novamente ao anacrônico, como crítica à modernidade.

Se o anacronismo é uma forma de a modernidade resistir à própria modernidade, em um movimento de crítica a si mesma, então a tentativa de retorno à pureza original ou primitiva, como ocorre na poesia yediana, por meio da retomada de heroínas da antiguidade, nada mais é do que um sintoma da crise moderna que perpassa os sujeitos.

Enzensberger (2003) utiliza-se da imagem da "massa folhada" para indicar que a contemporaneidade também se faz com os olhos voltados para o passado, apesar de a concepção corrente de tempo ser a de que "tudo o que aconteceu, acontece e acontecerá se alinha ao longo de uma reta e há no presente um ponto móvel que separa por completo o passado do futuro" (ENZENSBERGER, 2003, p. 12). A evolução cultural se faz de formas complexas e a originalidade pura é algo relativo. Enzensberger percebe que a relação do novo com o velho se dá como na imagem da "massa folhada", na qual partes distintas se misturam para formar um terceiro elemento. Assim, o anacronismo não reproduz com exatidão o que é inicialmente pretendido, e a volta ao antigo é ponto de partida para se alcançar novas paragens, uma forma de não reinventar a roda, o que seria prova do valor inerente ao anacronismo.

Célia Pedrosa (2001, p. 11), relendo o ensaio "Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira", de Ítalo Moriconi (1998), destaca a existência de "um possível valor inerente ao [...] anacronismo", uma vez que a dicção sublime, o expressivismo neo-romântico, o "[r]esgate do valor político e estético da beleza" (PEDROSA, 2001, p. 23) e a subjetividade lírica reconfigurada na poesia contemporânea são posicionamentos anacrônicos contrários à barbárie filistina, moderna e tecnológica.

O anacronismo surge, muita vez, como evidente tentativa de restabelecimento de valores ou situações perdidas, quando o poeta sai, por exemplo, de sua realidade para se situar em um ponto distante do passado. No caso de Yêda Schmaltz, a recuperação dos mitos ocorre em clave paródica. Ao recorrer aos mitos antigos, a obra yediana procede em uma fuga aparente, porque através da volta ao passado apresenta as contradições do amor em sua época. Portanto, há reinvenção também no modo de relacionar-se com o passado, no qual o passado mitológico, relativamente esquecido, é resgatado para entender ou redimensionar o presente. Desse modo, a discursividade lírica na poesia de Yêda é desentranhada a partir de um retorno aos mitos antigos, o sujeito lírico em simbiose com a personagem antiga não passa a residir no passado, e sim o traz para a sua atualidade para modificá-la. A recuperação

dos mitos na poesia yediana ocorre de forma retrospectiva e prospectiva, conforme percepção de Darcy Denófrio (1990). Isso porque a heroína atualizada é trazida de um passado distante e reconfigurada de modo a indiciar posturas e atitudes distintas tanto para a personagem mitológica, quanto para a personagem da modernidade, em relação a seus pares. Exemplar desse aspecto é a reinvenção do mito de Eco no livro *Ecos: a joia de Pandora*, conforme pode ser percebido nos versos que se seguem:

> Narciso é tão bobo,
> às vezes!
> Não percebe
> que o que nele amo
> é a mulher,
> sou eu: um vinco.
> (EJP, p. 40)

A recuperação do mito ovidiano intenta reconfigurar sua época e sua realidade, através dele o eu lírico se autoafirma ao exaltar sua condição de mulher. A paixão por Narciso surge no poema em uma relação especular, em espiral, na qual o sujeito poético repete o gesto de Narciso que se contempla no espelho das águas adorando a própria imagem. A voz poética, por sua vez, tem em mira a personagem mitológica e se encanta com a imagem dela própria refletida no amante. Essa reconfiguração ocorre paulatinamente no interior de *Ecos: a joia de Pandora*, pois a voz lírica assume a máscara poética da ninfa da mitologia clássica, apaixona-se por Narciso, reconhece-se nele, transforma-se em Narcisa, supera a frustração amorosa e parte em busca de se reconhecer em outras personagens mitológicas marcadas pela recusa ao envolvimento amoroso, a exemplo de Medusa.

Essa modificação do enredo do mito, sob registro sobretudo de Ovídio, nas *Metamorfoses* (2003), vem carregada de ironia, notadamente ao reconhecer aspectos femininos em Narciso e pontuar nessa semelhança o motivo da atração do eu lírico em relação ao amado.

Desse modo, a transgressão metadiscursiva, na obra de Yêda Schmaltz, encontra-se nos limites do que Linda Hutcheon (1985) entendeu como paródia, uma prática artística moderna que perpassa toda a arte produzida no século XX. A paródia, no sentido tomado em *Uma teoria da paródia*, figura como um metadiscurso arraigado à própria noção de discurso artístico na época moderna, dado que através dela os modernos chegam a um acordo com o passado e à influência avassaladora de seus antepassados.

A crítica e a autoreflexividade, conforme discorreu Octavio Paz (1989), em *Os filhos do barro*, é a mais apaixonada das faculdades desenvolvidas pelo mundo moderno. Hutcheon assevera esse aspecto, ao teorizar sobre a paródia, defendendo que a fascinação do mundo moderno por falar de si mesmo, por se entregar à autoreflexividade e incorporar comentários críticos sobre si mesmo e o mundo ao redor, determinou o caráter igualmente autoreflexivo das formas artísticas e culturais do século XX.

O estudo de Linda Hutcheon é uma defesa da paródia porque esta foi comumente designada como parasitária e derivativa, o que seria decorrente da ideologia estética dos românticos, que sobrevalorizaram o gênio artístico, a individualidade criadora e a originalidade. A crítica de Eliot, anteriormente referida, empreende a valorização do conhecimento histórico por parte do artista. Na modernidade, essa relação com o passado perde o caráter depreciativo dado pelos românticos e a influência da arte de outrora se torna positiva, até mesmo necessária. Com isso, os artistas modernos tomam o discurso parodístico como uma forma de diálogo interartístico pautado sobre o criticismo, daí a notável dimensão irônica e jocosa de tais produções.

Essa valorização da arte do passado, figurando como começo para a arte moderna, não raro, surge carregada de ironia e humor *nonsense*, sendo um dos princípios centrais norteadores da obra em verso de Yêda Schmaltz. No livro *Ecos: a joia de Pandora*, isso pode ser verificado em um poema que empreende reinvenção do mito de Eco e Narciso:

Narcisa II (Jóia de Pandora)

Narciso, meu amor,
minha joia, minha Pandora
que me devolve a libido;
minha relação com o mundo
que estava perdida
no sofrimento prometeico de extinção.

Narcisa-Pandora, amada minha,
feminino inconsciente
pelo qual sempre estarei apaixonada;
*queer*ido-querida,
minha nova beleza,
essa face do sol,
essa flor de ouro abstrata.

Minha Narcisa: vaso, cântaro,
útero sagrado e fecundo,
copo cheio do leite
da minha mãe perdida;

> minha muralha
> defendida com torres,
> cujo ventre é um monte
> de trigo cercado de lírios,
> como no Cântico dos Cânticos.
> (EJP, p. 207, grifos da autora)

A composição é aberta exaltando a imagem de Narciso, o que permite concluir que a voz lírica constante nos versos é a da ninfa Eco. Nessa exaltação, o ser amado é considerado como aquele que situa a amante em estado de felicidade plena. O amor por Narciso expande-se para a erotização do mundo, isto é, a "relação com o mundo" torna-se mais prazerosa a partir da situação passional na qual o eu lírico encontra-se inserido. A estrofe considera, ainda, a tragicidade que tipifica o envolvimento erótico, pois o ser amado é comparado à Pandora, o que atribui a Narciso certo caráter negativo, causador de infortúnios, porque o mito inscreveu Pandora como a disseminadora dos males que assolam a humanidade.

O tom assumido na primeira estrofe, de louvação do ser amado, se dilui e perde espaço através do humor e da ironia manifestos na segunda estrofe, quando Narciso deixa de ser uma personagem masculina para se tornar feminina (Narcisa-Pandora). A ironia se torna mais potente no quarto verso, em que se encontra reproduzido um aspecto que reitera o mito ovidiano, posto que Eco, punida por Hera por escamotear os amores fortuitos de Zeus, tem sua voz fragmentada e passa a repetir termos isolados que porventura ouve. O eco, fenômeno que o mito de Eco fabula explicar, produz a extensão de fonemas à maneira do que se apresenta na palavra "*queer*ido", cuja duplicação da letra "e" figura como alusão à heroína mitológica. Ocorre que o verso "*queer*ido-querida", no interior do poema, funciona como vocativo, sendo Narciso o interlocutor nesse processo comunicativo. Isso vem aludir ao caráter andrógino da personagem, algo reforçado pela estrutura, na qual a repetição do fonema e as iniciais do termo apresentam-se em itálico. Com o grifo, pode-se divisar o termo "queer", do inglês, vulgarmente empregado para se referir de modo pejorativo, a homossexuais do sexo masculino. No âmbito das formulações teóricas, o termo como em "Queer theory", se refere às desconstruções de gênero nos indivíduos. O poema encerra um jogo irônico que culmina por caracterizar, de forma bem humorada, o ser mitológico que recusa os amores da ninfa.

Interessante notar que esse verso que se encontra no centro do poema constitui um corte irônico em uma composição que no todo pretende considerar o

aspecto sublime do ser amado. Os versos que se subseguem, fechando a segunda estrofe, reconhecem no ser amado "nova beleza", a "face do sol" e a "flor de ouro abstrata". Frederido Bittencourt (2009, p. 64) entende o desfecho dessa estrofe como uma metáfora da essência humana, a estrofe seria uma referência à "beleza, a natural, como a face do sol, livre dos artificialismos a que se submete a sociedade atual [...]. Não é, pois, a beleza da aparência exterior".

Na terceira estrofe, o ser amado é apresentado assimilado inteiramente a uma imagem feminina, indicado pelo epíteto "Narcisa". A *persona* do locutor também sofre modificação, nessa última estrofe, ao assumir dicção de Sulamita, do poema bíblico, através da terminologia empregada nos versos ("cântaro", "minha muralha/ defendida com torres") e pela citação direta ao "Cântico dos Cânticos", no verso final.

A metamorfose de Narciso, no decorrer do poema, de personagem masculina para ser afeminado (*queer*) e, enfim, Narcisa, sugere uma simbiose do amante com o ser amado, de modo que ecoa na composição os versos do poeta português Luís de Camões:

> Transforma-se o amador na cousa amada,
> Por virtude do muito imaginar;
> Não tenho, logo, mais que desejar,
> Pois em mim tenho a parte desejada.
>
> Se nela está minha alma transformada,
> Que mais deseja o corpo de alcançar?
> Em si somente pode descansar,
> Pois com ele tal alma está liada.
>
> Mas esta linda e pura semideia,
> Que, como o acidente em seu sujeito,
> Assim com a alma minha se conforma,
>
> Está no pensamento como ideia;
> E o vivo e puro amor de que sou feito,
> Como a matéria simples busca a forma.
> (CAMÕES, 2002, p. 14)

O eu lírico na composição de Yêda Schmaltz assimila-se ao ser amado de modo a configurar um elemento distintivo em relação ao mito sob registro de Ovídio. A Eco presente nos versos supera a negação dos amores de Narciso porque ela própria se transforma na pessoa amada. Com isso, a heroína encontra uma saída para a frustração amorosa através da arte "do muito imaginar", como nos versos camonianos. A interferência do soneto de Camões é fundamental nesse processo de sublimação da dor amorosa, pois, "Narcisa II" é um dos poemas finais do livro, situando-se na obra como

o momento em que o eu lírico encontra estabilidade emocional, após a sequência de poemas que demarcam o encantamento de Eco pelo jovem caçador, a recusa dele aos amores da ninfa e o sofrimento da heroína diante da recusa categórica do ser amado. O poema pode ser entendido como o arremate do enredo da obra, configura a superação, dado que, se a amante tem em si a parte ou o ser que deseja, não mais precisa sofrer a ausência do outro.

O amante transformado na pessoa amada, como em Camões, em um processo em que as almas se encontram, interagem, se penetram, se confundem, anseia por reproduzir tal fenômeno no plano da matéria. Assim, a forma do poema parece assinalar esse complexo jogo metamórfico, em que Narciso é transformado, na primeira estrofe, em personagem(ns) feminina(s), na segunda estrofe confunde-se com figuras femininas e na terceira estrofe se situa plenamente como uma mulher. Bittencourt propõe, na análise que realizou desse poema, uma leitura invertida das estrofes, na qual seriam considerados a primeira estrofe, na sequência a terceira e por último a segunda:

> O sentido dessa leitura invertida decorre da evolução dos sujeitos mitológicos exaltados pelo eu lírico no poema, os quais buscamos interpretar partindo de uma complexidade crescente (Narciso, Narcisa, Narcisa-Pandora), já que o último tipo mitológico é uma invenção do eu lírico, em que o mesmo agrega características mescladas de um Narciso feminino e Pandora. (BITTENCOURT, 2009, p. 63)

Tal leitura contribui favoravelmente para nossas observações, visto que o poema pode ser tomado na chave de leitura de Bittencourt, na sequência original da composição e até mesmo na alternância total da posição das estrofes, sem com isso ocorrer prejuízo nos sentidos constituídos pelo poema. Esse aspecto permite perceber, por sua vez, a presença de um erotismo circular na composição. Nessa circularidade, a amante se transforma no ser amado no plano metafísico, mas também no plano físico, dado que a esfericidade da estrutura do poema coaduna-se com a completude esférica dos andróginos, constantes no mito aristofânico e mesmo dos hermafroditos, cujo mito anteriormente referido aponta a existência de um casal que encontra a realização plena de sua paixão amorosa na simbiose de seus corpos. Desse modo, o poema parte do amor narcísico, egoísta, para a realização de um amor andrógino, compartilhado e completo, porque Eros refez a unidade que se desintegrou.

Portanto, o diálogo parodístico empreendido pela autora em relação à obra de Ovídio (e ao poema de Camões, se considerarmos a hipótese de a composição

empreender releitura direta do soneto) não situa a ironia dirigindo-se necessariamente ao texto parodiado. A ironia se dirige, mais especificamente, à própria condição humana, às dificuldades de harmonização na relação passional em que os indivíduos se encontram constantemente cindidos, separados. Por meio da imaginação, e do ludismo criador, o sujeito lírico do poema encontra a plenitude que na vida material afigura como impossível.

Também a ironia dirigida aos papéis de gênero instituídos pelo meio social, que necessita determinar com exatidão o sexo dos indivíduos, é objeto de ironia nos poemas supracitados, porque se a organização social considera ser o gênero errante um empecilho para o pleno estabelecimento das relações, o eu lírico, contrariamente, considera que a indeterminação do sexo é um facilitador para a união amorosa. É nesse sentido que a ironia, conforme percepção de Linda Hutcheon (2000), em *Teoria e política da ironia*, encontra atuação na cena social e política. A ironia é uma atitude política e transideológica, traz embutida em sua retórica certo ceticismo, por isso é questionadora de posturas pré-estabelecidas. A postura sob questionamento nos poemas de Yêda é, não raro, o da divisão estanque dos aspectos masculinos e femininos. Tal percepção converge com a observação de Elódia Xavier (2007, p. 145) que, norteada pela teoria de Christopher Lash, considera haver na contemporaneidade uma atitude de sobrevivência dos indivíduos frente à barbárie cultural, econômica e citadina, ao incorrerem em "um interesse narcísico pela individualidade". Esse narcisismo configura uma autodefesa dos impulsos agressivos do meio social que menospreza as características que destoam do *status quo*:

> Assim, a personalidade narcísica de nossos dias é um exercício de sobrevivência, no qual o indivíduo procura minorar os efeitos destrutivos que sobre ele exerce a cultura. A continuidade do tempo não lhe traz conforto: não se interessa pelo passado nem pelo futuro; o tempo em que se encontra é o seu lugar. (XAVIER, 2007, p. 145-146)

A atitude da voz lírica da composição é, sobretudo, autodefesa em relação ao gesto do amante que insiste em menosprezá-la. A ironia, nesse âmbito, aparece como gesto de defesa.

A ironia imprime à paródia uma dimensão crítica "ao marcar a diferença no coração da similaridade" (HUTCHEON, 2000, p. 19). Nesse sentido, a paródia se constitui em uma "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (HUTCHEON, 1985, p. 17), cuja inversão irônica situa-se como a

principal característica desse tipo de imitação. Ocorre que a ironia da paródia, nos limites traçados pela estudiosa canadense, nem sempre ocorre às custas do texto parodiado, conforme observado nos poemas de Yêda Schmaltz. Isso justifica a percepção de Hutcheon de que "a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicos" (HUTCHEON, 1985, p. 13), posto que a recodificação moderna reitera e ratifica a preponderância da obra do passado, recodifica seu estilo e, através da mirada em relação ao passado, empreende autorreflexão crítica sobre a contemporaneidade do artista. A reflexão no poema supracitado pode ser lida, ainda, como os impedimentos que continuam promovendo os desencontros dos amantes, independentemente da época, ou mesmo como uma exaltação do amor do eu lírico por si mesmo, dado que a ode à figura de Narciso constitui, de fato, uma ode do eu lírico a si mesmo e à sua condição de mulher que se autoafirma.

A perspectiva de Linda Hutcheon converge com o conceito de Giorgio Agamben (2009), que explica o contemporâneo como um ponto do qual os sujeitos devem se distanciar para melhor apreender o seu tempo. O filósofo italiano percebe que a contemporaneidade está dissociada do próprio tempo, e com ela estabelece uma relação de anacronismo. Portanto, a adesão incondicional a um tempo ou época não faz de alguém contemporâneo porque o indivíduo deixa de enxergar plenamente sua época. Para Agamben, contemporâneo é quem não se deixa cegar pelas luzes do século, e que nele consegue entrever sua "íntima obscuridade", é "aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Sendo a contemporaneidade, para quem a experimenta obscura, aquele que consegue divisar algo na obscuridade, para além dela, é contemporâneo. O filósofo esclarece que quem se expõe excessivamente às luzes de sua época culmina por se cegar nessa exposição, por isso desviar o olhar para outros tempos contribui para melhor se divisar sua época.

Desse modo, reatualizar algo passado, trazê-lo de novo, rechamar, re-evocar e revitalizar o que havia sido declarado morto é um modo de estabelecer relação particular entre o passado e o futuro. Em outros termos, a recuperação do passado impulsiona o sujeito à frente de seu tempo, tornando-o contemporâneo, porque também o contemporâneo é um devir, o que agora se processa pertence ao passado, pois ser contemporâneo implica em "intempestividade", "o anacronismo que nos permite

apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de quem ‘já’ que , também, é um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Isso vem, por sua vez, tornar a fratura entre os tempos um encontro, porque,

> [de] fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Essa é uma das razões que nos leva a considerar a obra de Yêda Schmaltz, pautada sobre a reinvenção da mitologia clássica e a atualização do erotismo, como o melhor de sua produção em verso, pois, através do processo de atualização do passado, a autora divisou além dos limites de sua época. Nessa atitude de transcontextualização irônica, a poeta realizou uma espécie de “reciclagem artística” com intenções complexas no âmbito da textualidade. Com isso, sua obra empreende autorreflexão crítica em torno das relações eróticas, das relações passionais e ideológicas de sua época, além de sua obra constituir um comentário em relação a si mesma no interior da composição, isto é, o texto poético se constitui autorreferente, pensando a si mesmo.

Nos tópicos que se seguem, perseguimos composições e aspectos da obra da autora que relevam modos por ela encontrados de deixar falar, através de uma dicção lírica pessoal, a voz dos poetas e dos artistas mortos. Nesse percurso, persegue-se na obra de Yêda Schmaltz, sobretudo, o discurso epigráfico, o emprego de ilustrações, a simbologia constituída nos versos através do diálogo com a tradição cultural do ocidente, os diálogos diretos e indiretos com o cânone da poesia brasileira e a elaboração de jogos lúdicos no interior do diálogo parodístico.

3.2. As epígrafes: entre o pessoal e o histórico

> Porque a vida, a vida, a vida,
> a vida só é possível
> reinventada.
> *Cecília Meireles.*

O presente tópico pretende investigar, nas obras de Yêda Schmaltz integrantes de nosso *corpus* de análise, a presença do discurso epigráfico. A epígrafe

nas obras da autora surgiu, a partir de *Tempo de semear*, estabelecendo o tema sobre o qual as composições versam, reforçando as perspectivas tomadas nos livros. Em "Fios (O livro de Penélope)", de *A alquimia dos nós*, em *Baco e Anas brasileiras* e em *A ti, Áthis*, as epígrafes encontram-se inseridas em um projeto no qual egígrafe/texto/contexo se interpenetram e se complementam, ao ponto de tornarem-se um produto só. A dicção, o tom e as estratégias retóricas e estilísticas, não raro, são desentranhadas das epígrafes escolhidas pela poeta. Entretanto, a pletora de citações epigráficas na obra de Yêda leva nossas considerações a se aterem àquelas que se apresentam, dentro de nossa perspectiva de estudo, como as mais representativas.

O discurso epigráfico instaura um redimensionamento dos textos decorrente do jogo de convergências semânticas e formais. A epígrafe constitui um interessante recurso intertextual por sintetizar o pensamento do autor e reforçar a convergência de seu discurso com o de outros, mas isso tudo ocorre em uma articulação que não deixa de ser conflituosa. Deslocada de seu contexto original, a citação epigráfica figura em um plano semovente entre o texto de onde veio e o texto para onde vai.

Essa transitoriedade, característica da epígrafe, ocorre tanto no plano temporal como no âmbito semântico. Pensamenteando as "constelações epigráficas" na construção de significados na obra de Murilo Rubião, Roberto Schwartz (1981) percebe que,

> [t]oda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo consequente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto. Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão. Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (SCHWARTZ, 1981, p. 04)

As epígrafes na obra de Yêda Schmaltz situam-se em um jogo complexo, uma vez que a autora interfere nos textos originais, transformando-os, antes de o contexto do discurso subsequente fazê-lo. No núcleo fabular de "Fios (O livro de

Penélope)", a heroína inicia a narração de sua "odisseia lírica" pelo casamento com Ulisses, mais precisamente a noite de núpcias do casal. O poema com o título estratégico "As núpcias" é aberto com a epígrafe homérica "Penélope que despose aquele que mais lhe der, e que o destino assinalar" (AN, p. 23).

A alquimia dos nós, como quase todas as obras de Yêda Schmaltz, é saturada de citações diretas de outros textos, mas as citações de natureza epigráfica antecedendo os poemas são mais comedidas. Em "O livro de Penélope", somente o primeiro poema é epigrafado, sendo essa justamente retirada da *Odisseia*, de Homero, obra que servirá de mote para a construção dos poemas do interior dessa primeira parte. A epígrafe é originária do episódio em que os pretendentes tentam forçar Penélope a considerar que Ulisses estava morto, devido ao longo tempo sem notícias do herói, e por isso ela deveria escolher um novo esposo entre os pretendentes. No contexto do poema, a epígrafe tende a atribuir certa liberdade à escolha de Penélope, enquanto no contexto original é justamente o contrário, a escolha da heroína é compulsória. Isso é significativo por reforçar as distinções entre a narrativa homérica e o relato lírico na obra yediana, no tocante à personagem Penélope.

Na epopeia, a escolha de Penélope por um novo esposo não ocorre porque Ulisses volta a Ítaca a tempo de reaver sua esposa e seu reino, confirmando seu caráter heróico. A não escolha de Penélope decorre, ainda, de sua astúcia e fidelidade de modo a equipará-la ao herói. No poema de Yêda, as louváveis características das personagens são deixadas em segundo plano em favor da exaltação do sentimento amoroso, e a escolha de Penélope recai sobre aquele escolhido pelo seu íntimo ("aquele que mais lhe der"), e que "o destino assinalar".

Estabelecida a epígrafe na abertura do poema, tende-se a reconhecer a voz nos versos seguintes como pertencente à Penélope, o que é reforçado pelo fato de tais versos se iniciarem com um verbo em primeira pessoa:

> Despi as roupas amplas
> guarnecidas de laços
> e passamanarias.
> Vem amor,
> a ti quero dar-me.
> (AN, p. 23)

A dicção de Penélope é pressentida não só devido à interrelação epigráfica, mas também pelas escolhas lexicais e as imagens apresentadas. Note-se que a

vestimenta apresentada é "ampla", enfeitada ou provida de elementos usados em vestes da antiguidade. As passamanarias são um dos acessórios mais antigos usados em roupas femininas, também denominadas de "passamanes", são fios dourados ou coloridos que servem de guarnição a vestidos, a fim de deixá-los mais sofisticados. Tais elementos constroem a imagem de uma mulher da antiguidade, pertencente a certa estirpe, como outrora foi Penélope, esposa do rei de Ítaca. O uso dos pronomes em segunda pessoa, circunscrevem ainda, a voz lírica ao passado e lhe acrescenta um caráter solene por ser próprio de um uso infrequente, presente excepcionalmente na poesia clássica.

O *corpus* epigráfico em "Núpcias" assemelha-se ao construído no conto "Gangrena", do livro *Miserere*, de Yêda Schmaltz. No decorrer da narrativa há diversos símbolos, situações e episódios que remontam à saga da heroína Penélope, mas o nome da personagem não é citado diretamente em nenhum momento, no desenvolvimento do enredo. Ao dizer, no desfecho da narrativa, que seu "nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade" (MI, p. 25), o leitor identifica aí o nome de Penélope pelas confluências dos enredos, entre a obra moderna e a antiguidade grega, mas, sobretudo, a partir da epígrafe que abre o conto, retirada da obra de Homero: "Os pretendentes urgem minhas núpcias, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas". O excerto é retirado do colóquio de Ulisses e Penélope, na Rapsódia XIX[42].

O enredo do conto "Gangrena" é todo desentranhado dessa epígrafe, pois as peripécias vividas pela narradora-personagem se desenvolvem em torno das atitudes relativas à espera do homem amado e a tentativa de desvencilhar-se dos pretendentes.

No interior da obra de Yêda Schmaltz somente essas duas citações diretas são, na íntegra, pertencentes a Homero. Outras quatro epígrafes, constantes em *A alquimia dos nós*, são excertos do aedo da antiguidade, que sofreram a transformação por parte da autora. Inobstante transformar o discurso homérico, de modo a ressignificá-lo, a poeta não deixa de atribuí-lo como pertencente à *Odisseia*.

A primeira dessas citações surge antecedendo o poema "Núpcias", onde aparece, no alto da página, excerto de Johann Valentim Adreae e, no centro, um trecho cuja autoria não é identificada, levando a concluir se tratar de um texto da própria autora:

[42] Trecho constante na página 246 da edição consultada (HOMERO, 2003), indicada nas referências. A tradução de Antônio Pinto de Carvalho parece ser a que serviu de fonte para a autora, a versão de onde retirou todos os fragmentos de Homero presentes em sua obra.

> É preciso escrever um livro tão lindo que possua toda a beleza do verdadeiro, do total amor. E é preciso que seja triste, pois todo grande amor é coisa perdida e toda grande arte é um momento fugaz, irrecuperável. Mas é preciso principalmente escrever, pois o amor e a arte só são recuperáveis esteticamente. (AN, p. 21)

Ao final da página aparece a epígrafe "Que não se percam todos estes fios", atribuída a Homero. O trecho constitui uma transcontextualização da fala de Antino na Rapsódia II, da *Odisseia.* Antino cita em seu discurso a fala de Penélope aos pretendentes: "Jovens, meus pretendentes, o divino Ulisses morreu; mas, apesar do desejo que tendes de apressar meu matrimônio, aguardai que termine este véu, *para que não quedem inutilizados todos estes fios*" (HOMERO, 2003, p. 31, grifos nossos). O trecho em destaque será transformado pela autora na epígrafe atribuída a Homero, ao final da página 21, de *A alquimia dos nós*. Mas o excerto não é completamente pertencente ao poeta grego, porque sofreu interferência da poeta goiana. Com isso, nessa página se encontra o gesto inventivo de que lança mão a autora na construção das epígrafes que ilustram o livro, no qual são misturados textos da autora e de outros escritores e textos que são a simbiose de um e outro.

Os excertos atribuídos a Homero se tornam discursos complementares à epígrafe destituída de autoria, na página 21. Os fios que não devem ser perdidos podem ser reconhecidos como as temáticas abordadas no livro, o amor total e a arte escrita.

A segunda epígrafe modificada pela autora sinaliza, na obra, a solidão de Penélope. O trecho é retirado do episódio no qual há interlocução entre Penélope e Ulisses disfarçado em estrangeiro:

> O que outrora me distinguia, a formosura e a nobreza de meu porte, tudo isso os deuses destruíram, quando meu esposo Ulisses partiu para Ílion, *deixando-me a desoladora paisagem do Planalto Central do Brasil*. Se ele voltasse para cuidar de minha vida, maior e mais bela seria a minha glória, *e eu nem seria artesã e nem pretenderia meu nome na História*. Mas agora tudo para mim são tristezas: tantos são os males com que a divindade me oprime! [...] *A sociedade me oprime*. Saudades, só as sinto de Ulisses; só elas me comovem o coração. Os pretendentes urgem minhas núpcias, são muito insistentes, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas. (AN, p. 31, grifos nossos)

> **Estrangeiro,** o que outrora me distinguia, a formosura e a nobreza de meu porte, tudo isso os deuses destruíram, quando **os Argivos, e entre eles** meu esposo Ulisses, partiram para Ílion. Se ele voltasse para cuidar de minha vida, maior e mais bela seria minha glória. Mas agora tudo para mim são tristezas: tanto são os males com que a divindade me oprime! **Todos os chefes que reinam nas ilhas, em Dulíquio, Same e na arborizada Zacinto, ou que habitam em Ítaca visível ao longe, todos me pretendem contra minha vontade e me consomem os bens. Por isso, tudo me é indiferente: hóspedes, suplicantes, arautos que estão a serviço do povo**. Saudades, só as sinto de Ulisses; só elas me comovem o coração. Os pretendentes urgem minhas

> núpcias, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas. (HOMERO, 2003, p. 246, grifos nossos)

Destacamos acima, em itálico, as intromissões da autora no trecho constante em *A alquimia dos nós*; no texto de Homero grifamos em negrito os trechos cortados pela autora. O que se percebe é que as interferências da poeta ocorrem para transferir a personagem da antiguidade para a contemporaneidade da autora. Desse modo, ela empreende, através dessa estratégia, uma concordância entre o velho e o novo, nessa concordância a obra do passado é alterada pela obra moderna. Processo semelhante ocorre na terceira epígrafe da seção:

> Um deus inspirou-me a ideia de armar, em meu aposento, um grande tear e ir tecendo um véu sutil e comprido *em máquina lanofix, ponto de meia, em máquina lettera 22, ponto e vírgula*. [...] Desde então, durante o dia, lidava na imensa teia; e, de noite, à luz de tochas, desmanchava-a. *Na verdade, de dia eu lidava, de noite é que eu sonhava*. Por esta forma, consegui encobrir o meu ardil e trazer enganados os *meus pretendentes*. (AN, p. 47, grifos nossos)

A "adulteração" do texto original configura um ardil para enganar o leitor para, assim, testar seu conhecimento sobre a obra homérica. Por outro lado, atribuir a Homero o excerto é a forma encontrada para encobrir o ardil e legitimar as citações e a obra como um todo. Nessa interferência, a autora estabelece um jogo dúbio, criado na obra, acerca do trabalho da artesã, relacionado tanto ao trabalho com o tecido quanto com o texto poético. Isso ocorre porque entre os instrumentos da costureira encontra-se o "ponto e vírgula", atributo próprio da escrita. Além disso, tal excerto encontra-se antecedido e precedido de textos que adotam o tecido como metáfora do fazer poético e da entrevista erótica, a exemplo de "O bordado", "O tecido", "O tapete", "Tear" e "Agulha".

A quarta e última citação modificada de Homero antecede a sequência final de poemas da primeira parte, que anunciam, como na epígrafe, o retorno de Ulisses. Nos poemas, intitulados "Espelho", a voz lírica posiciona-se diante do homem amado, tentando reconhecer nele suas própria feições. A epígrafe é a fala de Euricléia, da Rapsódia XXIII, anunciando o retorno do herói:

> Acorda, Penélope, minha filha. Vem contemplar com teus olhos aquilo por que todos os dias ansiavas. Ulisses chegou, tarde, é certo, mas já está em casa. *É tua vez de ser gente e personagem: grite, dê ao mundo a lição de*

> *como se transforma o clássico em romântico, sem opção*. (AN, p. 57, grifos nossos)

A transformação sofrida no excerto ocorre para ironizar e parodiar a própria reinvenção efetuada pela autora. Ironia matizada de humor, dado que a parte cortada ressaltava o ato heróico de Ulisses, que matou os pretendentes, enquanto o trecho acrescentado pela poeta ressalta a transformação ocorrida na personalidade da Penélope lírica. Assim, em *A alquimia dos nós* a autora modifica diretamente as citações epigráficas, enquanto nos demais livros as interferências ocorrem através de outras estratégias.

As citações diretas constantes em *Baco e Anas brasileiras* ocorrem todas sinalizando a formação dos temas e princípios poéticos adotados no interior da obra, a exemplo das epígrafes de abertura, de autoria de Álvares de Azevedo, Sebastião Nunes e Friedrich Nietzsche. As partes em que se dividem o livro são abertas com trechos bíblicos que se ligam à temática abordada no interior da seção. Assim, "Favo de meu", onde se concentram poemas metalinguísticos, é aberto com epígrafe do *Apocalipse* (10:9,10), tratando-se de um livro cujo gosto doce na boca se converte em amargo no estômago. Essa é uma caracterização do próprio livro, *Baco e Anas brasileiras*, obra construída a partir de jogos levianos, fúteis e brincalhões, de modo a encobrir o tratamento de um tema sério, a misoginia flagrante na sociedade moderna. Assim, o livro da autora, de forma semelhante ao livro mencionado na epígrafe retirada do *Apocalipse*, trata de forma "doce" um tema "amargo".

A segunda parte, "Baco e Anas brasileiras", é aberta com epígrafe retirada do *Levítico* (12:2,5), que assume posição claramente misógina. A recuperação do excerto se faz pautada sobre a ironia, dado que essa parte da obra é a que assume nos versos, diretamente, a exaltação da fêmea. Subsegue-se ao excerto do *Levítico*, corroborando a recuperação irônica desse último, poema de John Donne[43] aberto com a proclamação "Nudez total!".

"Secas e molhadas", por sua vez, é aberta com epígrafe provavelmente de autoria de Yêda Schmaltz (embora esteja transcrito entre aspas), uma vez que não se tem indicado os créditos. O texto procede na exaltação festiva das seguidoras de Dioniso: "Evoé, Mênades, vinde, vinde e cantai todas vós honras a Dioniso! Cantai ao som dos tímbalos, dos tímbalos de voz profunda. Louvai com alegria aquele que traz a

[43] Trata-se do poema "Elegy XX: To his mistress going to bed", de Jhon Donne.

alegria!" (BAB, p. 53). Essa parte contém, ainda, dois poemas acompanhados de epígrafes dialogando com os versos:

Óvulos

Tudo sobre que ela se deitar, durante a mesntruação, será imundo: e tudo sobre que se assentar, será imundo. Levítico 15: 20

Sangue!
É preciso pôr
a menstruação na linguagem.
Estas coisas minhas:
Cólicas,
enxaquecas nas luas cheias.
Uma pele de onça
pintada
e uma rosa cheia,
mas muito cheia de espinhos.

Estas coisas minhas na linguagem,
a minha vaidade
de estar menstruada
- filhos, brilhos
vermelhos
na face afogueada.

Sempre-livre,
limpeza de pele, um chuveiro,
que a vida é uma bobagem:
modas, modess.
Este gosto de cheirar
o cheiro bom
do meu sangue gostoso,
antes de jogar a bandagem
na cesta do banheiro.
(AN, p. 56-57)

O poema consitui resposta debochada à aversão contida no excerto bíblico em relação à mulher menstruada, opondo um discurso narcísico, feminino e feminista, à fala androcêntrica, que aponta a menstruação e o corpo da mulher como estranhos e perigosos. Os versos surgem tratando o sangue como algo comum, digno de figurar na poesia, tirando a menstruação e a própria imagem da mulher e de seu suposto "corpo degradado" da órbita do interdito.

Nessa obra, os velhos posicionamentos são usados para o desenvolvimento de novas posturas, pois a mulher "desejada" e "execrada" do discurso bíblico torna-se "desejante" e "exaltada", na poesia da autora. Logo, a desestruturação da repressão sexual feminina ocorre por meio dos elementos constitutivos dessa mesma repressão.

Ao mesmo tempo, o poema usa a epígrafe como meio de materializar uma postura misógina e empreender a denúncia e a superação da misoginia.

Em “Glosa e mote”, a epígrafe de autoria de Guimarães Rosa, “O sonho tinha de ser tomado em goles curtos, entre hostilidades” (apud BAB, p. 86), leva o eu lírico a concluir: “(Entre hostilidades,/ o sonho de amor/ é mais gostoso)” (BAB, p. 86).

“Secas e molhadas”, última parte da obra, é aberta com uma epígrafe auspiciosa, de origem bíblica, proclamando que “a boca fala do que está cheio o coração” (apud BAB, p. 91). Significativa tal citação, dado que a relação passional, o envolvimento erótico e a volúpia são temas norteadores dos poemas da obra. Com isso, a epígrafe desempenha a função de conduzir o leitor à conclusão de que tais sentimentos participam da realidade do eu lírico.



Figura 17: *Violência*, de Henrique Alvim Corrêa.

Em “Secas e molhadas” somente um poema é epigrafado. “Posições” (BAB, p. 116), traz o excerto “Amor, a quanto me obrigas”, de Carlos Drummond de Andrade. O verso que abre o poema “O procurador do amor” (DRUMMOND, 2002, p. 54-55), de *Brejo das almas*, originalmente se inclui em uma composição carregada de ironia. Essa ironia é convertida em revolta no poema de Yêda Schmaltz, pois o eu lírico percebe a condição “horizontal”, conforme a ilustração na página ao lado do poema vem reforçar (Figura 17, p. 234), ocupada pela mulher no meio social. No poema, a voz lírica ressalta que comumente esteve de joelhos, deitada, subjugada em suas relações. Tais posicionamentos ocupados pela voz poética aludem, ambiguamente, à condição marginalizada da mulher, condicionada à figura da mãe, esposa e corpo a ser desfrutado pelo masculino, mas também sugere o ato sexual, no qual a entidade desepenha função passiva.

O poema “Posições” tem sua leitura sofrendo interferência da ilustração (Figura 17, p. 234) de Henrique Alvim contida na página 117 do livro, intitulada “Violência”. Na gravura, a mulher que dramática e eroticamente encontra-se estendida e esticada na cama, nua, portando meias arrastão, tem explorada sua imagem lúbrica, mas também aponta, conforme o título indica, para as recorrentes agressões sofridas pelas mulheres. Corrobora esse aspecto a sombra de um perfil no quarto onde se encontra retratada a mulher da gravura. A sombra parece indicar uma personagem masculina, sugerindo ser ele o desencadeador da violência contra a mulher retratada.

Nelly Novaes Coelho (1993) percebeu que as epígrafes de *Baco e Anas brasileiras* constituem polos de oposição com os versos que compõem a obra, uma vez que a maioria delas reflete a milenar discriminação sobre a natureza do corpo feminino, enquanto os poemas empreendem exaltação desse mesmo corpo. Desse modo, “um discurso de mulher que se descobre” (COELHO, 1993, p. 162) surge da intertextualidade flagrante na obra, ao fundir contrários:

> Enfrentando com lucidez, espírito crítico, paixão e bom humor esse aparente paradoxo do ‘eterno feminino’, Yêda explora como valor supremo, exatamente esse ‘motivo’ (corpo, a força sexual da mulher) que vem sendo reprimido pela civilização cristã. E o faz, não com ressentimento apaixonado ou dramático, mas com risonha e profunda capacidade de compreender e tolerar. Daí que seu tom intencionalmente inconsequente, por vezes fútil, possa enganar os ‘incautos’... (COELHO, 1993, p. 164)

Em *A ti, Áthis*, as epígrafes são usadas com parcimônia. As citações de outros textos são, nessa obra, geralmente incorporadas no interior dos próprios poemas.

O livro é ilustrado somente por quatro epígrafes, estando três delas em latim e a última em português. Encontram-se todas posicionadas abrindo o livro e antecedendo cada uma das divisões da obra. A epígrafe final, de autoria de Bion, considera que "Um terno suspirar não move os fados" (apud ATA, p. 107). Como as demais, tal citação atribui certa aura solene ao livro.

As recuperações do corpus epigráfico na obra de Yêda Schmaltz conduz à percepção de que as atualizações realizadas pela autora culminam por refletir procedimentos e perspectivas largamente tomadas pelas obras de arte na modernidade, a exemplo da tensão entre o pessoal e o histórico. Transferências de contextos desse tipo confirmam a tese de João Alexandre Barbosa (1986) de que a "tradução" como resgate empreende um trabalho de busca de um sentido original, verdadeiro, na transferência de contextos. É como se o poeta trabalhasse na busca de um retorno à "Voz Única", sendo a leitura que o poeta moderno empreende da tradição literária, sobretudo, resultado de sua consciência poética, que ele insiste em ostentar. Nesse processo, é estabelecida uma relação paradoxal com o leitor, pois o poeta superestima a habilidade de recifração do receptor, ao mesmo tempo em que o despreza através da construção enigmática do seu discurso:

> Eis, portanto, o paradoxo fundamental de caracterização da modernidade na poesia: parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor. (BARBOSA, 1986, p. 22)

Tal procedimento intensifica a dependência entre poeta e leitor, de modo a tornar o receptor cúmplice na decifração das metáforas, alegorias e os ardis do texto, sendo este um princípio decorrente da relação estabelecida pelo artista com o público, desde Baudelaire, no qual o leitor se posiciona como "Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!" (BAUDELAIRE, 1985, p.101).

Isso leva João Alexandre Barbosa (1986, p. 22) a concluir que um dos movimentos mais constantes no interior do poetar moderno é o da tradução/traição, no qual a linguagem poética está constantemente atenta para a historicidade de sua condição; ao mesmo tempo, subvertendo os ideais dessa historicidade e internalizando o leitor na obra "como latência de uma linguagem possível". Esse não deixa de ser, como nos versos de Baudelaire, um gesto sobremaneira irônico, posto que o poeta estende a

mão ao leitor ao mesmo tempo em que rompe a relação harmoniosa outrora estabelecida com ele, porque no processo comunicativo perderam-se os vínculos que garantiam a plena apreensão do conteúdo da obra por parte do receptor.

A relação dúbia mantida pelos poetas modernos com o leitor se reflete no *corpus* epigráfico da obra de Yêda Schmaltz, na medida em que ela confia na competência desse leitor ao usar de textos antológicos da cultura letrada, mas trai a atenção do público ao enganá-lo acerca da autoria dessas citações ou da relação de proximidade e imbricamento entre a citação e o texto subsequente. No caso de *Baco e Anas brasileiras*, porque o leitor espera sempre que o texto que subsegue à epígrafe, de alguma forma, complemente, participe e desenvolva as concepções apresentadas na citação.

Por outro lado, esse trabalho vem refletir o anseio de ubiquidade do artista moderno, ao pretender construir um discurso epigráfico que não pertence a um único indivíduo, ou autor, mas se situa como patrimônio de todos. Essa atitude constitui uma evidente postura anticapitalista porque, conforme esclarece Linda Hutcheon (1986), o capitalismo tornou a obra literária uma mercadoria atrelada à ideia de autoria, de pertencimento do produto intelectual a um dado indivíduo que deve receber os créditos (e glórias) por esse trabalho. A intertextualidade por meio do discurso parodístico e epigráfico, na obra yediana, é um sintoma de resistência a esse padrão porque subverte o caráter individual da obra literária moderna em produção coletiva, portanto, pertencente ao patrimônio cultural da humanidade. Esse aspecto configura na obra da autora, ainda, uma forma de extinção da personalidade do escritor, o que servirá para a elaboração de máscaras poéticas.

O diálogo por meio das ilustrações, no interior das obras sob investigação neste estudo, reitera nossas percepções acerca da voz lírica construída por Yêda Schmaltz, situada entre o pessoal e o histórico. Nossa atenção, portanto, volta-se no tópico a seguir para a iconografia dos livros da autora e o diálogo que tais figurações travam com as composições em verso.

3.3. Penetrações supremas: diálogo intersemiótico entre os versos e as ilustrações

> Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso.
>
> *Giogio Agamben.*

A alquimia dos nós é a obra de Yêda Schmaltz em que a autora construiu o mais complexo jogo epigráfico de sua produção. *Baco e Anas brasileiras* é o livro, dentre os publicados pela autora, que encerra o mais complexo jogo discursivo entre as composições e as imagens ilustrativas[44].

As ilustrações são de autoria do brasileiro Henrique Alvim Corrêa e o projeto gráfico da própria autora. Um total de dez gravuras, da coleção de mulheres desnudas de Alvim, foram reproduzidas no livro a partir da percepção da poeta de que as imagens do gravurista se comunicavam e convergiam com os poemas escritos para a obra. Ao final do livro, Yêda Schmaltz introduz uma nota explicativa sobre a atuação artística do autor e as razões que a levaram a adotar tais ilustrações para compor seu trabalho:

> Quando escrevi este livro, *Baco e Anas brasileiras*, imediatamente pensei em ilustrá-lo com a obra de Alvim Corrêa porque percebi que havia uma identidade enorme entre os meus textos e toda a parte da obra do artista que trata da **mulher** [...] uma escritora brasileira do final do séc. XX, ao escrever um livro de denúncia, identificar-se com aquela obra, significa que ele foi um visionário, um **feminista** mesmo [...] através de uma linguagem simbólica principalmente, mediu e mostrou toda a violência que sempre se desabou sobre a mulher e, de maneira erótica, às vezes caricatural, desvelou dentro de uma perspectiva altamente intelectual, a sexualidade feminina, tantas vezes castrada. Então, Henrique Alvim Corrêa foi [...] o defensor apaixonado da mulher [...]. (BAB, p. 125, grifos da autora)

A incorporação de imagens às obras de Yêda Schmaltz, não raro, ocorreu dentro de uma proposta consciente que refletia suas habilidades como poeta, como artista plástica e como professora de Estética e de História da Arte. Assim, os livros que publicou foram todos objeto de sua atenção não só no âmbito da linguagem verbal, mas na comunicação não-verbal também, com exceção de *Miserere*, publicado pelo Instituto

[44] As ilustrações analisadas e referidas neste estudo constam, em sua maioria, distribuídas ao longo do trabalho. Optou-se pela distribuição delas ao longo do trabalho como um todo para não sobrecarregar este tópico de imagens e, porque direta ou indiretamente, elas se comunicam com outras discussões desenvolvidas e retomadas em diversos momentos do estudo.

Nacional do Livro, cujos responsáveis pela coleção Diadorim se encarregaram de selecionar a capa da obra, o que muito desgostou a autora, segundo informação oferecida pela família, pois a ilustração não se comunica com o projeto da escritora. Nesse livro de contos, Yêda foi responsável somente pela foto-gravura que Roosvelt fez de sua imagem (Figura 1, página 07). A publicação póstuma, *Noiva da água*, organizada por Luiz Cristino Schmaltz, filho da autora, traz na capa desenho da própria poeta, informação não oferecida pela edição[45], cuja arte final deveu-se a Eduardo Nery e Mário Yee.

A ilustração em uma obra literária constitui um fator interessante porque o uso de diferentes códigos linguísticos na construção da comunicação poética favorece e enriquece o jogo de significados. A ilustração vem apoiar, afirmar, codizer e revelar questões que a escrita não faz. Por isso, a imagem ilustrativa de uma obra assume função estética ao favorecer a fantasia e o jogo comunicativo. O ilustrador é um intérprete ao mesmo tempo que um co-autor da obra escrita, mesmo que o desenho anteceda o texto, como é o caso das imagens de Henrique Alvim.

A ilustração de obras literárias é algo que remonta a tempos imemoriais da história das civilizações ocidentais, mas com a proliferação das obras infanto-juvenis, no final do século XX, a presença de imagens ilustrativas se tornou mais constante do que em outras épocas. Tal artifício tem por objetivo favorecer o interesse e a imaginação da criança. Em obras direcionadas ao público adulto, e na literatura canonizada, a presença de ilustrações é menos recorrente. Pode-se citar exemplos isolados como os desenhos de Candido Portinari para as capas das obras de Jorge Amado, as gravuras de Raul Pompéia no interior de seu romance, *O Ateneu*, as caricaturas de Millôr Fernandes para algumas de suas obras. A obra pornográfica de Hilda Hilst trouxe ilustrações, *Bufólicas*, com desenhos de Jaguar, *O caderno rosa de Lori Lamby*, ilustrado por Millôr, *Contos d'escárnio - textos grotescos*, desenhos de Laura Teixeira e *Cartas de um sedutor*, ilustrações de Veridiana Scarpelli. No âmbito da literatura universal, são vastamente conhecidas as ilustrações de Gustave Doré para a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, também Henrique Alvim Corrêa ilustrou a edição

[45] Essa é mais uma informação oferecida por Simone Schmaltz, filha da autora, a quem somos imensamente gratos pelas diversas contribuições na elaboração desta pesquisa. Outra informação por ela nos fornecida é de que houve um equívoco na preparação da capa de *Noiva da água*, que ela percebeu quando recebeu os exemplares da editora, a ilustração apresentando a imagem de um rio de Goiás foi colocada de cabeça para baixo.

belga de *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, em 1906, o que tornou seu trabalho conhecido em boa parte da Europa.

Inobstante a ilustração remontar a uma longa tradição que identifica analogias entre imagem pictórica e imagem poética, a grande maioria das obras destinadas a adultos não trazem ilustrações e, ao trazê-las, não raro são desprezadas pelo público leitor e pela crítica especializada de literatura. Prova disso é a grande quantidade de trabalhos empreendendo a leitura de obras ilustradas destinadas às crianças e o número reduzido de estudos que avaliem e considerem a ilustração da literatura para adultos. Relevante também é o número de ilustradores de obras infantis e a grande quantidade de livros ilustrados para crianças atualmente disponíveis no mercado. Isso não significa que os artistas da modernidade não laçaram mão de tais recursos intersemióticos; ao contrário, muitos lançaram mão de novas formas de cumplicidade discursiva com o leitor, sendo a ilustração uma delas.

Hugo Friedriech (1978) percebeu, em *Estrutura da lírica moderna*, que a modernidade empreendeu uma aproximação de artistas que cultuavam artes diferentes. Ao estreitamento das relações interpessoais sucedeu uma unidade estrutural. O caso mais representativo, apontado pelo autor, é justamente a lírica e a pintura que comungaram de princípios análogos:

> A unidade estrutural da poesia moderna [...] é, portanto, uma unidade estrutural de toda a arte moderna em geral. Assim se explicam as analogias estilísticas entre a lírica, a pintura e também a música. Uma confirmação apenas externa, e todavia importante, de tudo isto, é o intenso contato pessoal entre pintores e poetas durante toda a época aqui descrita, desde as relações de amizade entre Baudelaire e Delacroix até o grupo Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque, e mesmo a amizade entre García Lorca e Salvador Dalí. Escritos programáticos de pintores e músicos valem-se das ideias e terminologias dos programas literários e vice-versa. Em outra época, Diderot havia chegado a noções revolucionárias partindo da análise da pintura. Tendo em conta as relações que desde então têm surgido, este fato se destaca como um pressentimento da unidade estrutural que serve de base às audácias poéticas e artísticas da poesia moderna. (FRIEDRICH, 1978, p. 144)

Essa aproximação entre pintura e poesia não é, entretanto, apanágio somente das obras da modernidade, o renascentismo também valorizou essa aproximação entre as artes. Marcel Brion (1985, p. 199) informa que Ticiano tomava o termo poesia como sinônimo de “criação”:

> Quando Ticiano informava os seus correspondentes acerca do envio ou do estado de acabamento de um quadro que tinha pintado ou que estava ainda a

> pintar para eles, designava as obras de carácter mitológico pelo termo de "poesias" e não de "histórias", como era costume na época. (BRION, 1985, p. 199)

Essa parece ser uma concepção da qual Yêda Schmaltz comungava, devido à perspectiva assumida em seus livros através do diálogo entre linguagem verbal e linguagem não-verbal, especialmente em obras pautadas sobre o lastro mitológico. *A alquimia dos nós* estabelece já na imagem de capa relação com o passado, através da imagem com colagens de obras renascentistas em que se destaca o quadro "As três idades do homem" (Figura 18, p. 242), de Ticiano (1490-1576). O quadro de Ticiano recuperado na capa apresenta um casal em ambiente bucólico, paralelamente aos enamorados dormem dois anjos e um terceiro apóia-se sobre eles na tentativa de subir em uma árvore morta. Ao fundo, um calvo ancião de longa barba branca contempla duas caveiras. Os amantes miram os olhos um do outro, indicando certo magnetismo estabelecido entre eles. A moça loira encontra-se vestida com trajes típicos da época renascentista, enquanto o rapaz encontra-se completamente nu, com a genitália displicentemente coberta por uma tecido envelhecido. A moça, enquanto contempla o amante, segura com uma mão uma flauta direcionada para sua boca, e com a outra mão uma flauta posicionada abaixo do umbigo do rapaz.

O título da obra, *A alquimia dos nós*, se coaduna com o quadro de Ticiano, pois o que se entrevê é a imagem de dois sujeitos envolvidos eroticamente, cada um deles parece ser oriundo de um ambiente distinto, o que não impede a união. Elementos opostos como amor e morte são conjugados para enfim apresentar uma imagem final que é o percurso natural da vida humana.

O título do quadro de Ticiano tende a indicar a inocência na infância, a juventude com seu consequente envolvimento erótico, e a velhice apontando para a morte (através das imagens das caveiras). O casal, em primeiro plano, sugere envolvimento erótico por várias razões: os olhos que se contemplam de forma recíproca, a nudez do rapaz, e as duas flautas que a moça segura gerando um duplo sentido. A flauta levada à boca indica a função pragmática do artefato, emitir sons por meio da instrumentalização do sopro. O aspecto cilíndrico (fálico) do objeto, posicionado como se emanasse do rapaz em direção à moça outorga um caráter sexual à imagem, por aludir ao órgão peniano. O rapaz que jaz sentado na imagem evoca uma figura da antiguidade devido à sua nudez (vastamente cultuada nas esculturas legadas por Grécia

e Roma), pelos contornos de sua musculatura, e pelo ambiente em que se encontra, indicando um tempo primitivo.

No segundo plano do quadro de Ticiano, as três crianças apresentam formas angelicais, uma delas possui evidentemente asas de anjos, as outras duas que dormem sobre a grama, assemelham-se a anjos devido aos contornos arredondados que tipificam tais figuras nas obras do Renascimento. O anjo de asas utiliza-se dos outros dois na tentativa de subir em uma árvore morta, essa novamente um símbolo fálico. Esse segundo plano faz alusão aos domínios do erotismo, também, devido à constituição tomada pela árvore ao indicar, como a flauta, ereção peniana.



Figura 18: *As três idades do homem*, de Ticiano.

O terceiro plano da pintura aponta para a morte, evidenciando a relação Eros e Tânatos, asseverada em diversos momentos por Georges Bataille (1989) em seu estudo sobre *O erotismo*. Bataille aponta a relação paradoxal entre amor e morte por entender que o erotismo é dominado pela fascinação da morte. As ligações do erotismo com a morte se dão em diversos sentidos: a reprodução em seres sexuados e assexuados sinaliza a morte dos reprodutores, o erotismo como a morte e o sacrifício é motivado por uma violência essencialmente humana, a paixão invoca o desejo de matar ou o suicídio, o desejo de matar equivale à fome sexual no erotismo e, na morte, o indivíduo

experiencia a perda de si; logo, erotismo e morte são promessas de reestabelecimento da continuidade do ser.

O quadro de Ticiano, enfim, recuperado na obra de Yêda, aponta para a passagem natural da vida humana pela terra e para a relação compulsória e intrínseca que a humanidade mantém com o erotismo e a morte. A árvore morta figurando como símbolo fálico intensifica essas inter-relações. A escolha de tal quadro, assim, não foi uma alternativa gratuita. O erotismo, sua relação com a morte, a volta ao passado clássico são temas centrais da primeira divisão do livro de Yêda Schmaltz, "Fios (O livro de Penélope)".

O quadro de Ticiano sofre interferências da autora através de um processo de bricolagem que conjuga diferentes imagens, na capa e na contracapa do livro, sendo a do artista renascentista a que permanece mais evidente.

A partir da segunda parte do livro, o erotismo se fragmenta em relações múltiplas, o que situa tais partes como expressões da vida moderna. Com isso, o livro é ilustrado com imagens fotográficas, contemporâneas da autora. Exemplo disso são as figuras apresentadas logo após o poema final da primeira parte, assinalando a abertura de "Laços". Na ilustração em preto e branco percebe-se a presença de um tapete, a fotografia de um avião, a imagem de um casal de amantes se beijando e uma foto de Leila Diniz nua, na parte inferior do quadro (Figura 06, página 90). De fato, essas imagens integram um quadro, dado a disposição delas na página e a moldura que as cercam. Juntas, (re)constroem o percurso da voz lírica assimilada à heroína Penélope, aludida pelo tapete, e asseveram o processo de modernização pelo qual passou a personagem homérica no interior da obra lírica. Opõe-se paradoxalmente a essa ilustração a que está posicionada na abertura de "Fios (O livro de Penélope)", contendo uma mulher com chapéu e vestido de mangas longas e babados, estando com o rosto semi-encoberto (Figura 11, p. 145). Essa figura alude à própria condição da Penélope homérica, reprimida, silenciada e idealizada.

Diferentemente do que faz em *Baco e Anas brasileiras*, a autora não oferece, nessa obra, os créditos das ilustrações. Assim, algumas fotografias e desenhos presentes no interior de *A alquimia dos nós* chamam a atenção devido a seu caráter visual dialogando sugestivamente com as divisões do livro onde estão situadas, mas se torna difícil determinar a procedência original de todas elas. Isso talvez ocorra porque a autora retirou muitas fotografias da imprensa livre, a exemplo da fotografia de Leila Diniz. A ilustração na abertura de "Rédeas (O canto do cavalo)", constituída a partir de

um processo de bricolagem, parece já refletir esse aspecto. Percebe-se ali o vulto de um cavalo no centro e ao fundo do quadro, mas as demais fotografias e/ou pinturas não se mostram claramente, algumas figurando como recortes de iconografias diversas. Tal aspecto pode convergir com a proposta da obra, desenvolvida a partir de pressupostos da alquimia, ciência que trabalhava por transmutar objetos diversos em um produto final totalmente distinto das matérias iniciais. Aliás, a imagem apresentada na página 121 parece ser justamente proveniente da alquimia, contendo uma mulher e um homem desnudos, talvez Zeus e Afrodite, ele posicionado sobre a figura do sol e ela da lua.

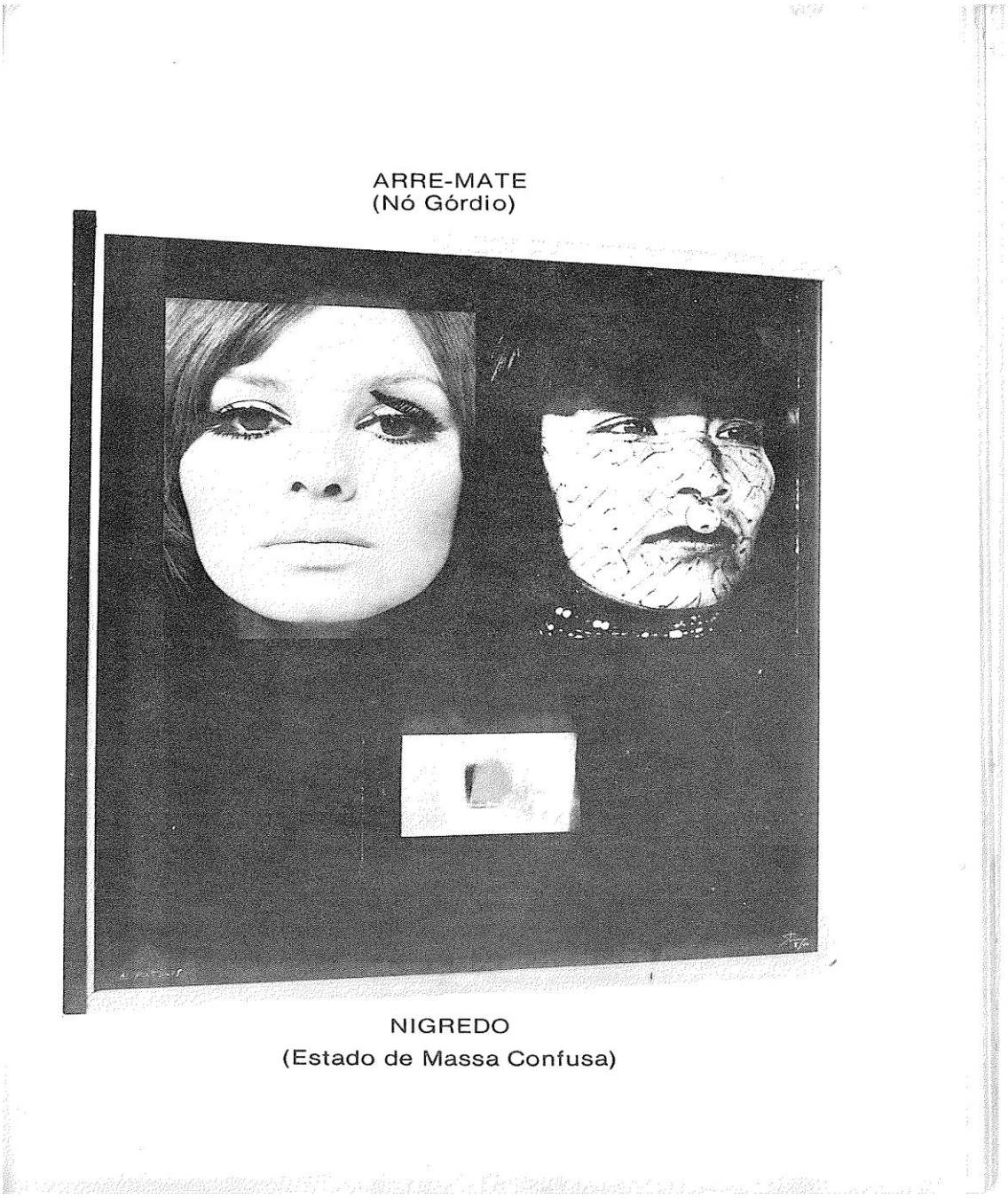


Figura 19: Foto-montagem na abertura da última parte de *A alquimia dos nós*.

Vale mencionar, ainda, o quadro que abre a seção não nomeada, relacionada à “Pedra filosofal” (AN, p. 171). Nesse mosaico (Figura 25, p. 320), encontra-se a capa do livro com o quadro de Ticiano em miniatura, no centro da página, ao lado encontra-se a fotografia de uma mulher de biquíni, portando óculos escuros e tomando suco através de canudinhos. Essa ilustração reflete, mais uma vez, a dialética entre o velho e o novo no interior da obra yediana. Na justaposição de imagens de épocas distintas, nesse quadro, encontra-se a sugestão de que a volta ao passado contribuiu para a representação de uma nova conjuntura para a mulher moderna.

A ilustração final de *A alquimia dos nós* (Figura 19, p. 244), posicionada na abertura de “Arre-mate (Nó Górdio)”, parece confirmar, por sua vez, tal percepção. No quadro encontra-se a fotografia de duas mulheres, uma delas trazendo fisionomia típica da mulher de classe média dos grandes centros do Brasil dos anos 1970, branca, bem maquiada e bem penteada; ao lado está a foto de uma indígena ou de uma figura feminina oriunda de comunidades alijadas da esfera citadina. Essas duas imagens que emergem de um fundo negro revelam o confronto entre o novo e o velho, mas parece ser considerado nessa inserção paradoxal, também, a multiplicidade e diversidade das mulheres inseridas em diferentes contextos sócio-culturais. Por isso, nessa ilustração há indícios de que sua representação converge com o poema que encerra essa parte do livro, subintitulado “(As Penélopes atuais)”. Assim, pode-se considerar que “As Penélopes atuais”, atravessando o processo de emancipação identitária, são provenientes de diferentes classes, culturas e situações econômicas.

No caso de *A ti, Áthis*, assim como ocorre com o discurso epigráfico nessa obra, estabelecendo uma aura solene porque, em sua maioria, registradas em latim, a icocnografia do livro contribui para reforçar as imagens sublimes constantes nos versos, bem como reforçar a inserção do discurso poético em outro tempo distinto da época moderna. As figurações presentes nesse livro são em sua maioria fotografias de esculturas em mármore legadas pela tradição arcaica e clássica do mundo grego, mas encontram-se também obras da modernidade artística, porém, pautadas sobre os contornos, temas e ideais da Grécia clássica.

Nos créditos do livro, é informado que a capa e as ilustrações representam obras de autores e períodos diversos. Assim, encontram-se monumentos cuja autoria não se pode precisar, por pertencerem à antiguidade grega, como é exemplo da imagem

de uma deusa representada na página 51, e a presença de esculturas como *A Danaide*, de Augusto Rodin, na página 127.

Embora as figurações não estabeleçam diálogo direto com os poemas do livro, as ilustrações ali presentes se destacam devido à particularidade de serem muitas delas representações de deidades e personagens da mitologia greco-romana, tais como Afrodite, Apolo e Zeus, dentre outros. Tais figurações, conforme notado, pertencem a diferentes épocas da tradição cultural do Ocidente, mas todas estão carregadas de certa gravidade compatível com a dignidade do sublime, o que é transferido e mantém diálogo com os versos e a sua disposição no interior da obra. Nesse âmbito, é possível vislumbrar a feição apolínea do livro, através da organização e disposição racional das composições na obra e a convergência dos poemas com o nível estilístico das figuras em mármore, porque a iconografia registra esculturas de fino acabamento que, conforme o ideal clássico, investe na perfeição das formas.

Outras convergências significativas, em *A ti, Áthis*, entre as ilustrações e os versos da obra, são os ecos de uma vasta tradição artística, a exaltação da mulher amada, a deificação desta e celebração da Musa. Todos esses aspectos são representados em uma só ilustração no interior do livro, constante nas páginas 09 e 11 (Figura 14, p. 184), nas quais aparecem a estátua de Afrodite, nua, segurando um fruto, talvez maçã, na mão direita. Essa figura é assimilada à deusa do amor devido ao episódio mitológico que registra que o pomo da discórdia foi a ela oferecido pelo troiano Páris.

Em *Baco e Anas brasileiras* o diálogo entre ilustração e os versos da obra são mais acirrados e mais evidentes. Também investem mais ousadamente na interdiscursividade com obras artísticas relevantes para a cultura ocidental. O primeiro exemplo disso são as uvas, na capa (Figura 12, p. 159), servindo de borda ou circulando a ilustração central. Essas uvas aludem ao mito de Dioniso e as uvas por ele trabalhadas para a fabricação do vinho. Também expressam o viés oral assumido no interior da obra, ao explorar aspectos gustativos da relação erótico-passional.

O desenho central, de autoria de Henrique Alvim, intitulada *Nu com chapéu*, traz uma mulher sentada, em posição que indica estar descompromissadamente entregue a seus pensamentos. A mulher nua é representada com apetrechos que adornam a cabeça, braços e pernas, como o chapéu emplumado, as luvas brancas e longas e as meias arrastão de cor preta. Na gravura, a mulher está sentada sobre o degrau de uma escada.

O desenho de Alvim parece constituir originalmente paródia irreverente à escultura *O pensador* (Figura 5, p. 83), de Augusto Rodin (1840-1917). A primeira versão da obra de Rodin data de 1880 e se baseou na *Divina comédia*, de Dante. A escultura representa a materialização do pensamento androcêntrico, que definiu a racionalidade como atributo masculino. A gravura de Henrique Alvim contrapõe-se a esse estigma, o que é reforçado na retomada de Yêda Schmaltz, mas já a conotação inicialmente dada pelo gravurista assume, conforme percebeu a autora, no excerto supracitado, a defesa da mulher, por posicioná-la ironizando o homem "pensador".

A contracapa do livro (Figura 13, p. 177) traz, por sua vez, ilustração de Henrique Alvim Corrêa, também indicando se pautar sobre uma transcontextualização parodística. A gravura *Mulher no pelourinho* apresenta uma figura feminina presa, conforme indica o título, a um mastro no pelourinho como se estivesse disponível para cevícias. A autora interfere na estrutura dessa imagem ao inscrever na placa, posicionada acima da cabeça da mulher, seu próprio nome, "Yêda". Com isso, a imagem intensifica a interdiscursividade com a tradição cristã, dado que a postura na qual se encontra a mulher sugere as bruxas queimadas pela Inquisição, o que revela, por sua vez, o medo imemorial que o masculino encerra acerca das mulheres, notadamente dentro da cultura judaico-cristã, mas a imagem também lembra as figurações do martírio de São Sebastião e do próprio Cristo, neste caso especialmente pela inscrição no alto da ilustração. Tudo isso conduz à ideia de martírio sofrido pela mulher em sociedades patriarcais. Nelly Novaes Coelho (1993), em sua análise desse livro, ressaltou a importância dos pares dicotômicos na interseção entre ilustração e poesia intensificando o processo comunicativo e sintetizando considerações e observações complexas da poeta:

> é o diálogo essencial que se estabelece ao longo de todo o livro entre o texto poético de Yêda e as figuras femininas, impressionantemente belas, desenhadas por Alvim Correa, aprofundando o clima erótico ora dramático, ora jocoso ou licencioso criado pela poesia; os desenhos de nus, do pintor brasileiro, sublinham as relações erotismo/prazer/dor/luxúria/morte/ execração/desejo, com extraordinária força alegórica e encantatória.
> A identificação dessas 'imagens' com a essência do texto poético, não só intensifica a 'mensagem' mais profunda desta poesia como também revela a agudez com que Alvim Correa, já no início do século, apreende a poderosa força da condição feminina e a injusta repressão que a sociedade exercia sobre ela. Inegavelmente, a essencial 'sintonia' que em todos os livros de Yêda se estabelece entre o *texto* e a *imagem* que o complementa é uma das marcas peculiares de sua sensibilidade de artista e de sua criação. (COELHO, 1993, p. 168)

Conforme percebido por Nelly Novaes Coelho, as gravuras de Alvim no interior da obra yediana dialogam com os poemas e reforçam as imagens neles contidas. Exemplo disso é *Mulher nua de meia preta* (Figura 4, p. 64), o primeiro desenho no interior do livro, posicionado na abertura de "Favo de meu". A ilustração contendo uma mulher nua, portando apetrechos sedutores, com seios e genitália exposta, parece reforçar a conotação ambígua no título dessa parte da obra, aspecto anteriormente discutido no tópico 2.3, sobre a reinvenção parodística da índia "dos lábios de mel", do romance indianista de José de Alencar, concomitante à atualização do erotismo do poema bíblico. Essa ilustração é um dos fatores responsáveis, ainda, juntamente com as presentes na capa e na contracapa, por estabelecer a aura erótica e transgressora do livro.

As gravuras de Henrique Alvim contidas em *Baco e Anas brasileiras* trazem símbolos típicos do bordel ou cabaré, casas de diversão que se propagaram na Europa, notadamente na França, a partir do século XVII. O cabaré é uma espécie de casa de prostituição sofisticada, marcada por certo glamour das profissionais que no interior dele transitavam como prostitutas de luxo. Os elementos desses ambientes surgem, especialmente, através da disposição das vestimentas e apetrechos usados pelas mulheres representadas, como chapéus, meias sedutoras, saltos, penteados extravagantes, rendas e laços. Tais elementos adensam o erotismo das cenas, posto ser o cabaré uma versão requintada das casas de prostituição, onde se vive certa liberdade fora da esfera moralmente rígida da organização social. Constitui esse tipo de estabelecimento um modo de afrontar a moral tirânica que marginalizou (em alguns casos criminalizou) certas liberdades no uso do corpo.

Os elementos que fazem alusão ao bordel servem, no livro, para atribuir certa exuberância festiva na expressão de uma denúncia a respeito da violência que sucessivos séculos expôs a mulher, pois a maioria das gravuras registram algum tipo de agressividade, direta ou indireta, dirigindo-se a ela, todas com notável sensualidade no tratamento da imagem.

Denúncia, sensualidade, irreverência e erotismo perverso, entretanto refinado, são as principais convergências entre os versos yedianos e as ilustrações de Alvim. Os poemas e a iconografia operacionalizam instrumentos que manifestam a violência do sexo, como objetos hoje constantes nos *sex-shops* (meias, luvas, peças íntimas estilizadas, artefatos fálicos, falos artificiais), objetos de uso tão antigo quanto a

própria prática sexual, atribuindo sensualidade à obra, mas também certo humor gratuito.

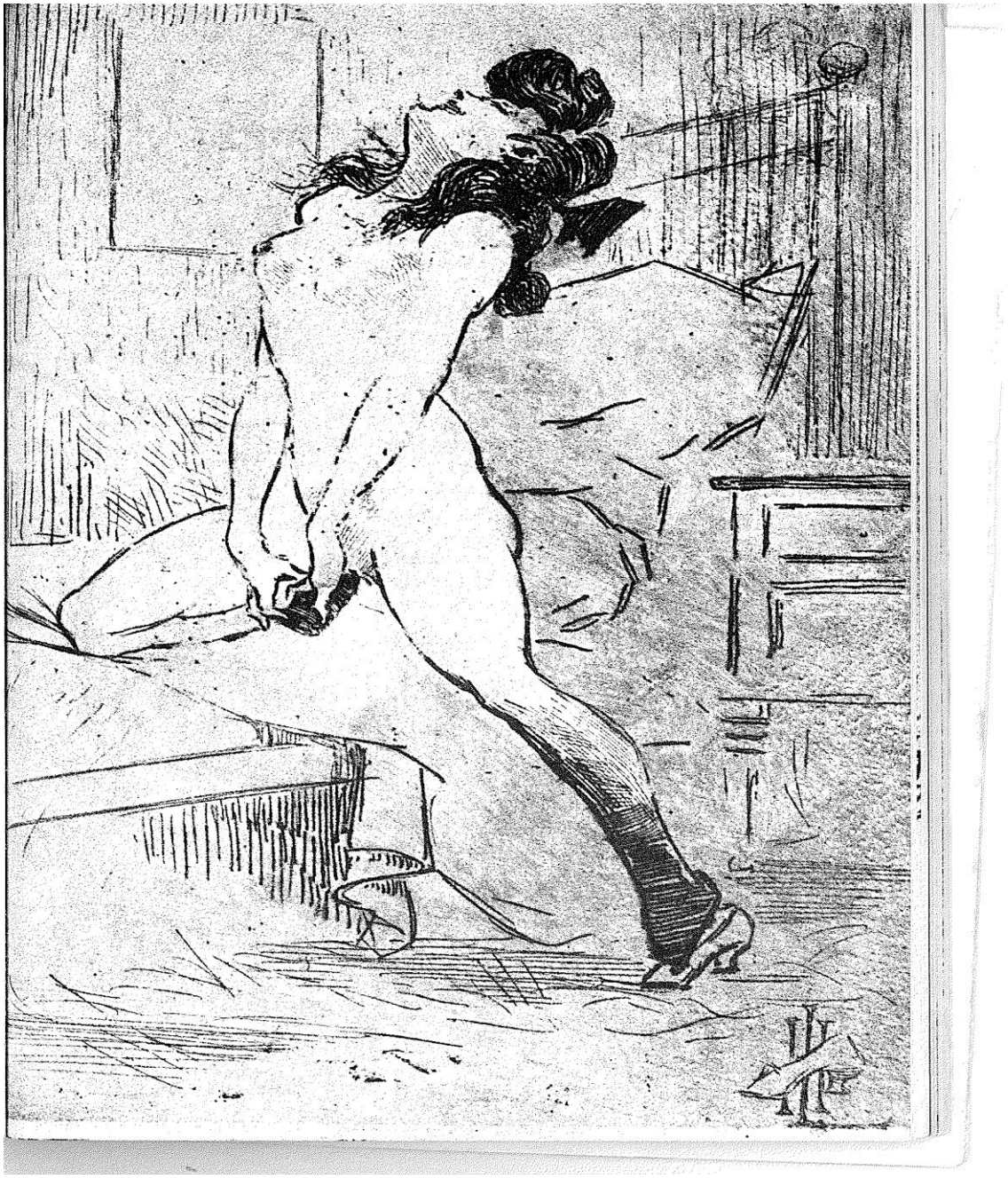


Figura 20: *O sapato*, de Henrique Alvim Corrêa.

As ilustrações, da mesma forma que os poemas, ressaltam que o amor e a crueldade estão intimamente relacionados, expressando a complexidade do erotismo, o que converge com a proposta estética do livro, pautada sobre a exaltação da sexualidade feminina como caminho para a autoafirmação identitária das mulheres. Isso se coaduna com a representação dos apetrechos típicos do cabaré, pois, conforme ressalta Michel Maffesoli (1985, p. 147), o "cabaré é, potencialmente, um lugar de sedição". O autor

explica esse fenômeno a partir da consideração de que o uso do álcool propicia não só a liberdade festiva, mas também certa liberdade do espírito, dos costumes e das organizações sociais. Maffesoli ressalta ter sido nas tavernas e/ou cabarés que se gestou o espírito de revolta que desembocou na Revolução Francesa. Essa revolta, no entanto, se materializa de forma mais evidente na reformulação das classes e castas sociais, uma vez que naquele ambiente festivo convivem em situação de igualdade indivíduos de diferentes procedências, isto é, a beberronia, a comilança e o leito das profissionais do sexo são compartilhados irrestritamente por nobres, libertinos, intelectuais e indivíduos comuns, o que permite ao autor francês identificar um caráter subversivo na organização dos cabarés, por subverter temporariamente as hierarquias sociais.

Além desses aspectos mencionados em *A sombra de Dionísio*, não se pode desprezar que o bordel constitui um espaço de vida dissoluta, onde os indivíduos estão libertos das restrições de seu meio social, onde fronteiras são extravasadas e os sujeitos podem se entregar a experiências eróticas interditadas fora desse espaço. Por si só, esse dado contribui para concluir acerca do caráter transgressor do bordel e, consequentemente, na caracterização das mulheres figuradas por Henrique Alvim.

A segunda parte de *Baco e Anas brasileiras* é aberta com a gravura *Sereia vitoriosa* (Figura 23, p. 283), título significativo porque a sereia corporifica o dilema da mulher entregue aos prazeres carnais, marcada pejorativamente por essa conduta. No desenho de Alvim, entretanto, a "sereia" está acima do interdito que condena seu comportamento. Prova disso é que a mulher figurada na ilustração aparece sobre um cavalo vigoroso e dirige as rédeas da sua condução. Tal mulher também se apresenta nua. Tudo isso permite perceber o tema central abordado no desenho, o domínio feminino sobre sua sexualidade, ou mesmo a aquisição de autonomia da mulher sobre seu corpo e sua sexualidade. Na ilustração, impera o fim da dicotomia que classificou a mulher como santa ou prostituta, dado que a figura representada jaz acima do dualismo limitador. Converge esse com a obra como um todo, que celebra a autonomia e liberdade sexual das mulheres.

Nu – tema alegórico (Figura 16, p. 212) é a terceira gravura contida no interior do livro de Yêda Schmaltz. A partir dessa imagem investe-se na agressividade erótica das ilustrações e dos poemas. O impacto dessas figurações sobre o leitor é considerável, porque constituem cenas ousadamente fesceninas, tendendo para a caricatura sado-masoquista, por isso exerce concomitantemente fascínio e espanto sobre os leitores. A representação de uma mulher amarrada a um mastro converge com a voz

lírica, na página ao lado da gravura, tolhida de liberdade no poema “Glândulas III”, comunicando: “Esta vontade de morder o mundo/ e o mar de mim/ que me afoga” (BAB, p. 60) e o anseio por se libertar das correntes. Interessante perceber o paradoxo criado entre os versos e a ilustração, nesse caso, porque o primeiro trata de um aprisionamento metafísico condicionando o sujeito lírico a uma existência limitada, enquanto na imagem tem-se materializada essa ausência de liberdade através das ataduras que prendem a mulher ao mastro.

A explicitude do poema “Complementos” é equivalente à explicitude da cena apresentada na gravura *O sapato* (Figura 20, na página 249), na página seguinte ao poema. Na ilustração, encontra-se uma mulher com um joelho sobre a cama e o outro pé posicionado no chão, que é apresentado parcialmente calçado com salto alto; o outro parece ser usado como elemento fálico propiciando o prazer sexual solitário da personagem figurada. No poema antecedendo a ilustração, o eu lírico recupera elementos concernentes ao uso pessoal da mulher, como as sapatilhas, vestimentas, especialmente a roupa íntima e a colônia, para comunicar a impetuosidade de seu desejo:

> As sapatilhas de renda,
> minha face de coral,
> minha blusa transparente.
> Remédio pra minha insônia,
> melhoral,
> novalgina, dor de dente.
> Remédio pra minha insônia
> na vagina.
> Essa colônia Cecita
> me excita
> e eu sonho.
>
> Comprei
> uma calcinha com plumas
> e outra
> com um coração aberto
> nas nádegas.
>
> Não me acho
> sem-vergonha
> de jeito nenhum!
> Você acha?
> (BAB, p. 68)

O poema inventaria uma série de elementos, instrumentos e produtos de uso cotidiano para convertê-los em ferramentas de uso erótico, conforme o faz a figura posicionada no centro da gravura denominada *O sapato*. Assim, na primeira estrofe, o

remédio para insônia, dor de dente e outros achaques pode ser substituído por um paliativo só, destinado a resolver as ânsias do desejo incontido, de acordo com o comunicado no oitavo verso da primeira estrofe.

A primeira estrofe termina tratando explicitamente da excitação experienciada pela voz lírica. Na segunda estrofe, as calcinhas, uma com plumas e outra "com um coração aberto/ nas nádegas", vem situar o sujeito lírico na condição de sedutor, mas ao que tudo indica, é a própria voz lírica que se encontra na condição de seduzida, convergindo com a cena de autoerotismo à maneira do que é representado na gravura de Alvim paralela ao poema. A composição é fechada com uma pergunta retórica carregada de humor e ironia. Antecede à pergunta uma afirmação em tom categórico que assevera a gratuidade e a banalidade das imagens representadas no poema. A estrofe final constitui, ainda, uma provocação às possíveis posturas moralistas e dicotômicas diante da liberdade sexual feminina.



Figura 21: *O Exército da virtude não primava pela Indulgência*, de Henrique Alvim Corrêa.

Relevante, ainda, em *Baco e Anas brasileiras*, é a gravura apresentada na página 105, com o título *O Exército da virtude não primava pela Indulgência* (reproduzida acima). O desenho ilustra o poema "Anima", que assume dicção agressiva para combater as hostilidades perpetradas pela sociedade patriarcal:

Os homens
não me entenderam.
Me quiseram freira
ou prostituta:
me estereotiparam.
Nunca me aceitaram
no que sou de santa e puta.

[...]

Escrevo com meu corpo
sobre este veneno de cobra
que os homens me impuseram.

[...]
(BAB, p. 104)

A ilustração, conforme o título indica, apresenta uma mulher violentada, amarrada a um mastro e rodeada de indivíduos que parecem incentivar sua tortura, martírio, punição ou eliminação; enfim, a figura demonstra estar subjugada. A aglomeração coloca-se como a contrapartida moralista, de atitude beata e conservadora diante da mulher figurada como transgressora, aspecto indicado pelos apetrechos (chapéu, salto, meias) e o corpo desnudo da mulher. A expressão "Exército da virtude", no título do quadro, configura uma forma irônica de caracterizar o gesto agressivo desse "Exército" em relação à figura marginalizada.

Alexandre Eulálio (1985, p. 127) considera que na obra de Alvim Corrêa "[o] clima febricitante do terror ou a atmosfera de transporte erótico ele os consegue recriar com a mesma facilidade com que desliza para o campo da paródia ou da caricatura". A caricatura e a paródia no discurso imagético de Alvim configuram modos de satirizar o conflito entre pulsão e recalque no interior da sociedade repressora. O caráter inovador de suas gravuras reside, sobretudo, na capacidade de imprimir certa superação à fria indiferença sexual da mulher representada nos ideais artísticos clássico e romântico. A mulher marmórea, fria e assexuada cede espaço à figuração da mulher sofrendo repressão, porém usufruindo e fruindo do processo de desrecalque e libertação. Com isso, pode-se dizer que as ilustrações de *Baco e Anas brasileiras* associadas aos versos de Yêda Schmaltz se pautam sobre a instrumentalização do desejo feminino recalcado caminhando para o desrecalque da libido amorosa. A eroticidade difusa na pintura e na poesia clássica e romântica comumente representou uma nudez disfarçada. Esse disfarce é substituído aqui pela figuração da mulher como objeto de violência que, por sua vez, dá encaminhamento para a mulher eroticamente emancipada. Na

terminologia de Elódia Xavier (2007) é o "corpo violento" e "violentado" tornando-se "erotizado" e se encaminhando para a condição de "corpo liberado", elementos que Xavier aponta como característicos da literatura de autoria feminina.

Tais aspectos se evidenciam no poema "Anima", pois o eu lírico reage à violência sofrida com atitude também violenta, rompendo com o ideal de que a violência não é atributo feminino. O "corpo violento", de acordo com as percepções de Xavier (2007, p. 125), questiona "o maniqueísmo baseado na dominação masculina, que faz da violência um triste privilégio dos homens contra a docilidade e passividade femininas". A relação dialogada mantida por "Anima" e *O Exército da virtude não primava pela Indulgência* ocorre de modo à violência representada neste justificar a reação agressiva do poema. A voz lírica que escreve com o corpo contra a submissão sexual e a repressão erótica das mulheres se insurge contra a diferença culturalmente fixada que marcou a exclusão.

As mulheres submetidas e violentadas nas imagens de Alvim denotam certo prazer na submissão. A excitação na fisionomia das mulheres das gravuras é índice não só de masoquismo, mas também pode ser lido como uma caricatura do pensamento veiculado no senso comum, que entrevê no corpo submisso um participante que também vivencia a fruição. O proprietário do corpo violentado é quem desfruta do prazer, mas há uma suposição corrente de que o escravo (especialmente quando se trata de uma mulher) desfruta do prazer na submissão. Esse discurso predominou na falocracia escravocrata, conforme ressalta Afonso Romano de Sant'Anna (1993, p. 35), considerando a "cordialidade" da mulher negra e das mulheres em geral, que "encontraria[m] muito prazer nas trocas eróticas com seus senhores". Esse discurso visa, sobretudo, legitimar a situação de dominação através da diminuição do impacto violento concernente à exploração do corpo do outro.

Outro aspecto que merece ser aventado acerca das gravuras é que as mulheres retratadas não estão alheias à condição na qual se encontram, pois são surpreendidas sozinhas, em quase todas elas, mas com certa expressividade. Isso converge com a participação da voz lírica dos poemas na expressão do erotismo que, por sua vez, subverte o dispositivo pornográfico tradicional, que procura neutralizar o potencial profanatório da cena por meio da indiferença dos atores. Isso é percebido por Agamben (2007), em sua reflexão sobre a obra pornô, ao ressaltar que o dispositivo da pornografia trabalha por desviar e bloquear a intenção profanatória, sobretudo, através da indiferença no sembrante das *pornostars*, algo constante também na atuação de

modelos e manequins, cuja expressão impassível constitui uma espécie de distração de uma intenção autenticamente profanatória. Essa explicação converge com a percepção de Affonso Romano de Sant'Anna, tendo em vista que a indiferença (típico da representação da *femme fatale*) é um modo de disfarçar a violência perpetrada em meios falocêntricos. No caso específico da obra yediana, especialmente pela inserção das gravuras de Henrique Alvim, a mulher rompe com essa impassibilidade, mostrando-se sensível à violência sofrida.

Desse modo, o gravurista Alvim Corrêa confrontou não só as atitudes beatas, mas os clichês falocêntricos tratando-os através de caricaturas sado-masoquistas. A dominação exercida pelo homem sobre a mulher se pautou, quase sempre, sobre a suposta superioridade física, econômica e intelectual, segundo discutido no primeiro capítulo deste estudo. Tais pressupostos são caricaturizados no livro, lembrando que a caricatura é um rebaixamento, uma forma de marcar como ridículo e patológico determinados gestos, atitudes e pensamentos.

O tratamento estético, constante nos versos e nas ilustrações de *Baco e Anas brasileiras*, configura um modo de lidar com a repressão, os estigmas do passado e os que porventura permaneceram no presente. Através da sublimação propiciada pelo estético, o desejo enviesado e reprimido se expressa. No caso de *A vida, o prazer e a morte* (Figura 2, na pánina 41), a violência discorrida na gravura parece ser sobretudo a erótica, porque entre Eros e Tanatos se posiciona a mulher retratada. A figura no desenho pratica sexo oral com um Cupido/anjo, estando posicionada sobre uma caveira. A ilustração dialoga com o poema "Suspiros", que atualiza o tema do *Ubi sunt?*, a partir da constatação de que um outro eu da voz lírica se perdeu. A convergência entre desenho e poema consiste no fato de ambos refletirem sobre a morte; no caso do poema, consideram-se as sucessivas "mortes" da personalidade que se modifica.

Dominique Maingueneau (2011) percebeu que a pornografia artesanal e literária foi marginalizada diante dos poderes técnicos e imagéticos do pornô moderno. O texto verbal passou a ser insuficiente na veiculação de uma produção que tematiza o sexo. Tal fenômeno seria decorrente da predominância do cinema, a partir dos anos 1970, sobre a obra pornográfica, nos países da Europa e nos Estados Unidos. Dado ser a pornografia um discurso que não evolui de maneira autônoma, necessitando se valer constantemente de outros discursos, a ilustração seria um dos modos parasitários da literatura ganhar espaço. O autor considera, ainda, que antes do *boom* do pornovídeo, a pornografia se situava através de práticas semióticas distintas e isoladas, como o

desenho, as fotos, os filmes e a literatura. Os sites pornôs teriam, nessa concepção, coroado a preponderância dos "iconotextos", uma vez "que associam intimamente imagens, fixas ou animadas, e textos, escritos ou orais" (MAINGUENEAU, 2011, p. 16).

Ao considerar que "as obras pornográficas são frequentemente ilustradas, e o próprio mercado alimentou constantemente os amantes dos textos e os amantes das imagens", Maingueneau (2011, p. 16) incorre na percepção de que a pornografia ilustrada é um fenômeno da contemporaneidade, e que obras literárias erótico-pornográficas atenderam, compulsoriamente, ao modelo do *pornokitsch* audiovisual. Essa percepção precisa ser relativizada, porque retomando as obras pornográficas que integram o cânone da literatura ocidental percebe-se um número considerável de literatura pornográfica de produção artesanal contendo ilustrações.

Dois exemplos podem ser evocados, para se perceber que, à maneira das demais obras literárias, a "retórica do orgasmo", para usar expressão de J. P. Paes (1981), também foi comumente ilustrada. Um primeiro exemplo são os *Sonetos luxuriosos*, de Pietro Aretino (1981), que segundo informa o tradutor da edição brasileira, são poemas redigidos inspirados nas pinturas de Giulio Romano. Os quadros originais de Romano se popularizaram através das gravuras feitas por Marcantonio Raimondi, e as primeiras edições das "bagatelas licenciosas" de Aretino (1981) teriam sido ilustradas por tais gravuras, que posteriormente se perderam de todo. Outras imagens serviram, entrementes, como ilustração aos poemas luxuriosos, em diferentes edições, o que confirma a relação pornografia e imagem.

No caso específico de Aretino, é importante perceber que o autor italiano é o grande responsável pela concepção de obra pornográfica que ainda vigora, pautada sobre forte representação imagética. Isso porque seus poemas, produzidos a partir de ilustrações, trazem uma força comunicativa, que possibilita visualizar as cenas sexuais representadas, o mesmo ocorre com *Diálogo das prostitutas*, cujo realismo e rigor na descrição dos detalhes permite mentalizar fielmente as peripécias sexuais discorridas por Enana. A esse respeito, Eliane Robert de Moraes (2013, 93) notou que Pietro Aretino foi fundamental para a formação da cultura pornográfica, porque inaugurou a intenção realista de cenas sexuais ao expor "a coisa em si". Tal exposição decorre, principalmente, do apelo ao sentido visual e à audição do leitor, através do "uso dramático do diálogo" e da intensificação retórica. Com isso, Aretino construiu "um mundo regido pela lógica do olhar". Essa lógica do olhar sobre a matéria sexual não

deixa de ser a que predomina em *Baco e Anas brasileiras* e, também, em diversas outras obras da literatura obscena, como a de Hilda Hilst.

A filosofia na alcova, bem como outras obras do Marquês de Sade, segundo informa Contador Borges (2008), tradutor de uma das mais recentes edições brasileiras da obra do pornógrafo francês, saíram ilustradas. A primeira edição do livro já trazia em seu interior cerca de cinco ilustrações para a narrativa sadeana (Figura 3, p. 52). A linguagem verbal e não verbal em obras erótico-pornográficas pode ser considerada, portanto, como decorrente de uma série de conjunções favorecendo o desenvolvimento de uma cultura corporal e enfatizando o próprio dispositivo pornográfico.

Ressalte-se, ainda, que o gênero erótico constitui uma categoria estética para "dar na vista", como explica Nuno César Abreu (1996), em *O olhar pornô*. Por buscar a participação ativa do espectador, lança mão de diferentes recursos para explicitar a fruição erótica. Materializar o prazer feminino, entretanto, conforme o autor ressalta, sempre foi um dilema do universo pornotópico, decorrente da ideia cristalizada de que a mulher possui uma anatomia misteriosa e dúbia. No pornovídeo, o som foi empregado como componente paradigmático, na tentativa de resolver a suposta imaterialidade do gozo da mulher. Pode-se aventar, nesse sentido, que na obra literária a ilustração, situando em primeiro plano a figura feminina, pode constituir um modo de materializar o prazer advindo da prática sexual das *performers*. As ilustrações contidas em *A filosofia na alcova*, de Sade, parecem confirmar essa percepção, uma vez que as mulheres enredadas em complexos atos sexuais são constantemente representadas em primeiro plano. Isso justificaria, ainda, a inserção das gravuras de Alvim na obra yediana.

No caso da poesia de Yêda Schmaltz, são as obras de sua maturidade poética, *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis*, pautadas sobre a retórica erótico-pornográfica, que mais ousam na exploração de figuras ilustrativas, sendo a segunda delas, de erotismo mais evidente, a que contém o uso mais denso dessas ilustrações. A iconografia de *Baco* consolida e reflete o modelo do processo narrativo pornô e do audiovisual moderno, mas também materializa sugestões dos versos e funcionam, entrementes, como criadores de expectativas na obra, porque consequentemente o leitor busca nos poemas o que viu nas ilustrações e vice-versa.

Dentre as ilustrações de Alvim presentes no livro de Yêda Schmaltz, duas delas não foram avaliadas nos limites deste tópico, *Violência* (Figura 17, p. 234) por ter sido abordada na leitura das epígrafes e *Fantasia fálica* (Figura 24, p. 303) comentada,

juntamente com o poema que ilustra, no tópico 3.5. A próxima etapa deste estudo investiga poemas eróticos de *A alquimia dos nós* pautados sobre o desenvolvimento de uma sexualidade solitária e/ou fantasmagórica.

3.4. Da arte de fazer amor com um fantasma

> É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado [...]. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.
>
> *Michel Collot.*

> Pornografia é na rua, erotismo é em casa.
>
> *Nuno César Abreu.*

O retorno às obras do passado, comumente, figura como forma de transgressão em mão dupla, posto que não se dá nele mera repetição do estilo e do discurso e porque ele questiona ou se vincula à contemporaneidade por outros modos. Sobre esse aspecto se inscreve um dos principais traços de modernidade da escrita yediana, pois a repetição empreendida em seus versos é uma repetição com diferença. O presente tópico pretende investigar os poemas "Sereias", "Agulha", "Visão" e "Cavalgada", de *A alquimia dos nós*, construídos através de intenso diálogo com a tradição literária. Tais composições, a partir do diálogo com a cultura do passado, constituem os mais ostensivos poemas eróticos da obra, pautados sobremaneira sobre as imagens do desejo incontido e da sexualidade solitária:

Sereias

Receberei de um pássaro
o meu cavalo marinho
e sobre as suas ondas
de pêlos feitos de arminho,
(doce, tênue armadilha)
cavalgarei um oceano
de ternuras escondidas
cercadas como uma ilha.

Quem sabe mato a saudade

do amado meu, noivo meu
que por mares navegados
e por cantos de sereias
todo, todo se perdeu.

As sereias são vazias,
só possuem canto agudo;
sereias são mais que tudo
a grande cauda indormida.
Mas sozinha e assim cantando,
serei as? Adormecida?

Mas, se sou nau tripulada,
cavalgarei a mim mesma
entre as ternuras achadas?
Resta-me morrer de noite
e morrer toda manhã;
cair sob a fronde alta
de uma árvore esponjosa
que está cheia de maçã.
(AN, p. 34)

A voz lírica do poema é da personagem homérica, Penélope, conforme indicado na segunda estrofe, na alusão à ausência de Ulisses que anda "por mares navegados" e perdido "por cantos de sereias". A composição, por meio dessas referências, dialoga com o episódio narrado no canto XII, da *Odisseia* (2003), no qual Ulisses atravessa com seu barco pela região das Sereias, evitando ser seduzido por elas, pois os companheiros estavam com as orelhas tapadas, de modo a impedir que ouvissem o canto sedutor delas. Ulisses encontrava-se atado ao mastro da nau do barco para não sucumbir ao canto sedutor, por isso atravessa incólume diante do canto fúnebre das Sereias.

Muito embora Ulisses tenha ouvido o canto que atraía os marinheiros para a perdição e ter sobrevivido a ele, outras mulheres enfeitiçadoras seduziram o herói homérico atrasando seu retorno a Ítaca, a exemplo de Circe e Calipso. A Penélope yediana sofre, então, não só a ausência do homem amado, mas também por ele ter se perdido no canto de outras sereias.

A figura mitológica da Sereia está circunscrita a uma tradição que atribui um caráter sexual e sensual a tal entidade. O canto sedutor delas, que atrai homens perdidos na imensidão do mar, foi assimilado à mulher fatal, cortesã ou prostituta. Exemplo disso é que outro epíteto por elas recebido, Sirenes ou Sirenas, designou em diferentes épocas as profissionais do sexo. Isso decorreria do episódio mitológico que registra ser o canto mavioso das Sereias responsável por distrair os nautas e precipitar suas naus para a destruição, nos rochedos. Por fim, devoravam os náufragos. Às

cortesãs parece ter sido assimilado esse aspecto das Sirenes, por entender-se que causavam a destruição, moral e econômica, dos homens que seduziam.

Na antiguidade, as Sereias apareciam com asas similares a pássaros, aspecto asseverado por Homero e Ovídio, o que é recuperado no poema acima transcrito, já na primeira estrofe, na referência ao "pássaro". A tradição ocidental, entretanto, atribuiu cauda de peixe à sua imagem e reafirmou seu poder sedutor e sua sensualidade, algo recuperado na terceira estrofe. Com isso, substituiu-se a disformidade física, atributo das Sereias nos registros antigos, pela beleza encantadora, altamente valorizada na modernidade, ao ponto de se constituir um *topos* retórico, amplamente empregado na música e na poesia. O ser mitológico apresentado no poema parece figurar entre esses dois modelos, como a imagem encantadora e fascinante, como ser nocivo, perigoso, sinalizando destruição.

A Penélope yediana, em "Sereias", sofre as intempéries provocadas pela ausência de Ulisses e preenche essa ausência por meio do sonho e do canto lírico. Ela também se assimila à figura das Sereias. Note-se na primeira estrofe o teor sexual assumido pelo cotidiano da Penélope atualizada, que recebe um "cavalo" com pêlos de "arminho", figurando como algo sedutor. O cavalo, força viril, traz ostensiva conotação sexual aos versos e a cavalgada, ao final da primeira estrofe, sugere ainda o ato sexual, embora a Penélope reinventada esteja sozinha. No desenvolvimento do poema, a voltagem erótica parece se reafirmar em torno da sugestão de sexo solitário.

Fora da leitura simbólica, no poema encontra-se a figura de Penélope sofrendo a ausência do esposo e buscando no sonho um modo de se consolar da ausência devastadora do homem amado. A longa ausência de Ulisses ameaça lançar a heroína no universo das Sereias, o que pode ser lido sob influência do enredo da *Odisseia*, dado que Penélope teve sua casa invadida por pretendentes. Também pelas próprias indicações do poema, ao comunicar que o amado se perdeu pelos mares, e a voz lírica está suscetível por não ter um esposo que dirija sua "nau". Essa metáfora da "nau desgovernada" encontra-se atrelada à da própria concepção da existência feminina no meio eminentemente patriarcal, pois a mulher que ali se encontra destituída de pai ou esposo está à mercê de males diversos e entregue à desolação. Na estrutura aparente da composição, o que se verifica é a suposta "fragilidade feminina" tendendo a condicioná-la a uma existência de esposa ou de prostituta. A demorada ausência de Ulisses, portanto, seria uma ameaça a Penélope de se render a uma existência errante. Para

escapar dessa última condição, o eu lírico entrega-se ao sonho, desde a primeira estrofe, ao sono e à morte em vida (“Resta-me morrer de noite/ e morrer toda manhã”).

Na análise de níveis mais fundos e complexos do poema, e da simbologia sugestiva de sua organização, encontra-se a configuração de Penélope totalmente contrária à conjunção anteriormente aventada, de mulher suscetível ao domínio masculino, mas no processo de libertação desse domínio. Tal sentido pode ser depreendido já em um dos poemas iniciais da obra, quando “A fiandeira” usa os instrumentos de seu labor de modo a constituir sentidos que sugerem tratar da força de sua sexualidade:

> Busquei lã e linho
> e trabalhei com as mãos.
> A minha lâmpada
> não se apagou nenhuma noite.
> Estendi as mãos ao fuso
> e o fuso horário
> me envelheceu.
> Minhas mãos se espetaram
> na antiga roca
> e a minha vida de fada
> adormeceu.
>
> (Para sempre
> a história permaneça:
> fui encantada
> por um pequeno
> alfinete-de-cabeça.)
>
> [...]
> (AN, p. 29)

Esse poema, a priori, integra-se à sequência de composições que comunicam a união plena e feliz de Ulisses e Penélope, antecedendo, portanto, a partida do herói de Ítaca para a guerra. O trabalho exaustivo da artesã figura como sugestão das entrevistas amorosas do casal, o que pode ser vislumbrado nos versos que comunicam que a lâmpada “não se apagou nenhuma noite”. A segunda estrofe, por sua vez, ressalta que a voz lírica foi encantada “por um pequeno/ alfinete-de-cabeça”, sugerindo o membro fálico. Devido à conjunção do objeto empregado na costura, o fuso adquiriu conotações sexuais nas narrativas populares e nos contos de fadas. Esse encantamento pode ser lido, portanto, como a manifestação do desejo incontido.

É marcante, por sua vez, a presença de personagens e do enredo dos contos de fadas nos poemas supracitados. Ambos recuperam especialmente o conto “A Bela

Adormecida", cuja popularização, em países do Ocidente, deveu-se aos registros de Basílio, Perrault e dos Irmãos Grimm. Bruno Bettelheim (2003), em *A psicanálise dos contos de fadas*, esclarece que o conto maravilhoso, comumente, expressa o comportamento frenético da adolescência e da puberdade. O herói ou a heroína realiza, no desenvolvimento de tais narrativas, grandes feitos no direcionamento para o encontro dele/dela consigo mesmo.

"A Bela Adormecida" enfatiza a demora nesse processo de modificação do indivíduo, porque a personagem dorme por um período de cem anos. Estar dormindo em vida vem sinalizar amadurecimento, e a passividade do momento representa fase de aprendizagem. O período inativo e de cumprimento de etapas culmina com o final feliz das personagens. Assim, "[a] linguagem simbólica dos contos de fadas afirma [...] que, depois de eles terem juntado forças na solidão, tornaram-se agora eles mesmos" (BETTELHEIM, 2003, p. 266).

O encontro com animais, monstros e figuras estranhas, nesse percurso, simboliza processo de autoconhecimento, aprendizagem para enfrentar seus medos e ansiedades particulares. No poema "Sereias", a presença da criatura fabulosa que se vale do canto para a destruição dos homens é o elemento estranho contra o qual a voz lírica deve lutar para superar seus dilemas.

Já em "A fiandeira", os monstros que atormentam o eu lírico se manifestam através da figura do tempo inexorável que envelhece a heroína e o próprio descontrole sobre sua sexualidade, o que está expresso nos versos "Estendi as mãos ao fuso/ e o fuso horário/ me envelheceu". O fuso representa, na tradição ocidental, as mulheres em geral e, não raro, atribui-se a ele conotações sexuais, o que leva o autor de *A psicanálise dos contos de fadas* a afirmar que o encontro da Bela Adormecida com a velha fiando, o encontro da personagem com o fuso, configura mais um encontro da princesa com o ato sexual do que com a menstruação, conforme é interpretado pelo senso comum.

O sono presente nos contos da Branca de Neve e da Bela Adormecida são representações do anseio humano pela preservação da juventude. A lâmpada acesa, nos versos de Yêda, é a contrapartida dessas fábulas, pois ao fim, "o sonho adolescente de uma juventude e perfeição duradouras é apenas isto: um sonho" (BETTELHEIM, 2003, p. 274). O sujeito lírico do poema, ao estender as mãos ao "fuso horário", metáfora do tempo, envelhece. Ao final da estrofe, a voz lírica do poema "A fiandeira" passa por episódio semelhante ao da Bela Adormecida, ao espetar as mãos na roca e adormecer.

Esse poema pode ser considerado, por outro lado, o primeiro que comunica, de modo indireto, o afastamento de Ulisses, dado que os três anteriores ("As núpcias", "Linha azul" e "O tempo da graça e a fala do amor") são, sobretudo, manifestações felizes da união do casal mitológico. Ao informar, no final da primeira estrofe, que o contato com a roca provocou o adormecimento do eu lírico, pode-se entender aí o ponto de partida para a modificação e desenvolvimento individual de Penélope, posto que, esse processo de transformação se equipara a um sono semelhante à morte, quando a personagem, como nos contos de fadas, entrega-se a um isolamento narcisista, de auto-envolvimento, excluindo o resto do mundo. Esse auto-envolvimento é o que se encontra nos poemas "Sereias" e "A fiandeira", como busca da aquisição de um estado mental mais elevado, a fim de superar a ausência de Ulisses. O poema "A fiandeira" sinaliza a partida do herói para a guerra porque sua saída cria as condições para a voz lírica entregar-se ao adormecimento requerido para a transformação de sua condição.

Por ter passado por essa prova, do isolamento narcisista, a personagem Bela Adormecida é considerada a encarnação da individualidade perfeita, razão que leva o eu lírico da composição "Sereias" a indagar se alcançará tal condição: "Mas sozinha e assim cantando,/ serei as? Adormecida?". O final da primeira estrofe do poema indica solidão da voz lírica, que se encontra cercada "como uma ilha". Essa condição solitária será reforçada por outros elementos do poema.

As mãos que trabalham lã e linho e a decisão de tripular "a mim mesma" são indicações de sexualidade solitária, algo similar ao representado no conto "Gangrena", do livro *Miserere*, de Yêda Schmaltz, quando a Penélope moderna ali constante comunica que, "quando ele viajou, eu fui na loja, comprei umas lãs e comecei a fazer tricô [...]. Ele viajava e não se comunicava. Com minhas mãos, ah, com minhas mãos, a saudade dele eu matava. Elas se multiplicavam. Depois, eu chorava" (MIS, p. 21-22). Os poemas e o conto em questão tratam da mesma situação, da sexualidade solitária, todos pautados sobre a imagem ensimesmada de tal prática. O que permite depreender essa cena no conto é, principalmente, o choro culpado subsequente ao ato e às mãos que trabalham para matar as saudades do amado. Essa "situação" das mãos, no conto, adquire conotação ambígua como no poema "Sereias".

Estar dormindo em vida sinaliza amadurecimento. Ao despertar para a existência real, através do encontro e do beijo do príncipe, a heroína encontra-se transformada, preparada para a vida, e finalmente pode prosseguir, isso ocorre em diversos contos de fadas e no mito de "Cupido e Psiquê", sob registro de Lúcio de

Apuleio. Yêda subverte essa faceta em sua obra, pois, inobstante usar o arquétipo dos contos de fadas, no processo de desenvolvimento da Penélope reinventada, a chegada do homem amado é convertida em algo frustrante, conforme apresentado no poema que encerra a primeira parte do livro ("Espelho V"). Isso é significativo para a obra porque a mulher outrora inocente, dependente do esposo, deixa de ser simplesmente a esposa de alguém e dá prosseguimento à sua existência ao se desprender do homem a quem estava submetida. Com isso, a obra apresenta uma concepção moderna, inovadora, do desenvolvimento psíquico e identitário da mulher. Ao mesmo tempo, a obra estabelece um jogo interessante entre a imaginação e o real, pois as composições se situam no âmbito da fantasia, mas o desfecho do eixo fabular contido no livro pauta-se sobre certo realismo, ao encontrar um final menos fantasioso para a voz lírica.

O sono e o sonho são os principais símbolos utilizados na literatura para comunicar a aquisição da individualidade, algo representado no conto "A Bela Adormecida", o qual "diz que um período longo de calma, de contemplação, de concentração sobre o eu, pode levar e seguidamente leva às maiores realizações" (BETTELHEIM, 2003, p. 266). O tema central dos contos de fadas é sempre o desenvolvimento psíquico, afetivo, sexual e emocional das personagens, embora haja, na sequência dos enredos, impedimentos na tentativa de tolher o despertar da sexualidade dos indivíduos. Conforme indica o eixo fabular dessas obras, tal desenvolvimento ocorre inexoravelmente na vida humana. Adiar a maturidade sexual, portanto, figura como trabalho baldado, pois o período de inatividade é um período inconteste de maturação. Assim, Bettelhem (2003, p. 271) percebe que "a realização sexual não perde sua beleza por termos de aguardar por ela".

As composições "Sereias" e "A fiandeira", de *A alquimia dos nós*, utilizam os arquétipos dos contos de fadas em seu interior, atendendo à própria estrutura da obra, que representa o desenvolvimento psíquico e a maturação afetiva do eu lírico, que assumiu a *persona* da figura mitológica, Penélope. Os obstáculos, enfrentados pela voz lírica, consistem em superar a limitação social de sua condição de mulher subjugada, desenvolver seu trabalho artesanal ou poético e sublimar a separação do homem amado. O recesso doméstico e o trabalho no interior de sua morada simbolizam o período de inatividade para a aprendizagem da heroína. Os versos iniciais de "A fiandeira" materializam esse aspecto, posto que as atividades das fiandeiras e costureiras costumam ser executadas em espaços, em quartos, em recintos isolados da vida cotidiana. Nos contos de fadas, "[u]m quartinho trancado costuma representar em sonho

os órgãos sexuais femininos" (BETTELLHEIM, 2003, p. 273), e o rompimento desse espaço simboliza a cópula. Tal modelo é representado nos poemas "A fiandeira", "Sereias" e "Agulha", pertencentes à primeira parte do livro. Pode-se dizer, então, que em tais composições a voz lírica encontra-se no espaço restrito do quarto, de modo a manter um autoenvolvimento consigo e, narcisicamente, com o próprio corpo. Nos outros dois poemas lidos neste tópico, "Visão" e "Cavalgada", encontra-se o eu lírico em processo de saída desse autoenvolvimento, porque neles o eu lírico parece não mais se encontrar necessariamente isolado à espera do retorno do homem amado, por essa razão, entrega-se livremente à volúpia sexual. Mesmo que nessa volúpia o "outro" pareça configurar uma imagem fantasmagórica, neles imperam a imagem ostensiva da cópula dissimulada pela "cavalgada ambígua".

Uma leitura aprofundada do poema "Sereias" revela, em tempo, situação de interdiscursividade em clave paródica de textos antológicos da cultura letrada brasileira. Linda Hutcheon (1985), ao inscrever a paródia como forma artística de continuidade e mudança, percebe que tal forma usa de grandes obras literárias com o objetivo de obter o prestígio e autoridade pertencentes ao texto primeiro. Em razão disso, a retomada é marcada pelo respeito, ao ponto de se aproximar da homenagem, e se distanciar do ataque satírico. Isso está presente na segunda estrofe do poema Sereias, quando a voz lírica comunica que o "noivo" de quem sente saudades perdeu-se por cantos de sereias e "por mares navegados". Este verso é uma apropriação de um dos mais famosos trechos de *Os Lusíadas*, do poeta português Luís de Camões (2002, p. 13, grifos nossos), contido na Proposição da epopeia: "As armas e os barões assinalados,/ Que da ocidental praia lusitana,/ *Por mares nunca dantes navegados*,/ Passaram ainda além da Taprobana". A apropriação do verso camoniano estabelece, por sua vez, relação dialógica entre a *Odisseia,* de Homero, entre a épica do poeta português e entre a obra lírica da modernidade. Nesse caso, o discurso parodístico encontra-se em nível epidérmico, facilmente identificável, mas há no poema outras atualizações diretas ou indiretas em níveis mais profundos.

Na teoria de Hutcheon, essa atitude das formas artísticas modernas encerra, portanto, autoridade e transgressão, estando comumente se valendo de obras do interior do próprio âmbito artístico. Em grande parte dos casos, a paródia recorre a produções de uma mesma linhagem artística, não raro, ocorrem diálogos interartísticos também, como o percebido, em *Teoria da paródia*, acerca da ópera *Madama Butterfly*, paródia ao mito de Penélope, com o objetivo de construir uma sátira à americanização do Japão.

A configuração na obra de Yêda Schmaltz das estratégias retóricas da paródia parece extravasar os limites usuais ao utilizar não só de produções canônicas no âmbito da literatura, mas, também, da crítica mais relevante a tais textos. Os poemas de *A alquimia dos nós* representando o desenvolvimento da sexualidade solitária parece constituir o contracanto do poema "Meu sonho", de Álvares de Azevedo. Esse diálogo na produção da autora pode ocorrer, ainda, através das interferências da crítica de Antonio Candido ao poema de Azevedo, de modo que o contracanto insinua certo uso da fortuna crítica como intermediário na construção do texto parodiado. A construção e reconstrução dos sentidos em tal obra sugere a retomada do paratexto para chegar ao texto poético. Assim, as composições de erotismo mais ousado, no livro, convergem no âmbito vocabular e imagético com a terminologia adotada por Antonio Candido, na crítica que empreendeu, e dos princípios norteadores de sua análise.

A análise de "Cavalgada ambígua", segundo o autor, no "Prefácio" da edição aqui consultada (CANDIDO, 2008, p. 06), foi desenvolvida entre 1958 e 1960, para compor as aulas que ministrava na Faculdade de Filosofia de Assis, em São Paulo. Esse texto, juntamente com outros cinco, sobre a poesia épica e lírica brasileira, foram reunidos e publicados sob o título *Na sala de aula*, em 1984, mas antes disso circularam pelo meio universitário, através das aulas da Faculdade de Assis, dos cursos oferecidos pelo professor Candido, na Universidade de São Paulo, e da publicação parcial ou total das análises em revistas acadêmicas. Como os poemas de *A alquimia dos nós* foram redigidos entre 1974 e 1977, enquanto o trabalho de montagem da obra ocorreu entre 1977 e 1979, quando o livro foi publicado, sendo o período de redação das composições coincidente com a passagem da autora pelo curso de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Goiás, pode-se considerar a probabilidade de Yêda ter conhecido a crítica de Antonio Candido. Inobstante essa leitura não poder ser atestada, residindo somente no nível das hipóteses, a crítica de Antonio Candido ao poema "Meu sonho", de Álvares de Azevedo, apresenta-se de grande validade na ressignificação e na análise de algumas composições presentes em *A alquimia dos nós*. Poemas que empreendem uma singular recuperação dos temas do erotismo.

Candido redimensiona a leitura da obra de Álvares de Azevedo a partir da análise de um único poema, demonstrando porque constitui a composição uma das mais fascinantes produções do poeta de *Lira dos vinte anos*:

Meu sonho

Eu
Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
Por que brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? o remorso?
Do corcel te debruças no dorso...
E galopas do vale através...
Oh! da estrada acordando as poeiras
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,
Cavaleiro das armas escuras,
Macilento qual morto na tumba?...
Tu escutas... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?

Cavaleiro, quem és? - que mistério.
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?

O Fantasma
Sou o sonho de tua esperança
Tua febre que nunca descansa
O delírio que te há de matar!...
(AZEVEDO, 2000, p. 255-256)

O poema apresenta a misteriosa situação de um encontro do eu lírico com um Cavaleiro fantasmagórico que se embrenha pelas trevas com uma espada sanguenta na mão. O sujeito poético indaga reiteradamente sobre a condição desse misterioso Cavaleiro, associando-o sempre a aspectos macabros. Ao final, o interlocutor toma voz e responde que é sonho de esperança, febre incansável e delírio conduzindo à morte, em uma indicação de que o mistério foi dissipado, o que de fato não ocorre, devido à indivisível fala do Fantasma. Assim, o poema é construído através de um diálogo entre o Eu, espantado e angustiado com a figura do Cavaleiro, e o Fantasma, que se inscreve completamente no reino das trevas, da dubiedade e da ambiguidade através de seus atos e de sua fala nos três versos finais.

Antonio Candido (2008) propõe que a análise do nível estético da composição revela os sentidos ocultos na epiderme do texto. Nessa investigação, percebe que a tonalidade noturna é dada pela terminologia (“trevas”, “noite”, “tumba”), e a perspectiva opressiva assumida pelo eu lírico apresenta-se nos sucessivos questionamentos constantes no poema e na obsessiva rede sonora, através das

aliterações oclusivas dos fonemas /t/ e /d/. Isso atribui certa monotonia aos versos, que se apresentam opressivos, martelados, de modo a reproduzir a cavalgada do Cavaleiro e a ofegante angústia do Eu.



Figura 22: *Danae*, de Gustav Klimt.

As inversões sintáticas situam-se no poema como sinais da dificuldade do eu lírico comunicar a matéria tratada. O ritmo, segundo Candido, é o elemento primordial da composição, constituindo seu princípio organizador. Esse ritmo angustiado torna o diálogo, constante no poema, um monólogo, pois o eu lírico dilacerado, cindido, termina por travar diálogo consigo mesmo. O locutário figura, portanto, como a parte estranha, indômita, da condição existencial do próprio locutor. A partir disso, o crítico percebe que a divisão da personalidade ocorreu através da força transfiguradora da noite, coincidindo com o fato de os crimes, perversões e acontecimentos sobrenaturais, na literatura dos românticos, serem ocorrências fixadas no período noturno, notadamente na obra de Álvares de Azevedo, escritor que melhor viveu, no Brasil, os princípios estéticos do Romantismo. As trevas constituem, em obras românticas, espaço propício para as "emergências do inconsciente", o que justificaria essa faceta do diálogo travado entre o eu lírico e seu desdobramento.

Candido aventa, na sequência dessas considerações, a hipótese de o poema de Álvares de Azevedo atualizar, de maneira criativa e inovadora, o gênero balada. Uma

das características da balada medieval é o desdobramento da fala do eu consigo mesmo, é a presença de interlocutores sem a determinação precisa desses interlocutores. “Meu sonho” seria uma reinvenção do gênero, ao treatralizar o diálogo, ao ponto de demarcar precisamente quem são e o que dizem as personagens:

> Ao transpor o narrativo para o dialógico, e o fantasmagórico para o onírico, Álvares de Azevedo pôde interiorizar o gênero, e graças a isso deu extraordinário efeito dramático à descrição do tormento íntimo, fazendo uma verdadeira invenção relativamente aos modelos europeus. Essa transmutação poderia ser vista como um tipo, extremo, não previsto, de hipertofia do elemento lírico, que, [...] se associa na balada ao dramático, possibilitando modulações de largo âmbito e favorecendo não apenas a intensidade do efeito, mas a manifestação do narrador como presença, ao contrário da narrativa épica. (CANDIDO, 2008, p. 48-49)

Tais obsevações levam Antonio Candido a perceber estreita unidade entre o plano da estrutura e o plano do significado na composição estudada. Embora o Fantasma tenha dissimulado a razão do dilaceramento e a angústia que assola o eu lírico, o ritmo e a terminologia constantes no poema denunciam que o mistério liga-se à angústia sexual. O cavalo enquanto símbolo de virilidade e força erótica, associado à “espada sanguenta”, às “trevas impuras”, aos “olhos ardentes” e aos “gemidos nos lábios frementes”, configuraria de forma progressiva uma cena do desejo sexual, cuja realização se dá solitariamente:

> À vista de certos traços de autoerotismo na obra de Álvares de Azevedo, o fato da espada ser representada na mão do cavaleiro leva a pensar numa fantasia onírica de cunho masturbatório, onde toda a constelação analisada seria projeção do desejo solitário. (CANDIDO, p. 52)

O poema “Sereias” possui aspectos que se coadunam com as inferências de Antonio Candido (2008) acerca da composição de Álvares de Azevedo, a exemplo da angústia expressa através das interrogações (terceira e quarta estrofes). Tais indagações são significativas porque Eros circunscreve os sujeitos no reino das angústias. O espaço onírico é outra constante desse universo. Na composição azevediana isso é indicado já no título, enquanto em Yêda encontra-se manifesto indiretamente nos versos surreais que abrem o poema. Também parece haver nos versos yedianos certa dificuldade em comunicar a matéria tratada. Tal dificuldade pode decorrer do fato de se abordar uma fantasia onírica de cunho masturbatório, porque ao dizer “cavalgarei a mim mesma” o eu lírico parece apontar a visão do desejo solitário. Essa penumbrosa ocorrência, indica

"frustração devido ao sentimento de culpa em face do desejo sexual visto como pecado, mas não obstante indômita" (CANDIDO, 2008, p. 52).

Os poemas de Yêda Schmaltz aqui abordados vêm refletir essa mesma complexidade. As composições se pautam sobre o paradigma da repressão convivendo paralelamente à paixão em se falar da sexualidade, do eu lírico falar da sua própria sexualidade reprimida. Esse tratamento se dá através de um vocabulário "autorizado", "depurado". A linguagem poética figura como um intensificador desse aspecto, uma vez que codificada a retórica sexual através da alusão e da metáfora, a matéria sexual só é plenamente comunicada quando o leitor realiza a análise profunda dos símbolos presentes nos enunciados.

Desse modo, como em "Meu sonho", em "Sereias" há uma gradação ascendente na fala de Penélope, que dirige a heroína do sonho para o delírio e à convulsão febril, culminando com a morte. Bataille (1988), ao insistir na íntima relação entre amor e morte, percebe que os espasmos que se seguem ao orgasmo sexual se assemelham à morte. Ao dizer: "Resta-me morrer de noite/ e morrer toda manhã", o eu lírico pode aludir não só à prática onanista, mas parece referir-se ainda à figura mitológica das Sereias e ao elo entre os seres mitológicos e o mundo dos mortos. Ligação decorrente do canto fúnebre que emitiam, o canto portador da morte, mas também do relato mítico que identifica a origem das Sirenes como consequência da punição infligida por Deméter pelo rapto de Perséfone[46]; enfim, o caráter funesto delas liga-se, ainda, ao suicídio coletivo que perpetraram após a frustração por ter Ulissses ardilosamente fugido delas.

As Sereias, entre os romanos, são símbolos do espírito humano em constante predisposição para o conhecimento e a curiosidade intelectual. Constituem, de Platão a Cícero, emblemas da eloquência sedutora como a obra poética. A presença da Sereia na composição de *A alquimia dos nós* é significativa, ainda, por seu mito apresentar-se envolto em enigmas, e os poemas situados nessa obra assentam-se, não raro, sobre um tema desenvolvido através de imagens enigmáticas. Esses aspectos são aproveitados na composição yediana de modo a desencadear a reflexão sobre o fazer poético. Penélope se torna Sereia para, através de seu canto lírico, comunicar o

[46]Annie Lermant-Parés (1997) oferece três explicações mitológicas para o surgimento das Sereias: 1) Elas mesmas pediram aos deuses que fossem metamorfoseadas em mulheres-pássaros para assim saírem em busca de Perséfone, raptada por Hades. 2) Deméter vingou-se delas ao metamorfoseá-las em monstrengos porque eram responsáveis por vigiar sua filha, Perséfone. 3) Sofreram metamorfose por ação de Afrodite, por terem recusado o amor.

sofrimento pela ausência do esposo. Assim, o "cavalo marinho" sobre o qual a poeta empreende viagem onírica pode ser entendido como metáfora do fazer poético, por sua vez, um ato solitário. Annie Lermart-Parés (1997, 830) recupera, em seu ensaio sobre o mito, a tradição que comparou a figura de poetas representativos, como Sófocles, Homero, e os autores de obras poéticas de notória qualidade, às Sereias, porque seriam eles poetas inspirados. Isso vem reforçar a predisposição, anteriormente notada, de Yêda Schmaltz recuperar mitos que dialogam com as origens divinas do canto lírico, o que é colocado em situação de paralelismo em relação à obra da autora construída através de intenso trabalho de laboratório.

Nesse poema, Penélope parece ser atacada pela culpa de se metamorfosear em Sereia, conforme expresso no verso "serei as? Adormecida?", que indica alternância entre a imagem da mulher sedutora, símbolo sexual, e a heroína casta à espera do amante que vem despertá-la para outra existência. Esse verso, através de um jogo com a linguagem, intensifica a ambiguidade, revelando a dificuldade de se comunicar o tema abordado. Note-se que a primeira indagação encerra uma dubiedade devido a uma ausência de complemento nominal para a frase, também pela fragmentação do termo "sereias", aspecto muito explorado na poesia de Yêda Schmaltz, constituindo um jogo no nível da linguagem, transformando o significado geral do texto.

Um traço distintivo interessante entre a composição de Álvares de Azevedo e a de Yêda Schmaltz é que, conforme demonstra Candido (2008), os verbos em "Meu sonho" aparecem no presente do indicativo. Assim, o eu lírico não conta um fato ocorrido, e sim mostra um acontecimento no tempo de sua ocorrência. Da mesma forma, podemos dizer que, em "Sereias" os verbos encontram-se no futuro do presente ("receberei", "cavalgarei", "serei"), indicando probabilidade, de modo a intensificar o caráter ambíguo da composição e a complexidade em torno da personagem Penélope, pois ela não se fixa a um modelo, ora deseja adotar o molde arquetípico da Bela Adormecida, ora fixa-se no modelo da Sereia. Mas tanto no poema de Álvares de Azevedo como na composição yediana, o dilaceramento do ser é manifesto, em Azevedo através do elemento dialógico Eu lírico-O Fantasma, em Yêda através da inquietação decorrente da ausência do ser amado, desencadeador da fragmentação de Penélope.

O desfecho do poema de Yêda Schmaltz reitera a longa espera da heroína homérica, espera que não está desacompanhada da tentação de não mais prestar fidelidade ao homem amado, o que é sinalizado pela árvore cheia de maçã nos versos

finais, pois o fruto é símbolo bíblico da tentação e do pecado de Eva. Sob outra perspectiva a maçã, conforme a mitologia da Grécia antiga, é um símbolo amoroso.

Esse poema insere-se no eixo fabular de "Fios (O livro de Penélope)" quando a heroína sofre definitivamente a ausência de Ulisses. Tais composições indicam, de forma recorrente, a solidão da personagem sendo preenchida pelo prazer sexual solitário, são precedidas pelos poemas que reforçam a qualidade de tecelã de Penélope ("Linha azul", "A fiandeira", "Fios" e "Nós"). Isso vem confirmar a ideia de Liborel (1997, p. 375), citado no tópico dedicado à análise de *A alquimia dos nós*, de que a atividade da tecelã é desencadeadora da formação afetiva da mulher em decorrência do trabalho solitário dessa prática, que culmina por inscrever o desejo sexual no corpo feminino.

O poema "Sereias" é, ainda, um forte exemplo da relação da escrita yediana com a tradição, a mais remota e a contemporânea da autora, uma vez que a recuperação é realizada com deslocamentos que dialogam com outra tradição, a exemplo da lírica azevediana[47], ao mesmo tempo em que agrega aspectos típicos da época da autora, quando as mulheres escritoras começaram a comunicar, por meio de sua escrita literária, que o desejo sexual e o prazer solitário é atributo também das mulheres, o que foi negligenciado durante séculos da história da literatura. O próprio símbolo do pássaro, na abertura do poema, figura como índice do anseio por conquistar liberdade, dialogando com a tradição clássica e em consonância com o discurso feminista dos anos 70, quando as escritoras "descobriram que podiam ser donas do próprio corpo e daí extrair o prazer" (XAVIER, 2007, p. 155). O pássaro sinaliza momento de indisciplina do "corpo disciplinado", conforme esclarece Elódia Xavier (2007, p. 55), a cena que abre o poema "Sereias" sinaliza que a liberdade é alcançada através da fantasia e a recorrência a elementos naturais (pássaro, cavalo marinho, oceano, ilha). Esse anseio pelo "corpo libertado" é também um aspecto recorrente na poesia de Adélia Prado, especialmente nas composições em que a escritora recorre à personagem bíblica Sulamita, símbolo de ostentação do desejo erótico. Enfim, o poema é exemplar da distinção, presente em

[47] Yêda foi leitora fiel da poesia de Álvares de Azevedo, desde a juventude. No ensaio "Uma noturna re/volta", no qual empreendeu análise da poesia de Tagore Biran, a autora identifica traços românticos no jovem poeta estudado e estabelece correlação entre a poesia de Biran e a produção de Álvares de Azevedo, o que corrobora nossas impressões acerca da intimidade da poeta com a poesia azevediana. Merece destaque uma notação da autora sobre as incorporações de discursos do passado, convergindo com nossas percepções em torno de sua obra: "todos os demais autores iniciam-se mesmo repletos de influências, e vão, num processo, atingindo vagarosamente o seu próprio estilo." (OPA, 1983, p. 69)

Alquimia dos nós, em relação à Penélope homérica, casta, silenciada em seus desejos e anseios, sem comunicar as intempéries sofridas na ausência do marido.

No poema "Agulha" (AN, p. 50-51), parece surgir uma exacerbação do desejo sexual ao ponto de ocorrer a erotização de objetos ligados ao trabalho da costureira, o que é ocasionado pela abstinência imposta pela ausência do esposo. A temática da composição centra-se em uma particularidade do anseio erótico, o misto de dor e prazer. Nele, "o fantasma" se manifesta através da figura da "agulha", dado que, na composição, não se tem materializada a imagem de um amante, a experiência erótica é desentranhada do êxtase solitário:

Agulha

Esta agulha,
para que serve?
Para coser
e ferir.
(AN, p. 50)

O poema parte da tentativa de esclarecer o caráter pragmático da agulha. Na primeira estrofe, a conclusão já é de que o objeto serve para coser e ferir. Com isso, a estrofe inicial não distorce o sentido primeiro do material enfocado, mas no decorrer do poema esse objeto sofrerá reiterada indagação sobre sua condição. A insistência das perguntas "o que é a agulha?" "para que serve a agulha?", pairando sobre o poema, culmina por colocar em suspensão a própria natureza e funcionalidade do instrumento. Com isso, embora a estrofe inicial realize um questionamento dentro dos padrões de normalidade da linguagem cotidiana, ela inicia um trabalho de (re)colocar a terminologia fora dos lugares comuns. A estrofe seguinte encaminha-se para uma definição poética do objeto de modo a intensificar essa faceta:

Imantada agulha
perfura
entrando pela pele
e navegando
para o encarnado
lugar.
(AN, p. 50)

A estrofe acima foge completamente da abertura prosaica dos versos iniciais ao embrenhar-se pela dicção poética, constituída a partir das escolhas lexicais e do contorno rítmico que leva a atenção do leitor a sobrecair sobre a funcionalidade dúbia

da agulha. O termo que abre essa estrofe é o principal responsável por tornar ambígua a imagem da agulha, posto que o objeto descrito passa a "imanizar" características que destoam da sua função pragmática. "Imantar" é atribuir força magnética a um corpo. A "agulha imantada" atrai para si conotações não só do objeto que atravessa o tecido, levando a linha para as profundezas da costura, mas de penetração sexual, uma vez que o léxico ali presente ("perfura", "entrando pela pele", "navegando", "encarnado lugar"), parece dizer mais a respeito da penetração amorosa, lembrando o Cavaleiro do poema de Azevedo, que penetra pelos vales. O verbo "navegar", não raro empregado nas composições do livro, surge enriquecido, nesse contexto, sugerindo a cadência rítmica da cópula. Os versos seguintes avançam na voltagem erótica da composição:

> Nem vejo
> as minhas mãos:
> meus olhos cegos,
> no palheiro do mundo,
> enevoados,
> seguem o fio
> do bailado
> no brilho da agulha.
> (AN, p. 50)

Na terceira estrofe, comunica-se diretamente o trabalho manual com o tecido, no qual a agulha atua frenética e mecanicamente, de modo que os olhos da artesã não podem apreender. Novamente, a simbologia das "mãos que trabalham freneticamente" e do "bailado" pode sugerir desenvolvimento sexual solitário, porque aludem ao êxtase sexual e, ainda, à cadência da cópula sem a presença de um parceiro. O quarto verso, tratando das mãos perdidas "no palheiro do mundo", reconstrói o dito popular "uma agulha no palheiro", referente à impossibilidade de se encontrar algo pequeno em uma grande confusão, aludindo ao órgão genital feminino, "palheiro" para o qual a agulha é atraída. Esse verso parece mencionar a genitália feminina devido à pequena dimensão que os órgãos sexuais ocupam no corpo humano em oposição à grande dimensão tomada na vida dos sujeitos pelo desejo erótico. "Palheiro" indica não só "o depósito de palha", como no dito popular supracitado, mas também "vísceras", "intestinos", o que pode servir para esclarecer a ideia, contida no verso, de que os órgãos sexuais figuram como centro, pivô e espaço de convergência da intimidade humana. Além disso, a expressão "palheiro do mundo" assume conotações referentes à capacidade geradora (do mundo), característico das mulheres.

A segunda e a terceira estrofes são os excertos da composição que mais colocam em evidência a angústia carnal representada no poema. Nelas, vislumbra-se a posse amorosa, escamoteada por uma linguagem poética que foge à predisposição de discutir questões relativas ao sexo. Estando essa entrevista amorosa disfarçada sob o pressuposto de dizer sem o fazê-lo, comunicar através de termos "enevoados", pode-se entrever na terceira estrofe indicação de sexo solitário, através das mãos e dos olhos cegos focados "no palheiro do mundo". Também esses olhos "cegos" pelo frenesi erótico, seguem o fio da agulha, em uma sugestão de que a presença do membro fálico ocorre somente no plano onírico. A quarta estrofe divaga em torno desse tema, razão de aparecer marcada entre parênteses:

> (Se para emendar
> é preciso primeiro
> perfurar,
> é preciso sofrer
> pra se poder
> amar?)
> (AN, p. 50)

A estrofe considera a relação intrínseca do sofrimento com o sentimento amoroso. O excurso da poeta configura uma espécie de recuo por ter as estrofes anteriores avançado demais para a tematização da angústia carnal. Dor e prazer são consideradas, então, como características imbricadas à realização amorosa através da pergunta retórica contida na estrofe. A quinta estrofe é aberta lançando mão da reiteração dos versos que iniciaram o poema:

> Esta agulha,
> para que serve
> se fere
> e não tem linha?
> E seria esta agulha
> mesmo minha?
> (AN, p. 50)

À pausa subsegue, portanto, o retorno à pergunta insistente no poema ("Esta agulha para que serve?") prosseguindo em busca de sua determinação. A retomada intensifica a tematização da angústia carnal, que havia sofrido rompimento pela estrofe que procede na divagação do tema. Com isso, o erotismo sofre recrudescimento a partir da caracterização dessa agulha que não é agulha, porque não tem linha e fere de um modo que não corresponde à atuação do objeto utilizado na costura. A indagação final,

na quinta estrofe, questiona se a agulha pertence ao eu lírico. Tal verso pode ser lido como uma forma de levar à frente, no âmbito do discurso, a imagem da sexualidade solitária, porque demonstra distanciamento entre a agulha (membro fálico) e o eu lírico, conduzindo ao entendimento de que a agulha que navega para "o encarnado lugar" o faz somente no plano da imaginação. As estrofes finais se desenvolvem de modo a se constituírem intensificações das imagens presentes na segunda e na terceira estrofes:

> Perfurante agulha
> do meu ser,
> rainha destronada
> e sem linha
> - bainha.
>
> Avesso da costura,
> ante-agulha
> desbordada,
> instrumento perfurante
> - espada.
> (AN, p. 51)

A agulha se apresenta na penúltima estrofe como objeto que perfura o ser do sujeito lírico, sugerindo penetração material e imaterial, imagem plenamente erótica porque o envolvimento esboçado é carnal, passional e projetado para um mais além do erótico. Essa estrofe é concluída, por sua vez, através da contração rítmica entre os termos rainha/bainha, figurando como representações da feminilidade do eu lírico. A estrofe última do poema, em oposição à precedente, evocando a imagem da mulher, desenvolve a imagem do masculino através das construções metafóricas "avesso da costura", "instrumento perfurante" e "espada". Com isso, pode-se aventar a ideia de que a conjunção fálica da agulha, inicialmente representada no poema, prosseguiu para a ostensiva imagem viril da espada, o que vem confirmar a impetuosidade do desejo erótico na composição.

Boa parte das conotações eróticas constituídas no poema convergem com a leitura de Antonio Candido sobre o poema "Meu sonho", de Álvares de Azevedo. As indagações recorrentes na composição são elementos que indiciam essa aproximação, porque apresentam um tom obsedante, correspondendo a uma perplexidade diante da observação acerca da correspondência da agulha com o membro masculino. O eu lírico se volta para o objeto e questiona se ele confirma a sua impressão, algo percebido por Candido em relação à fala do Eu dirigida ao Fantasma, no poema de *Lira dos vinte anos*. O eu lírico azevediano mira o espectro à sua frente e questiona reiteradas vezes

sobre a condição, sobre a imagem e sobre o significado do que divisa ao ponto de se constituir uma pergunta retórica, princípio recuperado no poema de Yêda. Pergunta retórica porque nos dois poemas há o conhecimento por parte do sujeito lírico acerca da matéria tratada, mas são assolados pelo medo de assumir esse conhecimento ou de enfrentar essa realidade. Isso demonstra, ainda, que tais poemas econtraram um modo particular de atualizar um tema caro na tradição da lírica amorosa, o medo de amar.

Outro elemento indicando convergência entre o poema de Yêda Schmaltz e a crítica de Antonio Candido é o uso da terminologia. A "espada" que encerra a composição yediana é uma das imagens mais ostensivas na abertura de "Meu sonho"; enquanto a "bainha", retomada no estudo crítico como a oposição complementar do atributo viril, tem considerada sua simbologia ligada ao feminino, em "Agulha".

A leitura que Vera Tietzmann Silva (1990, p. 177) realizou desse poema verifica tais conotações ao ressaltar ser a agulha "[i]nstrumento ambivalente, tanto compõe a costura como fere a mão que a manuseia. Ademais, dado seu formato e seu uso, impregna-se de conotações eróticas, pois que atua como símbolo fálico". O ensaio da professora Tietzmann percebe, ainda, que a dimensão erótica do poema se manifesta não só através da simbologia constituída pela terminologia, mas também pela própria organização rítmica tornada sugestiva no poema:

> A oposição entre as duas últimas estrofes, contrapondo bainha e espada, não deixa margem a dúvidas quanto à interpretação, especialmente se considerarmos que, etimologicamente, "bainha" é a forma que assumiu em português, com o passar dos séculos, a palavra latina original "vagina". Dedo e dedal, roca e fuso também repetem, de modo mais sutil, a relação presente na imagem da espada e da bainha. O teor erótico intensifica-se quando se visualiza o ritmo em aceleração cadenciada que marca o movimento da mão ao bordar ou da roca em movimento. O mesmo balanço ritmado é sugerido pela métrica do poema, em particular nos últimos versos da 3ª estrofe ("do bailado/ no brilho/ da agulha"). (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 178)[48]

[48] A análise da professora Vera Tietzmann, conforme indica o excerto supracitado, parece levar em conta a crítica de Antonio Candido, mas os créditos da análise não são dados ao autor de "Cavalgada ambígua" e nem figuram nas referências bibliográficas. Pelo que indica a página final do ensaio, essa citação pode ter sido feita pela autora, mas um problema de ordem técnica cortou as referências que deveriam constar na página 189. Por outro lado, pode-se aventar a possibilidade de a estudiosa ter desenvolvido todas as suas percepções, sobre o erotismo na composição de Yêda Schmaltz, pautada sobre as considerações de *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim, posto ser esta uma leitura indicada no corpo do ensaio e que a autora usa em nota complementar para expandir a leitura que realiza do poema. É dessa obra que Vera Tietzmann registra ter tomado as conotações eróticas referentes ao fuso, à roca e à agulha, a partir disso teria sido levada a concluir acerca do ritmo sugestivo do poema.

"Visão" e "Cavalgada" são composições que também podem sofrer leitura a partir da crítica de Antonio Candido e do poema de Álvares de Azevedo. No primeiro deles, a tonalidade ambígua é dada através da descrição de um cavalo:

Visão

Beleza e violência
atropeladas
- elegância liquefeita.

Pelas narinas febris
respira o mundo,
as orelhas tremem,
queimam
e há um ponto gelado
no nariz.

A pele retesada
em tons de pelúcia
avermelhada.

Arreganha os dentes
e se embrenha
por caminhos sombrios,
desandados.

Sob os seus pés,
o estalo
dos tapetes do mundo
enevoados.

Ritmo bom,
parelho engalopado.
As ancas tremem
violentamente:
um cavalo.
(AN, p. 108)

O poema é eroticamente endereçado a descrever a conjunção do equino, transitando entre a realização, simulação e alusão do desejo e a sublimação erótica. O estrépito produzido pelo passo do cavalo é retomado para desenvolver a descrição do animal. Ocorre que essa descrição é dissolvida, já na primeira estrofe, na imagem da entrevista erótica. A "beleza" e a "violência" do animal, erótico por excelência, símbolo de virilidade, vai constituindo a visão do relacionamento amoroso, aludido nas "narinas febris", na "pele retesada", no embrenhar-se por "caminhos sombrios".

O ritmo do galope, constante na estrofe final, configura a imagem mais evidente, simulando o desenvolvimento da cópula, com "ancas que tremem violentamente" sobre um cavalo, sugerindo o êxtase da consumação erótica. O verso

final surge pautado sobre dubiedades, podendo estar se referindo ao animal descrito ou servir de caracterização para o homem envolvido no ato amoroso. Nesse último caso, a "visão" do cavalo assimilada à do homem constitui uma faceta irônica da composição e dos poemas incluídos em "Rédeas (O canto do cavalo"). Nos poemas dessa parte, o homem é sempre referido através da metáfora do cavalo, indicando certo traço grosseiro e insensível da personalidade masculina, pois culturalmente convencionou-se atribuir ao homem características racionais e objetivas em oposição à suposta sensibilidade feminina. O senso comum também convencionou atribuir o epíteto "cavalo" a indivíduos obtusos e rudes. A autora parece usar desses estigmas para empreender sua revolta contra o patriarcalismo, ao mesmo tempo em que constrói sobre eles imagens marcadamente irônicas e eróticas. Tudo isso residindo no nível da alusão, o que vem indicado já no título do poema, pois o termo "Visão" indica a faculdade de ver diretamente a presença de algo, mas também designa a imagem onírica, fantástica, fantasmagórica e quimérica. Desse modo, o que o poema apresenta é a descrição erotizada do animal, mas essa mesma descrição simula o espectro do ato amoroso e simula escarnecer de uma suposta "masculinidade", atributo do homem.

Por outro viés, a voluptuosidade do cavalo equivale à voluptuosidade da cena aludida ou dos anseios reprimidos. As "narinas febris" do animal figuram como lugar pelo qual "respira o mundo", indicando a força da respiração do cavalo, simultaneamente a intensidade do desejo erótico. A apresentação da pele, "retesada", rija e vigorosa situa-se como um traço a mais reforçando a imagem viril do ser descrito, também sugerindo o membro fálico em estado de ereção. O gesto de "arreganhar os dentes", característico do quadrúpede, sugerem a predisposição para o encontro erótico, sendo os versos finais da quarta estrofe ("se embrenha/ por caminhos/ sombrios/ desandados"), possivelmente uma reinvenção dos versos de Álvares de Azevedo, que insistem no tropel do Fantasma penetrando "trevas impuras". Da mesma forma, a segunda estrofe parece reatualizar a imagem dos "gemidos nos lábios frementes", de "Meu sonho". O ritmo da cavalgada, também ambígua, equipara-se ao galope do cavalo e simula, na estrofe final da composição, o desfecho da união física dos amantes, equiparando-se à "espada sanguenta" do poema de Azevedo.

A relação da obra de Yêda Schmaltz com o poema de Álvares de Azevedo adota a perspectiva, cara aos parodistas, de recordar o passado literário através de um método positivo. Na contemporaneidade isso se tornou um veio forte em decorrência da relação estreita dos artistas com a academia, pois o artista da segunda metade do século

XX em diante é, comumente, um membro da academia. Esse trabalho de revalorização criativa da obra de um poeta, considerando a crítica universitária empreendida a tais textos, tornou-se uma atitude comum no processo de (re)criação poética. Tal procedimento está na base da produção lírica de poetas hodiernos, a exemplo de Antonio Carlos Secchin[49] e Alexei Bueno. O traço distintivo entre as composições de Antonio Carlos Secchin e Yêda Schmaltz é que no poeta de *Todos os ventos* a alusão é evidente, facilmente atestada, enquanto em Yêda tal leitura é hipotética, constituindo mais uma convergência do que uma releitura direta.

A vacilação entre a fala natural da autora e o que fora tirado da tradição livresca é um sintoma de modernidade, uma vez que o poetar moderno colocou a consciência prevalecendo sobre a espontaneidade e a inspiração, assim "à medida que a poesia é consciência, a consciência da poesia passa a ser também poesia" (MACIEL, 1999, p. 20). Esse é, ainda, um modo de abrir novos caminhos e incorporar velhos saberes.

O poema "Cavalgada", último da série de composições resgatadas neste tópico, sobre as atualizações pautadas na autolegitimação discursiva e no autoerotismo, constrói em seu interior imagens eróticas mais ostensivas do que os anteriores:

> O meu corpo está nu
> e é transparente:
> vê-se perfeitamente
> por dentro dele
> o cavaleiro
> e seu cavalo terrível
> galopando por dentro
> das nádegas.
>
> É um corpo azul-
> água-transparente
> e o viajante dentro dele
> navegando em trote largo
> pela água.
> Há suor
> e algas.

[49]*Todos os ventos*, de Antonio Carlos Secchin (2002), parece ser o exemplo mais notório desse diálogo com o texto e o paratexto na poesia contemporânea. O poema que abre essa obra, "É ele", configura uma releitura dos poemas "É ela! É ela" e "Namoro a cavalo", de Álvares de Azevedo, mas esse diálogo é travado através do uso irônico da crítica de Mário de Andrade, "Amor e medo", sobre o poeta romântico, e do ensaio "Ariel e Caliban", de Antonio Candido. Ironia arrematada com a dedicatória do poema a Vagner Camilo, autor que desenvolveu um dos trabalhos mais relevantes da fortuna crítica de Álvares de Azevedo, estudo sob o título *Riso entre pares*. Secchin adota esse princípio em outras composições da obra também, como fica evidente no soneto "Sete anos de pastor", homenagem ao poema de Luís de Camões.

Penetrará o cavaleiro
na minha encruzilhada?
Levará a algum lugar
a cavalgada?

"Andante Pour Trompette",
a caminhada é mágoa
e é sentida sob
as patas,
doída nas esporas,
no âmago do ser,
no íntimo da vida.

Há um caminhante
noturno e terrível,
há um caminhante
na minha alma.
(AN, p. 109)

O "caminhante noturno", transitando no interior do sujeito lírico, parece ser o mesmo "Cavaleiro das armas escuras", do poema de Álvares de Azevedo. Ambos configuram, conforme dito alhures, personificações do desejo incontido. O título dado à composição de Yêda pode sinalizar releitura do poema "Meu sonho" e, sobretudo, do ensaio "Cavalgada ambígua". A terceira estrofe reproduz o tom obsedante decorrente dos questionamentos, já verificados nas outras composições da autora, aqui estudadas. Ao indagar "Penetrará o cavaleiro/ na minha encruzilhada?", o eu lírico se situa mais atingido do que no poema de Azevedo pela atuação do Fantasma, dado que nesse último o eu lírico assiste à cena exposta, enquanto na atualização a voz lírica sofre a ameaça de ser "penetrada" pelo obscuro Cavaleiro. Esse verso parece constituir, ainda, reinvenção do verso "galopas do vale através", de "Meu sonho".

O poema é aberto com uma imagem ostensivamente erótica, o corpo nu do sujeito lírico. Essa imagem é desviada no verso seguinte com a caracterização do corpo, "transparente". A transparência desse corpo torna, por sua vez, visível o espectro do "cavaleiro", correspondente ao desejo imperioso. Tais aspectos articulam no poema imagens eróticas, através do devaneio poético, de modo a representar de forma escamoteada a cena erótica. A analogia do trote do cavalo com o ritmo da cópula emerge em meio às névoas do discurso poético reforçando, nesse velar e desvelar, que a matéria sexual é tratada sob a metáfora do cavaleiro. Interessante notar que, a analogia surge em um contexto incomum a tais esferas, inicialmente separadas em sua essência, que são o sexo, as águas e a cavalgada. Os enunciados da composição trabalham por produzir visões que lembram o desenvolvimento da entrevista erótica e a singularidade dessa construção reside nas analogias desenvolvidas.

O título da composição está em sintonia com a parte da obra que se dedica a tematizar aspectos típicos do estado de Goiás, notadamente a cultura rural. Nesse âmbito, o cavalo é tomado como metáfora da masculinidade agressiva, e, consequentemente, o erotismo também é construído de modo mais agressivo do que na primeira parte da obra. O termo "cavalgada" tem corrompido seu sentido primeiro, de passeio sobre um cavalo, para assumir a condição de entrevista sexual. Mas isso, como no poema "Visão", ocorre através de uma articulação na qual uma imagem erótica é logo dissimulada por um verso ou expressão seguinte, aspecto que reitera a consciência da autora acerca de seu fazer poético, pautado sobre o erotismo.

No poema "Visão", todas as estrofes são concluídas por um desvio da temática sexual inicialmente desenvolvida. Em "Cavalgada" isso se torna mais evidente, na segunda estrofe, por exemplo, o "corpo azul" ali representado é o corpo do eu lírico que se apresentou desnudo na primeira estrofe. O "viajante" encontra-se no corpo do eu lírico, "dentro dele/ navegando em trote largo". A percepção do ato erótico é desviada pelo quinto verso ao dizer "pela água", sugerindo que o passeio a cavalo atravessa as águas de um rio. Da mesma forma, os versos finais dessa estrofe, ao apresentar o "suor", aludindo aos corpos suados no combate amoroso, cria a expectativa de que seja intensificada essa suposta representação dos corpos, o que é subtraído pelo verso final, "e algas". Suor e águas, novamente, culminam por representar o itinerário dos cavaleiros pelo rio.

Desse modo, um jogo quiástico se estrutura no interior da composição, propiciando duas leituras. Na primeira, o eu lírico se situa como o rio pelo qual os cavaleiros atravessam em seu comboio. Aspecto característico do meio rural da cultura goiana, uma vez que é comum no interior do estado o trânsito de boiadeiros que atravessam regiões inóspitas, inclusive regiões alagadas e rios. Essa condição, assumida pelo sujeito lírico, revela a lógica do cavaleiro que se embrenha pelo interior do "corpo" da voz lírica e dentro dele galopa. Também esclarece o porquê desse corpo ser provido de cor "azul-água-transparente". O restante do poema pode, ainda, ser lido nessa clave, posto que as patas que ferem o âmago e o íntimo do sujeito lírico são decorrentes do processo de travessia dos cavaleiros pelas águas.

A outra leitura possibilitada pelo texto, anteriormente aventada, é a da entrevista erótica, na qual a voz lírica feminina entra em conjunção carnal com um homem de virilidade ostensiva.

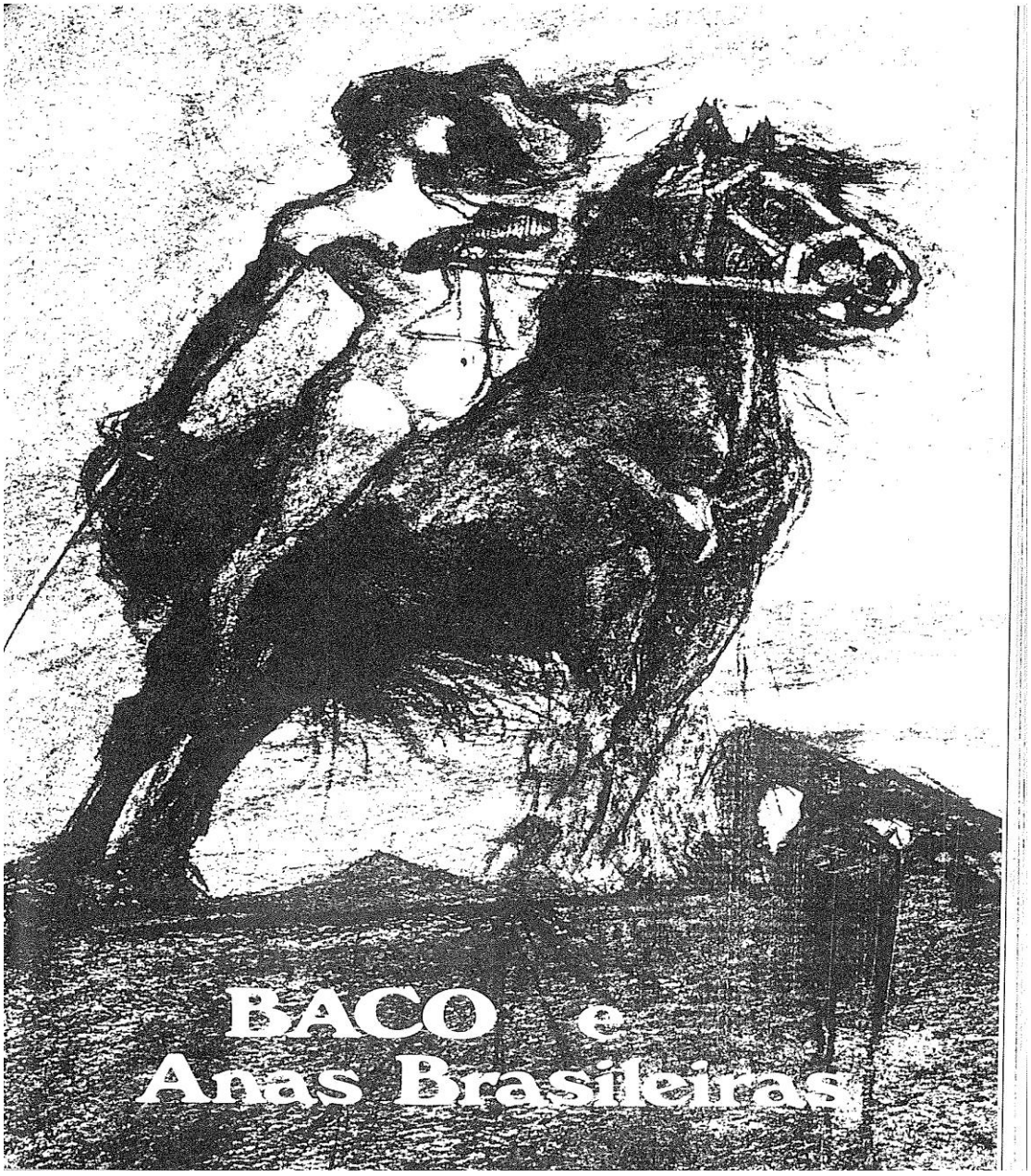


Figura 23: *Sereia vitoriosa*, de Henrique Alvim Corrêa.

Essas leituras convivem mutuamente no interior da composição e se complementam, pois o rio de águas azuis e transparentes configura uma metáfora do corpo do sujeito lírico que termina estabelecendo relação analógica entre a fluidez das águas e a dissolução dos corpos na entrevista erótica.

A quarta estrofe é aberta com um verso entre aspas, “Andante Pour Trompette”, sendo uma citação que avança no estabelecimento da dubiedade. O verso aparece entre aspas por ser o título de uma música clássica contemporânea, de autoria

do compositor Saint Preux[50] (1950-), nome artístico do músico francês Christian Langlade. A canção do compositor clássico parece figurar como plano de fundo do poema, sendo o desenvolvimento linear do andamento musical equivalente ao andamento dos cavaleiros que atravessam o rio. A agudeza sonora do instrumento, por sua vez, sugere equivalência com a agudeza da cena erótica.

O título, "Andante Pour Trompette", significa, grosso modo, "andamento rítmico para trompete". A trombeta, ou trompete, é um instrumento musical de sopro. Mas o título é retomado na abertura da quarta estrofe, ironicamente, aludindo à sonoridade da expressão "andando a trote", em uma espécie de trocadilho com o tema da composição e seu andamento rítmico. Essa sugestão paranomásica parece configurar, ainda, certo humor *nonsense* em relação às análises de Antonio Candido acerca do ritmo revelador das tendências sexuais no poema de Álvares de Azevedo.

A interferência da canção, entrementes, introduz no poema uma melancolia que se desenvolverá até o fim da composição. O tom taciturno e pesaroso desenvolve-se nas duas últimas estrofes a partir da retomada do título da canção clássica e da percepção do eu lírico de que "a caminhada é mágoa". Esse verso indica o impacto dos cavaleiros ao atravessarem o rio. O eu lírico divisa, nesse episódio, situação análoga ao do relacionamento amoroso, no qual os amantes prosseguem para a dissolução, no encaminhamento para a continuidade ilusória. Nesse envolvimento, a voz lírica, que se situa como matéria fluida e, portanto, suscetível de ser atingida no seu mais íntimo pela ação do outro, ressente-se pelo trânsito do caminhante em sua "alma".

Nesse âmbito, percebe-se que a paixão dos amantes situa-se como uma das mais violentas experiências que os indivíduos enfrentam. Bataille (1988) assevera que o erotismo é o domínio da violência e da violação, porque arranca e devolve a individualidade à sua condição de descontinuidade. A violação decorre, portanto, da passagem de um estado a outro essecialmente distinto. Assim, o erotismo dos corpos configura uma violação dos seres que nele participam. O ponto máximo dessa violação é o desnudamento, pois a "nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a procura duma possível continuidade do ser, para lá do isolamento a que cada um de nós está votado" (BATAILLE, 1988, p. 16). Isso é sintomático no poema porque a voz lírica surge já no

[50] A discografia de Saint-Preux pode ser conferida no site oficial do músico: www.saint-preux.fr. Mas a música citada no poema de Yêda não se encontra em nenhum dos treze discos presentes no site do compositor. Há versões de "Andante pour trompete" disponíveis no site youtube.com.

primeiro verso dizendo que “O meu corpo está nu”. Tal estado é o de encaminhamento para a despossessão completa. O itinerário dos cavaleiros pelo corpo do rio, que equivale ao corpo da amante encarnada pela voz lírica, encontra-se aberto para a fusão. Ocorre que a fusão “semelhante ao vaivém das vagas que umas nas outras se penetram e se perdem” termina por despossuir o eu lírico de si mesmo e lançá-lo no universo da desolação, o que é decorrente da continuidade frustrada:

> A consecução do erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis. A passagem do estado normal ao do desejo erótico supõe em nós a relativa dissolução do ser constituído na ordem descontínua. E a palavra dissolução corresponde, aqui, à expressão familiar de vida *dissoluta* ligada à atividade erótica.
> No movimento de dissolução dos seres, o elemento masculino tem, em princípio, um papel activo e o elemento feminino um papel passivo. É essencialmente a parte passiva feminina que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para o elemento masculino, a dissolução da parte passiva tem apenas um sentido: preparar uma fusão em que dois seres finalmente se confundam, juntos atingindo o mesmo ponto de dissolução. Toda a consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, um participante da acção. (BATAILLE, 1988, p. 15-16, grifo do autor)

Desse modo, as “patas” e as “esporas” que ferem o “âmago do ser” e o “íntimo da vida”, podem ser simulações da destruição da estrutura fechada, no plano imaterial, que a materialidade do erotismo dos corpos invadiu. Tais sentidos são construídos no poema através de simulações, ao investir na fantasia e no desenvolvimento da imaginação.

O universo poético mantém estreita relação com o mundo dos sonhos, o que abre espaço para a produção de analogias ilimitadas. Também nas representações do erótico-pornográfico, o imaginário e a fantasia desempenham papéis fundamentais; aspecto asseverado em “A imaginação pornográfica”, por Susan Sontag (1987). A autora considera, desde o título de seu ensaio, a íntima relação mantida pela pornografia com a imaginação, a ficção, a fantasia e a simulação. A imaginação pornográfica trabalha por suprir uma ausência, uma carência, um vazio na vida dos indivíduos, configura uma extrema tentativa de superação do vazio. Essa vacuidade é criada a partir da repressão das sexualidades periféricas. Nesse âmbito, não é possível estudar tais assuntos sem levar em conta a questão moral, que trabalha para “ajustar” os indivíduos envolvidos na organização social. É necessário, portanto, pensamentear os interditos que abrem espaço para que temas, como os abordados nos poemas de Yêda Schmaltz, sejam tratados através de uma linguagem metafórica e ensimesmada, como é o caso

específico da sexualidade solitária desenvolvida nas imagens dos poemas ora em estudo.

A presença de um Eros infecundo, aprisionado em atos repetitivos, na cultura judaico-cristã, foi atrelada à imagem de pecado, uma vez que as religiões cristãs orientam a prática sexual somente com fins reprodutivos. A condenação da prática masturbatória se deu a partir do episódio bíblico da punição sofrida por Onã. Onã, ou Onan, personagem do *Gênesis* bíblico, é um dos netos de Jacó. A narrativa bíblica relata que Tamar foi designada a contrair segundas núpcias com seu cunhado Onã, uma vez que seu marido Her havia morrido:

> Então Judá disse a Onã: 'Vá à mulher de teu irmão, cumpre com ela o teu dever de cunhado e suscita uma posteridade a teu irmão.' Entretanto Onã sabia que a posteridade não seria sua e, cada vez que se unia à mulher de seu irmão, derramava por terra para não dar uma posteridade a seu irmão. O que ele fazia desagradou a Iahweh, que o fez morrer também. (GÊN, 38: 8-10)

A ausência de detalhes em torno da prática de Onã, que termina por não inseminar a esposa, é motivo de grande controvérsia. Há explicações que entendem ter Onã adotado a prática do coito interrompido, outros vislumbram prática de sexo anal no episódio, o fato é que da passagem bíblica originou-se o termo "onanismo" como sinônimo de "masturbação", e tal prática passou a ser vista no Ocidente judaico-cristão como bizarra, antinatural e pecaminosa.

A hostilidade à prática onanista decorre, quase sempre, da ideia de que por ela ocorre um desperdício das forças vitais dos indivíduos. Isso levou a prática a ser condenada em diversas culturas, não só nas que estavam sob influência do cristianismo. Alexandrian (2002), em *A magia sexual. Breviário dos sortilégios amorosos*, observa que a modernidade, mais especificamente do século XX em diante, empreendeu uma valorização do ato de Onã de forma ostensiva como nenhuma época o fizera. Tal processo teria ocorrido, paulatinamente, através de uma longa tradição dos sortilégios amorosos que atribuiu poderes mágicos ao sexo, culminando na sobrevalorização de aspectos mágicos da sexualidade, em meados do século XX. Isso foi impulsionado, em grande medida, pelo conhecimento dos métodos da erotologia oriental, a exemplo do *maihuna*, o *tantrismo* e o *Tao sexual*, fazendo a magia do amor no Ocidente se desenvolver de modo a expandir as possibilidades dos prazeres corpóreos. O que Alexandrian percebeu foi a *ars erotica*, perspectiva que busca encontrar a verdade do sexo na própria fruição sexual, pressuposto predominante nas culturas da China, do

Japão, da Índia e da Roma antiga, interferindo na *scientia sexualis* das sociedades da modernidade ocidental.

Para além da consideração de Alexandrian, o que se percebe é que a diminuição do interdito ligado à prática onanista se deu não só por influência da erotologia oriental, mas também pela minimização do impacto das doutrinas judaico-cristãs sobre a vida cotidiana dos sujeitos. Prova disso é que, embora permaneça o dogma e a orientação religiosa sobre as práticas sexuais com intenção reprodutiva, a proibição de métodos contraceptivos e a sistemática opinião adversa às liberdades de ordem sexual, nem mesmo os mais fiéis militantes dos cultos religiosos, na modernidade ocidental, seguem rigidamente as orientações concernentes à sua vida íntima. Entretanto, isso não livrou certas práticas eróticas da interdição e da mancha do pecado. Convivem paralelamente, do século XX em diante, o culto do "amor ao sexo" e os impulsos de uma sociedade predominantemente judaico-cristã, o que confirma a percepção de Gore Vidal (1987, p. 232) de que o sexo, como a política, "frequentemente aceita estranhas alianças", por essa razão, o discurso moralizante, acerca da sexualidade, dista da prática corrente.

Para Michel Foucault (1988), o Ocidente, mais do que reprimir a sexualidade, suscitou sua instrumentalização ao criar certa tecnologia do sexo, orientadora do corpo cuidado, protegido, cultivado, isolado. Foi na família burguesa, ou "aristocrática", que a sexualidade foi inicialmente problematizada, tendo em vista a urgência da correção (psiquiatrização) do sexo. A burguesia considerou que seu sexo era coisa muito importante, por isso devia ser vigiada e regida por técnicas pré-determinadas. A mulher "ociosa" do meio burguês passa pelo processo de "histerização" e a criança e/ou adolescente onanista é vigiado por médicos, educadores e religiosos. As disciplinas do corpo passam a perseguir uma família e uma classe sexualmente "sadia". As camadas populares escaparam na maioria das vezes dos dispositivos de sexualidade, mas com o desenvolvimento industrial, elas também foram atingidas, em maior ou menor grau, conforme a sociedade, por esse dispositivo.

Foucault (1988, p. 138) considera que para a burguesia o recalque, a elisão do corpo e da sexualidade, não foi o ideal perseguido, mas o de assumir um corpo e uma sexualidade sob uma organização do dispositivo sexual, a fim de garantir-lhe força, perenidade e proliferação. Nesse processo, a burguesia afirmou sua diferença e sua hegemonia, "converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia".

Com isso, a ocidentalidade permaneceu atrelada à necessidade de colocar o sexo em discurso, de tudo falar sobre sua sexualidade. Isso seria decorrente do anseio de perpetrar uma transgressão deliberada, uma vez que se convencionou colocar o sexo sob o símbolo da repressão. Nesse sentido, Foucault demonstra que o discurso da repressão sexual se vinculou ao próprio dispositivo das relações de poder[51], ao colocar o sexo sob o ideal da constante "vontade de saber", pois a modernidade trabalha constantemente por suspender o silêncio da mais ruidosa das preocupações. Logo, a sexualidade não é fundamentalmente reprimida dentro das relações de poder, mas reduzida ao nível da linguagem como "mistério insondável" a ser controlada por meio da prática discursiva.

A vasta literatura erótica surgida no século XX e os ritos e periódicos tratando da magia sexual são reflexos dessa situação paradoxal. Os autores desses discursos apoiam-se sobre o que Foucault chamou de "o benefício do locutor", pois partem do princípio de que falar de sexo é proibido, então se arrogam a função de desafiar a ordem estabelecida, ser subversivo e empregar um ar solene ao se falar da sexualidade. Assim, convencionou-se "empregar um discurso onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias – eis o que, sem dúvida, sustenta em nós a obstinação em falar do sexo em termos de repressão" (FOUCAULT, 1988, p. 13).

Desse modo, muitos se arrogam a função de libertadores da sexualidade interditada, mas o fazem de modo a preservar e reforçar o interdito sobre determinados aspectos que seriam ofensivos à moral burguesa. O ensaio de D. H. Lawrence (1984), "Pornografia e obscenidade", redigido em 1930, quando o autor foi molestado pela censura, configura um dos exemplos mais claros disso. O autor empreende reflexão sobre o que pode ser definido como "pornografia", percebendo o caráter variável de tal categoria, porque o que pode ser pornográfico para determinada pessoa, pode ser matéria risível para outra. Assim, o escritor relativiza a ideia de intenção pornográfica, bem como rechaça sua marcação como reles e desagradável. Quando o autor assume a defesa da literatura pornográfica, o faz tendo em mira sua própria obra, e de seus pares como Henry Miller, para atacar uma pornografia disfarçada, nociva, cultuada pelo puritanismo burguês. Lawrence passa a investir contra obras que considera

[51] Na perspectiva de Michel Foucault, o poder não se situa necessariamente na ação do Estado. O que o filósofo chama de "poder" equivale a uma "mão invisível" do organismo social regendo os indivíduos através de leis comumente informais. O poder pode ser econômico, moral ou ideológico, instituindo mecanismos de proibição, ele "não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada" (FOUCAULT, 1988, p. 103).

hipocritamente eróticas, porque dissimulam o apelo sexual para livremente transitarem em meios sociais puritanos, e servem disfarçadamente de estimulantes sexual. Nesse sentido, ataca obras como as de Ticiano, Renoir, Mozart, os *Cânticos*, de Salomão, e *Jane Eyre*. Esse ataque decorre da percepção do autor inglês de que o erotismo sombrio e puritano, torna os indivíduos doentes do corpo e da alma, para isso distingue dois tipos de pornografia, a sincera, portanto solar, e a repugnante, coberta de lama, porque degradada, do submundo, servindo de excitação sexual para os leitores. A dissimulação, nessa linha de pensamento, seria decorrente do vil apepite, responsável por degradar os indivíduos por conduzir à prática masturbatória. O anseio por produzir e divulgar uma obra pornográfica que reflita "a luz do dia", como claramente expressa o autor, sinaliza um anseio de tornar "saudável" a sexualidade do meio burguês, confirmando a tese foucaultiana.

Os discursos da magia sexual, por sua vez, encontraram lugar cativo na literatura erótica, especialmente na segunda metade do século XX. A recuperação desse discurso em obras literárias configura, em certa medida, uma forma de depuração, sublimação e de valorização do sexo. Isto é, os aspectos místicos da relação sexual constantes em obras literárias de autores diversos do erotismo literário ocidental constituem verdadeira "polícia do sexo", ao assumirem a empreitada no sentido de regular o sexo por meio de discursos úteis, públicos e pautados sobre a racionalidade.

Os poemas de *A alquimia dos nós*, abordados neste tópico, parecem refletir os princípios da magia sexual erudita, surgida na primeira metade do século XX, no Ocidente, sendo este um modo de interferência da *ars erotica* na *scientia sexualis*. Nesse esoterismo erótico moderno, apregoava-se uma sexualidade sagrada "para ir além da volúpia, até o supremo poder do ser" (ALEXANDRIAN, 2002, p. 85). Além disso, propalavam "que o génio é o produto de uma sexualidade exacerbada" (p. 89). A percepção desses princípios na obra não figura como despropositada, uma vez que *A alquimia dos nós*, conforme indicado no título, nas citações e na estrutura do livro, pauta-se sobre princípios da alquimia. Dentre os mestres da alquimia sexual, destacou-se Aleister Crowley (1875-1947), que aconselhava os adeptos de seus ensinamentos a alcançar o *Opus* através das experiências do erotismo sagrado. Em sua doutrina, encontra-se a concepção do sexo "como chave mágica do universo visível e invisível (ALEXANDRIAN, 2002, p. 103). Nesse sentido, é interessante notar que a sexualidade, nas obras que integram nosso *corpus* de análise, é tomada como forma de redimensionar o universo restrito no qual se encontrava a voz lírica constante em cada uma delas.

Ocorre que os instrumentos utilizados para essa libertação são retirados justamente do discurso e das estratégias da moral repressora, principalmente por se pautar sobre uma linguagem dúbia, ambígua e dissimulada.

A magia sexual, em todas as épocas, utilizou-se de gestos e princípios que usam de maneira eficaz da bioeletricidade do corpo humano. Congregações adeptas do erotismo mágico, como a Gnose, a Cabala, os Cátaros, os Templários, A Franco-Maçonaria e a Rosa-Cruz, conforme esclarece Alexandrian, aplicaram rituais iniciáticos à prática da sexualidade, pautados sobre princípios religiosos arcaicos, sobrevalorizando os usos diversos possibilitados pelo corpo. A doutrina OTO, sob liderança do Grão-Mestre Theodor Reuss (1855-1923), orientava os discípulos sobre a "arte real" da cópula e da masturbação, "os filiados recebiam instruções através de documentos escritos. A masturbação designava-se por 'casamento com os deuses', pois deveriam masturbar-se pensando nas divindades gregas e não em pessoas reais ou fantasmas" (ALEXANDRIAN, 2002, p. 86-87). Esse parece ser um princípio que predomina na obra em verso de Yêda Schmaltz, a partir de *O Peixenauta*, pois a atividade sexual, não raro, é efetivada solitariamente e a voz lírica invoca nesse ato a imagem de uma deidade ou de uma figura mitológica.

Informações desse teor vêm, também, esclarecer e corroborar algumas percepções no interior da obra yediana, uma delas é o caráter iniciático assumido pela sexualidade ostensiva no interior das produções que se assentam sobre o lastro mitológico. O sexo é colocado no centro das composições como rito. Esse aspecto ritual é reforçado através da linguagem poética que vem escamotear tais cenas. A perspectiva ritualística, assumida nos versos eróticos, são, assim, percurso de desenvolvimento rumo à matéria primordial, à pedra filosofal.

O desejo, na magia sexual, é considerado equivalente ao "fogo secreto dos Sábios" e o prazer filosófico confunde-se com a fruição física. Algo aproveitado pela autora para a composição de sua obra, pois nela as vivências eróticas se identificam com o literário, a sexualidade figura como fonte de realização estética.

Na tradição dos sortilégios amorosos, são diversos os relatos de mulheres possuídas por fantasmas, as quais, nessa posse onírica, experimentam convulsões voluptuosas. Nessas situações insólitas, as simuladoras "convenciam-se de que seriam penetradas por um amante extraordinário, saído das trevas" (ALEXANDRIAN, 2002, p. 169). Os fantasmas, denominados "íncubos" e "súcubus", sempre figuraram na tradição cristã como metáfora do desejo incontido.

Alexandrian (2002, p. 157) define os amantes sobrenaturais da seguinte forma: "[o] íncubo é o demónio macho que tenta aproveitar-se de uma mulher, e o súcubo o demónio feminino que se prende lascivamente a um homem". A castidade, como emanação de um domínio absoluto dos sentidos, influi de forma a dinamizar todo o ser ao ponto de provocar nele conjunção carnal com um fantasma ativante:

> Há dois elementos que se coordenam na masturbação: o gesto mecânico e repetitivo de manipular o sexo até ao orgasmo e o "fantasma activante" – série de imagens excitantes que se desenrolam na cabeça do masturbador como a sequência de um filme pornográfico. Ora, para que haja acção mágica, é necessário que estes dois elementos sofram uma transfiguração. O gesto não deverá fazer-se em qualquer local e de qualquer forma; terá o carácter de uma cerimónia e, tal como o coito sagrado, será preferível que ocorra num quarto transformado em "templo" pela presença de um altar, no qual se encontra a imagem da pessoa de quem se pretende apropriar através deste acto. O "fantasma activante" tomará proporções cósmicas ou mitológicas. O indivíduo masturbar-se-á pensando, não em alguém da realidade imediata, conhecido ou que já se tenha visto, ou num ser que se quer encontrar, dotado de todas as qualidades libidinosas, mas imaginando que se faz amor com um deus ou deusa, com um rei ou rainha, pois, desta forma, a masturbação enobrece aquele ou aquela que a realizam. (ALEXANDRIAN, 2003, p. 217)

Esse enobrecimento pela prática masturbatória parece se refletir nos poemas de *Alquimia dos nós* e no conto "Gangrena", dado que a figura de Ulisses, conforme sugerido a todo instante, configura mais uma aspiração da locutora do que a figura real de um amado que partiu e não retornou. O homem amado surge em tais textos como a imagem de um "fantasma ativante" preenchendo uma ausência. Isso pode ser verificado nas composições "Sereias", "Agulha", "Visão" e "Cavalgada", pois em todas elas prevalece o desenvolvimento do hábito do gozo solitário, visto que não se materializa a figura do amante.

No primeiro deles, a prática onanista apresenta-se de modo mais direto, nos demais o ato pode ser divisado através da simulação do coito com figuras fantasmagóricas, como a agulha e o cavalo. Esse sentido pode ser depreendido devido a uma possível ressonância, verificada em tais versos, do poema de Álvares de Azevedo e da crítica de Antonio Candido.

Partindo do princípio de que os poemas de Yêda são utilizações criativas, a leitura é encaminhada para o entendimento de que neles o Fantasma e/ou Cavaleiro de "Meu sonho" assume função de parceiro no ato sexual. Em "Visão" e "Cavalgada" há o desenvolvimento de uma sequência que simula a cena sexual de modo a levar adiante a metáfora dissimulada no poema azevediano. A autora toma a imagem metonímica da

obra de outrora e a transforma em uma cena hiperbólica, espécie de destruidora da metáfora, pois nas reinvenções impera o excesso. Há, verdadeiramente, uma (re)construção superlativa e hiperbólica da imagem e da atuação do Cavaleiro, que antes assumia desenho impreciso, fantasmagórico, e passa a atuar como uma espécie de íncubo no envolvimento erótico com o eu lírico yediano. Ou seja, nos versos de Yêda a voltagem erótica é bem mais evidente do que no poeta do ultrarromantismo brasileiro. Com isso, pode-se dizer que se em Álvares de Azevedo encontra-se uma cena operando na ambiguidade, nos poemas de Yêda há um complexo jogo operando as imagens no processo de dentro/fora de cena, que terminam por veicular uma (obs)cena erótica, porque exibe de forma mais enfática o que deveria estar oculto. Embora o avanço em relação ao erotismo de Álvares de Azevedo seja reconhecível, os versos da autora goiana ainda operam sobre a realização metonímica, revelando desejo recalcado, conforme se percebe em "Cavalgada", composição que transfere para o rio a sensualidade do jogo erótico para realizar o amor, metonimicamente, através dele.

A exposição do obsceno configura nos poemas de Yêda Schmaltz a própria celebração do prazer, não só nas composições de *A alquimia dos nós*, mas principalmente, nos poemas de *Baco e Anas brasileiras*. A fruição é alcançada pelo constante exercício da imaginação que experimenta o fascínio da aventura transgressiva sem, contudo, materializá-la objetivamente. A ironia constituída no discurso parodístico da autora, portanto, se dirige não às obras parodiadas, objetos de homenagem e reverência, mas às interdições, estigmas e restrições de sua época, operando através dessas restrições e, concomitantemente, contra elas. Tais aspectos se refletem, ainda, na penetração sofrida pela obra da poeta de produções canônicas no âmbito da lírica brasileira, matéria da qual nos ocupamos no tópico a seguir.

3.5. Entra-me na carne a poesia: Cecília, Bilac, Bandeira e Vinícius no verso antropofágico de Yêda Schmaltz

> Ardo e suspiro! Como o dia tarda
> Em que meus lábios possam ser beijados,
> Mais que beijados: possam ser mordidos!
> *Olavo Bilac*.

> Fruta que se saboreia,
> não que alimenta:
> assim descrevo melhor
> a tua urgência.
> *João Cabral de Melo Neto.*

O presente tópico objetiva dar continuidade às leituras sobre a reinvenção parodística e o diálogo com a tradição no discurso poético de Yêda Schmaltz. Nesse momento, nossa leitura se atém a algumas transcontextualizações, confluências e miradas compartilhadas entre a obra da autora e a produção lírica de autores brasileiros, notadamente, Cecília Meireles, Olavo Bilac, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes.

A sequência final dos poemas de "Fios (O livro de Penélope)", de *A alquimia dos nós*, representa uma mirada do eu lírico no espelho, de acordo com o indicado já no título, na tentativa de reconhecer sua (nova) face. Isso se desenvolve em cinco poemas, cujo título varia entre "Tentativa de reconhecimento", "Essência de reconhecimento" e "Tentativa de desconhecimento". Esse gesto apresenta-se marcadamente moderno porque reafirma que a produção literária de autoria feminina, da segunda metade do século XX, tira Penélope do silenciamento e promove sua independência em relação a Ulisses[52]. Os subtítulos dos poemas indicam isso, dado que a voz lírica inicia tentando se reconhecer na face de Ulisses, busca a essência de si mesma e, ao fim, recusa a imagem do homem amado que lhe é apresentada. Interessante notar que, essa atitude sugere também a ocorrência de uma negação concernente à sua antiga conjunção, que parece ter sido superada. O Ulisses "menor que os pretendentes" situa-se como o último resquício daquela outra Penélope ultrapassada, por isso também rejeitado.

A Penélope moderna surge diante do espelho com uma fala suplementar no processo que busca desreprimir sua subjetividade, nessa atitude o eu lírico mira o espelho em busca da face perdida de Ulisses. É sintomático, nesse itinerário, o fato de o corpo surgir como tecido e lugar de viagem em um diálogo com o outro que,

[52] O que pode ser verificado no poema "Penélope", de Miriam Fraga, lido no tópico a seguir.

verdadeiramente, constitui um monólogo interior. A mirada no espelho desencadeia um autoquestionamento que progressivamente coloca em suspensão a representatividade do homem amado na existência da voz lírica, sendo pelo corpo que se desencadeia a tomada de consciência:

> Esse é meu corpo.
> Passei a vida toda,
> levei a vida inteira
> pra reconhecê-lo.
> (E a vida toda o meu corpo
> passava rente a mim
> e eu sem vê-lo.)
> (AN, p. 61)

Os versos supracitados sinalizam a tomada de consciência do eu lírico e sua autoafirmação identitária ocorrendo através da tomada de consciência de seu corpo. Isso leva a voz lírica a superar a dualidade corpo/alma:

> E somente esse meu corpo
> será testemunha
> da memória de mim:
> nele, a minha alma
> e o clímax da história.
> (AN, p. 62)

Esse reconhecimento do caráter imbricado do corpo e da alma encaminha-se por desconstruir o ideal cartesiano que os separa. René Descartes (2000) deu continuidade à tradição platônica ao perceber o mundo físico como efetivação deformada do modelo idealizado, cuja perfeição só poderia ser alcançada pelo intelecto. O filósofo insiste em seus textos na ideia de que "a natureza inteligente é distinta da corporal" (DESCARTES, 2000, p. 64), nessa oposição, o corpo se colocaria contrariamente ao intelecto. Embora considere que a alma esteja alojada no corpo, ele é considerado em situação de inferioridade em relação à alma, sendo o principal inimigo dela. Ao asseverar a distinção entre alma e corpo, e a separação de ambos, Descartes relaciona o pensamento à alma e o calor e os movimentos ao corpo.

A sequência de poemas de Yêda Schmaltz parece se constituir para refazer tais considerações da filosofia cartesiana porque o reconhecimento do corpo e suas particularidades é que promove a reflexão sobre o mais íntimo do ser. Se Descartes separa funções pertinentes ao corpo e funções específicas da alma, os poemas de *A*

alquimia dos nós confunde essas funções ao perceber que o corpo é "Testemunha da memória de mim,/ espelho do meu ser" (AN, p. 62).

Ao final de "Espelho II", a voz lírica assimila o discurso da eucaristia reafirmando essa (con)fusão, essa indivisibilidade entre corpo e alma, sugerindo que a religião cristã atualizou o mito da antropofagia, sendo a prática antropofágica um modo de considerar o caráter imbricado de corpo e alma, porque através do consumo do corpo do outro busca-se alcançar e partilhar de aspectos reconhecidos no mais recôndito do ser:

> Esse é meu corpo
> se reconhecendo
> em pele, pêlos, membros,
> se reconhecendo:
> esponja e pinho,
> suores e coriza.
>
> E como um Deus
> se oferecendo
> em pão e vinho.
>
> Este é meu corpo.
> (AN, p. 62)

O corpo que se oferece (ao ser amado) considera nele o ponto central de toda sua existência. A unidade que a tradição filosófica cristã separou é refeita a partir da perspectiva de que corpo e sangue assimilam características comumente atribuídas ao espírito: "Isto é a minha unidade/ plena e salgada/ - um chamamento encarnado/ e líquido" (AN, p. 63). Assim, no sangue da voz lírica é que se desenvolve "o bater dos sentimentos" e o "correr das emoções". Descartes definiu o amor e o ódio como paixões que dependem do corpo, mas que emanam da alma. "Espelho III" trabalha na superação dessa linha divisória e a paixão se torna plenamente ligada ao corpo. Em *As paixões da alma*, Descartes (2000) parte do princípio de que é preciso conhecer a organicidade das paixões para evitá-las ou dosá-las de modo saudável, porque delas decorrem todo bem e todo mal da existência dos indivíduos. A sabedoria seria um modo de governar as paixões do corpo e pelo conhecimento racional somente as paixões "superiores", da alma, teriam espaço na existência feliz. Esse ideal é subvertido na poesia yediana quando se considera que é através das paixões do corpo e da plena realização dos seus instintos que o indivíduo alcança uma existência completa.

Em síntese, Decartes defende o culto da alma como caminho para se alcançar a divindade, convergindo com a filosofia cristã, enquanto a poesia de Yêda Schmaltz usa desses instrumentais, da filosofia cartesiana e da retórica bíblica, para considerar que o corpo não se situa como antagonista da alma e que a corporeidade suprema dirige a uma existência divina. Os versos de "Espelho" podem ser lidos, ainda, como subversão a Descartes por conter neles o entendimento de que a perfeição só pode ser alcançada pela poesia, pelo corpo da poesia, porque quando o eu lírico diz "Isto é o meu corpo" há uma ambiguidade latente nessa fala. A dubiedade reside na definição do objeto apontado. Embora tenhamos inicialmente reconhecido nesse objeto o homem amado, há sugestão de que esse corpo é o da própria poesia, algo sugerido em versos como: "Testemunha da minha memória de mim/ espelho do meu ser".

Essa conotação é desentranhada, ainda, pela influência de composições anteriores, na obra, que reiteram a (con)fusão entre o corpo do sujeito lírico e o objeto de seu labor, a exemplo do poema "O tecido", que usa da metáfora do tecido para tratar do fazer poético e já inciando pela afirmação de que "Os fios deste tecido/ foram retirados/ dos meus próprios nervos/ retesados" e conclui percebendo que "Este tecido é a própria/ tecedeira"(AN, p. 45). Assim, quando a voz lírica de "O livro de Penélope" refer-se ao seu corpo, esse corpo pode ser entendido como o corpo da poesia:

> Esse é meu corpo
> que estava andando sem mim
> e que eu revejo
> e reconheço pela face externa:
> as minhas unhas chatas,
> os meus calos,
> a minha barba,
> o meu estrabismo
> e a minha cicatriz na virilha,
> não na perna.
>
> E estes são os enfeites
> do meu corpo: sandália,
> calça e camisa.
> Porque esse é meu corpo:
> nádegas, seios, saias
> e o cabelo liso.
> (AN, p. 61)

O versos acima refletem algumas ambiguidades encerradas pela composição no concernente ao corpo designado, pois, conforme a descrição, ele pode ser reconhecido como o corpo da voz lírica (nesse caso, Penélope), o corpo do homem amado (Ulisses, com sua barba) e um terceiro corpo, que seria resultado da união

cósmica de amante e ser amado, aludindo à antiga conjunção do andrógino, do mito registrado por Platão (2011), n'*O banquete*. O andrógino, conforme discutido anteriormente, constitui um mito que, comumente, está ligado ao misticismo e à eroticidade, sendo esses fatores que relacionam a voz do artista ao do misticismo andrógino, dentro de uma tradição bastante antiga.

Preciso se faz notar, entrementes, a variação do pronome demonstrativo na sequência dos poemas. "Espelho II" emprega "esse", o que indicaria proximidade com o interlocutor. "Espelho III" modifica o uso pronominal para "isto", que diferentemente vem designar objeto ou coisa próxima. Enquanto "Espelho IV" é aberto com o pronome demonstrativo feminino "esta", que por sua vez indica maior proximidade do que "esse". Com isso, pode-se aventar a hipótese de a sequência se iniciar realizando o reconhecimento do homem amado (esse) e encaminhar-se para o corpo da poesia (isto) e terminar no reconhecimento do corpo da voz lírica (esta). Tal percurso, de confronto com o ser amado e a poesia, seria o responsável por demarcar a superioridade da Penélope lírica diante do esposo.

O final da terceira parte do poema termina parodiando diretamente a filosofia cartesiana: "vivo porque sonho,/ canto porque amo,/ - sinto, logo, existo" (AN, p. 64). Tais versos conduzem ao entendimento que sonhar, amar e sentir são faculdades que possibilitam ao conhecimento da verdade, contrariamente à fórmula "penso, logo existo":

> ao notar que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão sólida e tão correta que as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de lhe causar abalo, julguei que podia considerá-la, sem escrúpulos algum, o primeiro princípio da filosofia que eu procurava. (DESCARTES, 2000, p. 62, grifos do autor)

A transcontextualização dos versos yedianos é marcada pelo riso irônico, na transferência de um discurso filosófico para o lírico, considerando que seu pressuposto existencial se assenta sobre a plena experiência dos sentidos. Essa paródia pondera acerca da relevância do discurso poético sobre outras formas de conhecimento atribuindo-lhe um caráter erótico, isso porque "sonhar", "cantar", "amar" e "sentir", podem ser tomados, no poema, como metáforas da poesia.

Essa sequência de poemas, ao mesmo tempo em que configura uma desconstrução do pensamento cartesiano, presta-se a uma confrontação estilística com a poesia de Cecília Meireles. A poeta carioca desenvolveu no interior de sua obra poemas

seriados que assinalam a procura da "face perdida" do sujeito poético diante do espelho. "Mulher ao espelho" (MEIRELES, 1983, p. 127), de *Mar absoluto*, é o poema de Cecília que desde o título sinaliza a voz lírica "buscando-se no espelho", mas são poemas constantes em *Viagem* e *Vaga música*, apresentando essa mesma mirada, que parecem servir de mote às composições de Yêda Schmaltz.

Em *Viagem*, livro de 1939, Cecília Meireles já desenvove o tema do confronto com o reflexo no segundo poema da obra:

> **Retrato**
>
> Eu não tinha este rosto de hoje,
> assim calmo, assim triste, assim magro,
> nem estes olhos tão vazios,
> nem o lábio amargo.
>
> Eu não tinha estas mãos sem força,
> tão paradas e frias e mortas;
> eu não tinha este coração
> que nem se mostra.
>
> Eu não dei por esta mudança,
> tão simples, tão certa, tão fácil:
> - Em que espelho ficou perdida
> a minha face?
> (MEIRELES, 1983, p. 63-64)

No poema, o sujeito lírico empreende reflexão sobre a transformação percebida em sua face. Essa transformação indica ser concomitante à própria transformação da personalidade da voz lírica. Os versos finais questionando em que espelho se perdeu a face outrora existente, parece configurar o modelo sobre o qual se inscreve a transformação imitativa realizada por Yêda Schmaltz. No caso dos poemas de *A alquimia dos nós*, a indagação pela face perdida se direciona, frequentemente, para a procura do homem amado, o que coloca Penélope na condição de indagar e esperar pelo outro como forma de esperar por si mesma. Por intermédio da poesia esse encontro ocorre.

No interior de *Viagem*, outros momentos registram a mirada metafísica da voz lírica diante do espelho, a exemplo de "Ressurreição": "Não cantes, pois trancei o meu cabelo, agora,/ e estou diante do espelho" (MEIRELES, 1983, p. 67), e "Terra":

> [...]
> Deusa dos olhos volúveis,
> rosto de espelho tão frágil.

Coração de tempo fundo,
- por dentro das tuas máscaras,
meus olhos, sérios e lúcidos,
viram a beleza amarga.
(MEIRELES, 1983, p. 66)

Em *Vaga música*, dois poemas convergem com a poesia de Yêda Schmaltz, "Canção quase inquieta" (MEIRELES, p. 81), que trata da fragmentação interior da voz lírica: "E eu me partindo, dentro de mim,/ para estar no mesmo momento/ de ambos os lados". Essa fragmentação do eu ocorre devido à chegada do ser amado: "Se existe a tua Figura,/ se és o Sentido do Mundo,/ deixo-me, fujo por ti,/ nunca mais quero ser minha!". Pode-se reconhecer essa como sendo a atitude inicial da Penélope yediana, cuja paixão pelo esposo a leva a também reconhecer nele o "Sentido do Mundo". Embora a voz lírica de *A alquimia dos nós* vivencie esse desnorteio, perder-se e deixar de se pertencer, ocorre a superação dessa condição no final da primeira parte da obra.

Além desse poema, "Epigrama do espelho infiel" desenvolve o tema da contemplação do próprio reflexo mais diretamente:

Entre o desenho do meu rosto
e o seu reflexo,
meu sonho agoniza, perplexo.

Ah! pobres linhas do meu rosto,
desmanchadas do lado oposto,
e sem nexo!

E a lágrima do seu desgosto
sumida no espelho convexo!
(MEIRELES, 1983, p. 82-83)

Os versos acima parecem sofrer continuidade e mudança em "Espelho I", quando a voz lírica de Penélope busca no rosto desaparecido do homem amado traços que de forma especular consigam refletir o rosto da enunciadora:

[...]
E a predestinação
da minha mão
desenvolvendo sombras
no teu rosto inexistido.
(Falta um pedaço,
do teu rosto,
de fios construído.)
Teu rosto:
paisagem noturna,
momento impressionista
com chuva.

Seria preciso
cobrir teu rosto
para que me vislumbrasses,
me espelhasses,
espectro de luz,
num rápido momento.
E a minha face perdida,
seria encontrada
em ti.
Em ti, depois da chuva,
pelo lado de dentro.
(AN, p. 59-60)

A voz lírica reconhece no ser amado o desdobramento de seu ser, como forma de registrar a paixão que os liga. Considera, assim, como no mito aristofânico, que Eros une as partes cindidas, sendo a união dos amantes o reencontro das partes separadas pela punição de Zeus aos mortais. No processo de reconhecimento de sua face perdida, o sujeito lírico percebe sombras sobre o rosto do outro, e a ausência de um pedaço. Os versos entre parênteses consideram o amor como criação e/ou fabulação, porque o rosto amado foi criado pelos fios trabalhados pela voz lírica. A estrofe final percebe que no homem amado não se reflete o rosto da amante e o poema é fechado com o anseio de encontrar a face perdida que, como no poema de Cecília Meireles, ocorre "pelo lado de dentro". Essa estrofe pode incorporar e reiventar os versos supracitados de "Epigrama do espelho infiel": "Ah! pobres linhas do meu rosto,/ desmanchadas do lado oposto,/ e sem nexo!".

O anseio por se reconhecer na imagem do ser amado é um anseio que revela o aspecto narcísico do amor. Elódia Xavier (2007) identificou "o corpo refletido" como uma estratégia considerável na produção das escritoras brasileiras. A pesquisadora percebe que o "corpo refletido" é narcísico por excelência e, não raro, foi usado em obras literárias para refletir a imagem e a aparência do ser amado: "Pode-se associar o **corpo refletido** ao mito de Narciso, uma vez que a alma narcísica deseja sempre estar unida ao próprio corpo" (XAVIER, 2007, p. 112-113, grifos da autora).

O "corpo refletido", nessa acepção, reflete e absorve o que está a sua volta: "Através do consumo, o corpo assimila o que existe a sua volta. Seu desejo é tornar o objeto parte de si mesmo. Assim o objeto é o espelho no qual o corpo se vê refletido" (XAVIER, 2007, p. 117). Na sequência dos poemas intitulados "Espelho", de Yêda Schmaltz, pode-se conferir esse corpo que reflete e consome o que está a sua volta, esse fenômeno visa, sobretudo, absorver a imagem do homem amado que, conforme o enredo mitológico, encontra-se distanciado da voz lírica. Ocorre que, esse

distanciamento nos poemas parece se processar no plano metafísico, pois o homem amado é utilizado como espelho, pela voz lírica, para ver refletida sua face, é a ele também que o sujeito lírico recorre para reconhecer-se, identificar-se, autoafirmar-se. Ao final da sequência, Penélope completa seu processo de autoafirmação, seu processo de reconhecimento, quando se desprende do homem "miúdo" que acaba divisando, conforme discutimos no tópico final deste estudo.

Embora Yêda Schmaltz tenha se servido da dicção, dos princípios estéticos e das temáticas da poesia ceciliana, sua obra destoa dessa produção por avançar na atualização do erotismo. A autora parece ter buscado em outros autores da tradição os instrumentais que vão lhe servir de subsídio para a construção de seu erotismo literário, especialmente no concernente ao erotismo ousado de *Baco e Anas brasileiras*.

No decorrer deste estudo, especialmente no presente capítulo, acentuou-se diversas vezes a noção da tradição como importante aliado da força criadora dos artistas, herança da qual a autora estudada não se furtou a absorver. Percebeu-se, ainda, que a recriação ao mesmo tempo rejuvenesce a tradição e insere a nova obra no patrimônio universal. Nessa linhagem de pensamento, de base eliotiana, considera-se a repetição predominando sobre a novidade. T. S. Eliot (1997) considera ser o diálogo com a tradição um diálogo que atribui densidade a uma obra, porque a tradição não pode ser simplesmente legada, mas obtida através de árduo labor, para que a voz individual do artista possa ser ouvida entre os ecos dos poetas mortos. O valor do poeta se situa justamente na maneira como consegue se ajustar entre a tradição e o talento individual:

> Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avalia-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica. (ELIOT, 1997, p. 23)

Assumindo tal perspectiva da crítica estética, tomamos como aporte teórico a crítica de Affonso Romano de Sant'Anna (1993), desenvolvido em *O canibalismo amoroso*, que também considera o valor inerente à incorporação da tradição literária ao processo de criação poética, para subsidiar a leitura de mais algumas composições da autora. Parte-se, nesse âmbito, da concepção de que, como a personalidade dos indivíduos é constituída por identificações, também a escrita e a formação dos

pressupostos estéticos o são: “A identificação [...] é a fase preliminar na relação com o outro e pode agravar-se ou diferenciar-se e passar à incorporação do outro. Assim, da metáfora chega-se à concretude do canibalismo” (SANT’ANNA, 2993, p. 126).

O termo canibalismo, no contexto empregado por Affonso Romano, é interessante por assumir o sentido simbólico da impetuosidade e agressividade do desejo erótico e por se referir à identificação e incorporação de modelos literários, no concernente ao tema e à estrutura.

O canibalismo, como prática antropofágica e como atitude intertextual, encerra uma ambiguidade, dado que há uma identificação narcísica com o ser devorado ao mesmo tempo em que impera uma angústia melancólica nessa atitude. Através do “consumo” do outro busca-se uma deseperada forma de não se perdê-lo, e sim apreendê-lo. Destruir o objeto é uma forma de retê-lo, mantê-lo vivo. Esse tipo de entendimento considera que o canibalismo é uma atitude que envolve realidade e alucinação, além de possuir alta carga libidinal.

A antropofagia literária no interior da obra de Yêda Schmaltz encontrou na tradição solar seu ponto de maior identificação. Mesmo em um simbolista tardio como Manuel Bandeira, a leitura realizada pela poeta goiana colheu dessa obra o que ela tem de mais luminoso, como a linguagem prosaica e o humor festivo, muita vez transformando a melancolia, a exemplo da constante em obras como *Carnaval*, em risonha atualização.

O erotismo antropofágico de Yêda Schmaltz assume o sentido depreendido por Affonso Sant’Anna de dar uma sepultura ao outro dentro do seu próprio corpo como um modo de defender o outro e defender-se da morte, isso tanto na concepção de seu erotismo, ao empreender a caça e a tentativa de devorar o objeto amado, como na relação com seus poetas mais caros, que passeiam eroticamente pela carne de sua escrita. Sant’Anna ressalta ainda que povos canibais realizaram, comumente, dois tipos de antropofagia, exogamicamente, para assimilar a força dos inimigos, e endogamicamente, para que os membros de sua própria família não se perdessem. Na poesia yediana se encontra esse duplo movimento, através da alusão de obras como a de Olavo Bilac, Manuel Bandeira e a de Cecília Meireles, servindo de ponto de partida para o desenvolvimento de seus pressupostos temáticos e estéticos, e através de uma relação menos direta, porque pautada sobre a desconstrução de um modelo, como a que percebemos em relação à poesia de Vinícius de Moraes, particularmente o poema “Receita de mulher”.

Não foi o formalismo da poesia de Olavo Bilac (1997) que exerceu influência sobre a criação poética de Yêda Schmaltz. Esse foi, aliás, um ponto em que a autora acabou seguindo os modernistas de 22, ao exercer crítica satírica sobre o poeta parnasiano. Mas a carnalidade exuberante, constante nos versos do poeta de *Sarças de fogo*, parece ter colaborado para a construção do erotismo ousado dos versos publicados pela autora nos anos 1980. Exemplo disso são os poemas em série contidos no interior de *Baco e Anas brasileira*, cuja carnalidade feminina é ostensiva, indicando repetir e continuar procedimentos retóricos contidos na poesia de Bilac.



Figura 24: *Fantasia fálica*, de Henrique Alvim Corrêa.

Embora Bilac se situasse como o membro mais atuante da estética parnasiana, no Brasil, conforme notou Ivan Teixeira (1997), o poeta não deixou de realizar uma espécie de paródia à impassibilidade, uma das características centrais desse movimento. Essa passibilidade Bilac usou, não raro, na exploração do nu feminino, o que situou o poeta "na encruzilhada da retórica", entre o tratamento solene de temas tabus e a ousadia na figuração de cenas de carnalidade exuberante. Ao empreender crítica "Em defesa da poesia (Bilaquiana)", Teixeira ressalta a arrojada expressão do desenho dos corpos e da descrição dos ímpetos sexuais femininos nesse poeta:

> Em termos atuais, pode-se dizer que o nu bilaquiano não se distancia muito das chamadas 'revistas masculinas', em que prevalece o traço da visualidade cinematográfica. Aliás, ao dizer que Bilac foi 'exímio na pintura da pornocinematografia', Mário de Andrade produziu uma belíssima metáfora crítica, de insinuante poder descritivo. (TEIXEIRA, 1997, p. XXV)

Nesse prefácio, o crítico percebe ainda a habilidade do poeta parnasiano na atualização do correlato objetivo, que T. S. Eliot definiu como uma importante estratégia poética. Ao adotar esse princípio, o poeta se vale de algo concreto na expressão de algo abstrato, na "tradução concreta de uma sensação, entendida como lugar retórico ou matéria previamente aceita como matéria de poesia" (TEIXEIRA, 1997, p. XXX).

A permanência de certas estratégias, temas e tópicas da poesia bilaquiana na obra de Yêda Schmaltz pode ser percebida através de uma investigação que considere uma confluência e/ou herança literária na construção de um erotismo ousado se valendo da tradição para assinalar a mudança, dado que a "arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si" (HUTCHEON, 1989, p. 62). A exploração do nudismo feminino, em *Baco e Anas brasileiras*, consitui um traço que lembra a figuração do corpo feminino nos versos de Bilac. O uso de alimentos na busca de materializar a fruição erótica, vivenciada pelo eu lírico yediano, também pode ser considerado uma herança da poesia dos sentidos e da materialização de abstrações, de acordo com aquilo que Ivan Teixeira considerou como sendo uma espécie de "correlato objetivo" na expressão das imagens, em Bilac.

Não pode ser esquecido, ainda, os modos como Olavo Bilac expressou o erotismo feminino, a exemplo do que se encontra em poemas como "Satânia": "Pode ser entendido como uma ruidosa e rutilante alegoria da busca do prazer solitário de uma formosa mulher que, nua em seu quarto, põe-se a imaginar as vozes do próprio corpo,

ansioso por se deixar possuir" (TEIXEIRA, 1997, p. XXVII). Essa retórica que expressa o canto da carne surge nos versos de *Baco e Anas brasileiras* de forma que a voz lírica se apresenta como desejada e desejante, oferecendo-se para o banquete erótico ao mesmo tempo em que se posiciona como "comensal" nesse processo.

A volúpia feminina expressa no poema "Beijo eterno", quando o poeta dá voz à amante envolvida no ato amoroso, em que se misturam os sussurros, soluços e suspiros de amante e amada, chama atenção pelo grau de explicitude das imagens, bem como pela analogia construída entre a volúpia sexual e a voracidade antropofágica:

> [...]
> Diz tua boca: "Vem!"
> "Inda mais!" diz a minha, a soluçar... Exclama
> Todo o meu corpo que o teu corpo chama:
> "Morde também!"
> Ai! morde! que doce é a dor
> Que me entra as carnes, e as tortura!
> Beija mais! morde mais! que eu morra de ventura,
> Morto por teu amor!
>
> Quero um beijo sem fim,
> Que dure a vida inteira e aplaque o meu desejo!
> [...]
> (BILAC, 1997, p. 118)

A perspectiva do erotismo constituído na obra de Bilac talvez tenha sido um dos maiores avanços em relação à poesia clássica e romântica que a poesia brasileria de fins do século XIX e início do século XX assistiu, uma vez que a figura feminina foi pintada como bacante, como são exemplos "Satânia", Frinéia e Laís, como outrora não havia sido. Essa voluptuosidade erótica encaminha-se para a voragem antropofágica, o que se reflete em poemas de Yêda Scmaltz, como "Pão e vinho":

> Teu braço, amigo,
> tem o sabor das frutas da estação
> degustadas
> nas festas populares;
> dos doces e compotas
> e alfenins;
> teu braço abrigo
>
> é vinho e pão
> e comunhão,
> é uva e trigo.
> (BAB, p. 85)

Nessa composição, a voz lírica assume o desejo de possuir o ser amado ao ponto de esse desejo se fazer fome erótica e o homem desejado ser assimilado a alimentos (alfenins, pão, vinho, doce, compotas, frutas). Os versos consideram, portanto, de forma semelhante ao poema de Bilac supracitado, a relação analógica entre beijar, comer e amar. A enumeração de alimentos, no final da primeira estrofe e no desenvolvimento de toda a segunda estrofe, indica movimento ascensional correspondendo à impetuosidade do desejo erótico. A relação amorosa é considerada, nesse âmbito, sob a ótica oral-sádica ao se tomar a perspectiva de que matar a sede ou a fome e saciar o desejo são similares.

Considerar na relação amorosa os aspectos tátil, gustativo, olfativo (e auditivo, como no poema de Bilac em que o eu lírico anseia por ouvir as súplicas amorosas da parceira), constitui, ainda, um modo de expressar uma eroticidade que não é simplesmente genital porque se pauta sobre a vitalidade e a alegria saudável do próprio corpo. É um anseio, ainda, de materializar no verso sensações de difícil expressão.

Além da obra bilaquiana, *Carnaval*, livro de Manuel Bandeira (1984), publicado em 1919, parece ser uma das maiores ressonâncias na obra de Yêda Schmaltz, particularmente na composição de *Baco e Anas brasileiras*. Esse diálogo prevalece por todo o livro da autora, mas pode ser reconhecida sua evidencia na composição que encerra a segunda parte da obra:

Evoé, Mênades!

Evoé, Baco!

Eva é!
Os sucos
dos antropofagismos matutos
e goianos
querendo comer os dedos
macunaímicos
dos bandeirantes
paulistas.

Evoé, bucho!

Os antropofagismos
dos vinhos
raspando com os dents
a polpa rasa
dos pquis
e seus espinhos.

Evoé, baixo!

Ameixa preta
na bandja.
Abaixo a marmelada
dada
poesia dominadora
e superada,
um lixo.
Super domine,
assim seja.

Evoé, bicho!
(BAB, 1985, p. 87-88)

O poema sintetiza uma série de pressupostos estéticos e temáticos desenvolvidos no interior de *Baco e Anas brasileiras*, ao proclamar o tema festivo predominante no livro, a liberdade formal e no nível da linguagem, assim como o viés antropofágico assumido pela relação intertextual e nas relações eróticas da obra. Constituído de três estrofes atravessadas por um refrão, que sofre pequenas modificações, o poema se pauta através de uma comunicação inicialmente desnorteada, o que indica reproduzir o estado de embriaguez, a errância e o espírito doidivanas do ambiente carnavalesco. Note-se, por exemplo, que a primeira estrofe, posicionada logo após as duas primeiras interjeições, constitui uma só sentença, mas nessa sentença a comunicação está truncada porque não se reconhece imediatamente o sujeito da oração. A leitura inicial tende a reconhecer "Os sucos" como o suporte para a afirmação desenvolvida no predicado, o que reafirma o caráter desorientado da sentença. Pode-se aventar, entretanto, que a declaração se refere à personagem bíblica Eva, mencionada no segundo grito festivo, sendo a ela que se projetaria a afirmação do predicado. Nessa leitura, a construção frasal estaria indicando que Eva é o suco no centro do banquete da festa antropofágica dos goianos, sugerindo que é ela também quem pretende devorar os "bandeirantes paulistas". Essa expressão, por sua vez, chama atenção por indicar o processo de colonização do Centro-Oeste brasileiro pelos bandeirantes paulistas, mas sugere ainda remeter ao livro de Bandeira tomado como manifesto no Modernismo paulista em 22.

A segunda estrofe segue tratando da relação antropofágica anunciada na primeira estrofe, mas aqui é o pequi (grafado "pquis"), fruto típico do cerrado, popular e apreciado em terras goianas, que serve de alimento nesse banquete. A estrofe final da composição assume viés metalinguístico, aproximando o prosaísmo da linguagem

poética ao sabor de doces também prosaicos, porque frequentes na mesa dos brasileiros (a ameixa seca e a marmelada).

"Evoé!" é o grito carnavalesco de exaltação da festa herdeira dos ritos dionisíacos. A reiteração do grito, ao longo do poema, constituindo uma espécie de refrão, reafirma que a composição, e o livro como um todo, encontram-se em constante ambiente festivo. Essa expressão, anaforicamente repetida, contribui para o desenvolvimento rítmico da composição, através do jogo paranomásico (Baco/bucho/baixo/bicho), mas também para o desenvolvimento dos sentidos, ao transformar Baco em Eva e reforçar a ideia antropofágica, com a expressão "bucho", vulgarmente associado ao estômago. O termo "bucho" também é vulgarmente empregado denotando "mulher feia". O verso-refrão aparece antecedendo e resumindo, de certa forma, o ideal desenvolvido na estrofe seguinte. A primeira estrofe é aberta com uma exploração da interjeição "Evoé", reconhecendo nela proximidade fônica com o nome "Eva", seguida de um verbo transitivo que, no entanto, está destituído de complemento, o que torna o verso também uma espécie de interjeição, inobstante também figurar como sujeito da oração. Esse procedimento reconhece ou equipara Eva às Mênades.

Os epítetos Mênades e Bacantes significam "as possuídas", "em êxtase", "em entusiasmo", "furiosas". Os gritos de "Evoi! Evoi!" exaltavam Baco, também denominado Evan[53]. Durante as bacanais, tais mulheres cometiam excessos luxuriosos, agitação incontrolável no estabelecimento da comunhão com o deus. Essa é uma faceta recuperada no carnaval brasileiro através do grito festivo "Evoé!". Tomando esse sentido das bacanais, como antecedentes do carnaval brasileiro, Manuel Bandeira desenvolve o tema no poema que abre seu livro *Carnaval*:

> Quero beber! cantar asneiras
> No esto brutal das bebedeiras
> Que tudo emborca e faz em caco...
> Evoé Baco!
>
> Lá se me parte a alma levada
> No torvelinho da mascarada,
> A gargalhar em doudo assomo...
> Evoé Momo!

[53] Junito Brandão (2005) lista, além dos já conhecidos Dioniso e Baco, os epítetos Iaco, Brômio e Zagreu. Lúcio de Apuleio (\s.d.\), em *O asno de ouro*, chama Baco de Líben. A denominação "Evan" encontra-se sob registro de Ronel Alberti da Rosa, em *A sombra de Orfeu* (2010, p. 147), ao lado dos nomes Lieu, Bessaréu e Leneu.

Lacem-na toda, multicores,
As serpentinas dos amores,
Cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,
Além de versos e mulheres?...
- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

O alfanje rútilo da lua,
Por degolar a nuca nua
Que me alucina e que eu não domo!...
Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...
Por que eu extático desfira
Em seu louvor versos obscenos.
Evoé Vênus!
(BANDEIRA, 1974, p. 157-158)

A composição de Bandeira exalta em clima carnavalesco a festa, o vinho, a mulher e a poesia. Com isso, transitam nos versos as imagens e referências diretas de Baco e Vênus, respectivamente embriaguez e paixão. Nessa perspectiva, o eu lírico proclama inserir-se em uma existência descompromissada, marcada por bebidas e dedicada a "cantar asneiras". Interessante notar que esse não é o tom que predomina no desenvolvimento da obra, conforme anteriormente notado, o *Carnaval* de Bandeira é melancólico, como ele próprio percebeu, os poemas são marcados pela culpa, pelo uso excessivo de drogas (cocaína e morfina) que encaminha o lirismo para a dissolução e a morte.

Carnaval foi um livro que entusiasmou os modernistas de 22, principalmente pelas novidades trazidas, pelo ataque à poesia parnasiana ("Os sapos") e pela ânsia de construir uma poesia mais livre. Mas a obra, com o tempo, foi caindo no esquecimento dos leitores e da crítica especializada, talvez por ter sido objeto de crítica pejorativa por parte do próprio Manuel Bandeira que, em *Intinerário de Pasárgada*, considerou-a como uma obra irregular, com muitas composições de menor densidade, de organização pouco meditada: "É um livro sem unidade" (BANDEIRA, 1984, p. 58), conforme definiu o autor, mas o poeta também considerou que essa irregularidade converge com o próprio espírito carnavalesco. Além disso, é livro seminal para a poesia de Bandeira, como um todo.

Na releitura que Yêda Schmaltz empreende do poema de Manuel Bandeira, e do livro como um todo, encontra-se o anseio da moderna mulher-bacante de participar da embriaguez carnavalesca sem, contudo, ser pejorativamente marcada por isso. A bebida, a alimentação e a poesia também são recuperadas como fontes de fruição.

O poema de Yêda Schmaltz dialoga, ainda, com "Ditirambo", de Bartolomeu Antônio Cordovil (1764-1840), composição que inaugura o gênero em Goiás. Segundo informa Gilberto Mendonça Teles (1983), Cordovil é considerado o primeiro poeta de Goiás, tanto por redigir e publicar os versos que inauguram essa prática cultural no estado, como por construir um poema que registra no interior do texto o nome de Goiás.

O longo poema de Bartolomeu Cordovil, registrado em *A poesia em Goiás* (TELES, 1983, p. 239-242), redigido por volta de 1790, exalta a formosura das "ninfas goianas" e exalta a festividade e alegria promovida pela bebida de Baco. As estrofes são sempre arrematadas por refrão que exalta Dioniso:

Ditirambo

Ninfas goianas,
Ninfas formosas,
De cor de rosas
A face ornai.
Vossos cabelos
Com muitas flores
De várias cores
Hoje erastai.
Sim, ninfas, aplaudi tão grande dia!
E tu, doce Lieu, pai da alegria,
Vem-me influir,
[...]

Evoé
O padre Leneu
Saboé
Evan Bassareu.

[...]
(CORDOVIL, 1983, p. 239)

A atualização realizada por Yêda Schmaltz ocorre entre a composição de Bartolomeu Cordovil e o poema de Manuel Bandeira. O traço pertinente entre os versos de Cordovil e do poema de *Baco e Anas brasileiras* consiste em reaproveitar a exaltação das ninfas goianas e o clima festivo, entre comidas e bebidas, mas subverte o olhar

idealizado que Cordovil tem sobre a imagem feminina, ao posicionar-se como bacante que participa ativamente desses festejos.

A obra de Manuel Bandeira se situa, no corcernente ao aspecto estético e à atualização do erotismo, como momento de transição entre o século XIX para o XX. *Carnaval* dramatiza conflitos morais, sexuais e da mulher, tradicionalmente situada entre a santa e a prostituta. Isso leva Affonso Romano de Sant'Anna a afirmar que essa obra configura a expressão de um tópico importante de nossa cultura por conter os conflitos entre a tradição e a modernidade, o amor erótico e o misticismo. Uma das novidades tradizas pelo livro é tomar a prostituta como musa, algo entendido pelo crítico como um gesto que dá continuidade à ousadia do erotismo constante na poesia de Bilac. A presença de uma musa-prostituta dramatiza a dualidade volúpia/ternura, corpo/alma. *Baco e Anas brasileiras* se situa em relação interdiscursiva com Carnaval, na medida em que também problematiza questões éticas e estéticas. Ambos, portanto, são expressões, respectivamente, das ideologias do início do século XX, pautadas sobre o recalque caminhando para a ampliação da permissividade, e a emancipação feminina perpetrada nos anos 70.

Sobre as convergências entre a obra de Yêda Schmaltz e Manuel Bandeira não se pode deixar de mencionar, entrementes, a representação do nu feminino como alumbramento. Em Bandeira, o corpo nu da mulher parece encaminhar o poeta por uma ascensão mística; na atualização dessa tópica por Yêda, a materialização extrema do corpo nu feminino, nas imagens contidas nos versos e nas ilustrações do livro, parece encaminhar o eu lírico para a libertação mística de sua condição de mulher inserida em uma sociedade que promove o recalque da libido feminina.

O canibalismo amoroso na poesia de Manuel Bandeira se expressa ainda de modo a retirar a poesia do humilde cotidiano, conforme notou Davi Arrigucci (1990), o que a poesia yediana parece ter herdado em sua adoção da prática culinária no interior de seus poemas. O poema "A maçã", de Bandeira, atualiza a tópica da alimentação amorosa ao evocar partes do corpo feminino através da representação de uma cena retirada do mais banal da vida cotidiana, uma refeição frugal no interior de um quarto. Yêda Schmaltz repete esse procedimento, inserindo-se dentro de uma tradição universal do canibalismo amoroso, ao representar o ato amoroso através da fórmula de uma receita, conforme vislumbrado no poema "Bacanal", comentado adiante.

Affonso Romano de Sant'Anna (1993, p. 261) percebeu que a poesia de Vinícus de Moraes sob o signo de Dioniso apresenta uma fragmentação "entre o amor

da mulher única e o amor por todas as mulheres". Esse é um movimento que se repete no interior da obra de Yêda Schmaltz, uma vez que "O livro de Penélope" atualiza o mito clássico com a heroína lírica se atendo ao amor único por Ulisses. Após o rompimento do casal mitológico, a pensonagem homérica se fragmenta e parte em busca de outros amores, no restante de *A alquimia dos nós*. Em *Baco e Anas brasileiras*, a multiplicidade erótica é uma das características mais centrais da bacante sob atualização, enquanto em *A ti, Áthis*, a dispersão chega ao paradoxo de superar as limitações de gênero.

Vinícius de Moraes, como Yêda, foi leitor de mitos clássicos e construiu sua voz poética, sobretudo, entre Dioniso e Orfeu. Poeta de considerável popularidade no Brasil, um de seus poemas mais conhecidos e repetidos serviu de mote para uma série de escritoras nos anos 1970. Trata-se de "Receita de mulher", poema que reinventa a tópica da devoração amorosa, em que a mulher é considerada sob o olhar do canibalismo erótico.

Uma vasta tradição ocidental desenvolveu esse tipo de sensualidade antropofágica, relacionando a mulher-fruto, a mulher-caça e o ato amoroso, em sua forma machista, como modos de apreender e desfrutar de tal figura plenamente. Affonso Romano de Sant'Anna (1993, p. 22) identificou nos poetas românticos um veio forte que tomava a mulher de cor como objeto a ser vista, "saboreada" e "comida": "Fixa-se o tópico da culinária amorosa, onde a mulata cozinheira é comida do patrão".

Há outras tradições que podem ser retomadas como representativas na descrição do ato amoroso metonimicamente tratado através do consumo de comidas. Em língua portuguesa, talvez Luíz de Camões (2002) seja o caso mais significativo. No Canto Nono, de *Os Lusíadas*, Vênus encaminha os lusitanos para na "Ilha dos Amores" para recompensá-los pelos últimos acontecimentos. A deusa cípria convoca "aquáticas donzelas" e, com a ajuda de Cupido, solicitado para incendiar as Nereidas de amor profundo pelos navegantes, a ilha é preparada com Ninfas sedutoras para o deleite dos portugueses. Os lusitanos descem à praia em busca de caça e se deparam com as Ninfas, que se apresentam como outro tipo de caça. As Ninfas fogem, promovendo a caçada amorosa, e após esse jogo, cada uma "Cair se deixa aos pés do vencedor,/ Que todo se desfaz em puro amor" (CAMÕES, 2002, p. 275).

O encontro erótico entre os navegantes que saíram em busca de comida e as Ninfas que se ofereciam para o banquete amoroso é apresentado de maneira interessante: "Oh, que famintos beijos na floresta!/ E que mimoso choro que soava!"

(CAMÕES, 2002, p. 276). No processo de preparação do ambiente para receber os portugueses, quando uma espécie de Paraíso é construído, com frutas diversas sendo oferecidas por Pomona, ninfa dos jardins e das árvores frutíferas, as frutas que surgem na preparação das Ninfas para receber amorosamente os navegantes aludem ao corpo feminino, a exemplo do que ocorre com os pêssegos, uvas, romãs, amoras. Os beijos famintos, no encontro erótico, vêm coroar esse tratamento do ato amoroso como deglutição, pois as frutas assumem função extra-alimentar.

Desse modo, quando Vinícius de Moraes (2004, p. 227-229) lança mão da descrição da mulher, assumindo um olhar antropofágico nessa mirada, tem-se a atualização de uma tópica universal do erotismo literário. Esse olhar canibalesco não se constrói de modo abrupto no poema, o desenvolvimento é paulatino, apesar de o título da composição já sugerir um modelo ideal feminino pautado sobre a fórmula da preparação de alimentos. O poema parte da concepção de que o corpo feminino é um objeto de desejo e, nessa reflexão acerca da beleza ideal, avultam metáforas se referindo à mulher como flor (desabrochar, pétala). Os versos se detém, então, na forma física dessa mulher-modelo, as pernas, boca, seios, coxas, pele, barriga, axilas, são contempladas de modo a apresentar uma imagem desrealizada, evanescente, em um processo que trabalha para construir um perfil sublime. Ao final, algumas imagens retomam a ideia de "consumo" da figura feminina: "E que possua uma certa capacidade de emudecer subitamente e nos fazer beber/ o fel da dúvida [...] e destile sempre/ O embriagante mel". Com isso, pode-se aventar um encaminhamento da mulher-flor para a mulher-fruto/ alimento.

"Receita de mulher" foi um poema bastante parodiado pela poesia de autoria feminina. Nessa transcontextualização, o poema de Vinícius, paralelamente à tradição androcêntrica do canibalismo amoroso, serviu de influência negativa. Para ficar em dois exemplos, *Fruta no ponto*, de Roseana Murray (1997), especialmente o poema "Torta de cebola para prender namorado", que também se vale da fórmula da receita para devorar o ser amado. Também Miriam Alves, nos poemas "Jantar" e "Pedaços de mulher", analisados por Luiza Lobo (1993, p. 190-191) reinventam ironicamente, sob perspectiva feminina e feminista, o poema de Vinícius.

Pode-se considerar *Baco e Anas brasileiras* como paródia a "Receita de mulher" na medida em que se vale da tradição que encontra analogias entre comer e amar e oferece uma nova mirada que, nesse caso, posiciona-se entre a homenagem e o ataque, isto é, o diálogo no verso yediano funciona interxtextualmente, ao atualizar a

tópica do canibalismo amoroso, e intratextualmente, ao dirigir-se ironicamente a essa tradição predominantemente masculina.

O poema que abre *Baco e Anas brasileiras* já em sua primeira e segunda estrofes caracteriza o amor a partir do sabor de alimentos, como o favo, o mel, o cravo e o fel:

> Saber o amor.
> Saber o doce favo
> em mel
> se arrebentando.
>
> Saber o travo
> e o cravo e
> o fel
> se acumulando.
> [...]
> (BAB, p. 21)

Na segunda parte desse poema, a amora, negra e doce, servirá também para a caracterização do sentimento amoroso, bem como o sal e o vinho. O eu lírico refere-se, ainda, à paixão como "líquidos-amor", enquanto o corpo é "pão-meu-corpo", que se oferta para o consumo. Na quarta parte, a referência à "castanha/ entre as coxas" (BAB, p. 24), alude à sexualidade usando da metáfora do alimento.

O poema "Bacanal", cujo título coincide com o poema de Manuel Bandeira, que abre *Carnaval*, investe na descrição do ato amoroso metonimicamente tratado como receita para a preparação de um alimento:

> Cheiro verde:
> salsa e cebolinha
> refogadas na manteiga
> e açafrão.
>
> Bem temperado,
> um espetinho
> no coração.
>
> O fogo aceso,
> (Debussy
> com creme chantilly
> de sobremesa)
> ele vai comer:
>
> 100 gr de fermento flesh-
> man
> pra crescer.
> (BAB, p.16)

A composição, que em muito se assemelha a "Glândulas II", desenvolve a fórmula da receita para a preparação de alimentos aludindo ao ato sexual. A primeira estrofe se pauta sobre essa estrutura da comunicação objetiva da receita, mas a segunda estrofe termina desviando poeticamente a estrutura anteriormente dada ao incluir os versos "um espetinho/ no coração" que, por sua vez, configura a sugestão da presença do membro fálico nesse erotismo canibal. A estrofe final, contendo a dosagem para o fermento a ser incluído na suposta receita apresenta uma dubiedade irreverente, conforme percebeu Vera Tietzmann Silva (1987), construída a partir de um trocadilho no nível fônico. O nome fantasia da marca de fermento de origem alemã, muito conhecida no Brasil, é "Fleischman", grafado "flesh-man", no poema. A transformação do termo faz emergir uma conotação sexual porque "flesh", em inglês, significa "corpo/carne", enquanto "man" significa "homem". A estrofe, no entanto, é brejeiramente construída sobre uma dubiedade, sugerindo que o "fermento" servirá para fazer crescer o órgão genital masculino.

Não se pode desprezar, na construção de sentidos do poema "Bacanal", que a ilustração de Henrique Alvim Corrêa, presente na página ao lado, constitui um importante elemento na atribuição da conotação sexual da composição. Na gravura *Fantasia fálica* (Figura 24, p. 303) encontra-se uma mulher nua, de chapéu, semi-ajoelhada sobre a relva, contemplando cogumelos com formato peniano. O desenho de Alvim tematiza o sonho erótico e a lubricidade, considerando-os apanágio também da mulher. A ilustração estabelece certa influência sobre os versos na página anterior de modo que neles o leitor passa a vislumbrar também uma fantasia fálica em torno do "espetinho no coração", do fermento para crescer e, especialmente, do verso "ele vai comer", uma vez que a expressão "comer" é vulgarmente associada ao ato amoroso.

O poema "Bacanal" pertence ao ciclo de poemas seriados de *Baco e Anas brasileiras* que desenvolvem o tema do canibalismo amoroso, através da fórmula da receita para preparação de alimentos. Alguns dos textos mais representativos nessa série são, além de "Bacanal", "Glândulas II", "Manjar dos deuses", "Suspiros" e "Re-ceita", sendo este último o que desde o título desenvolve a tópica do comer em analogia com o amar:

> Amor é igual pavê:
> Misturam-se as caldas
> das ameixas pretas e dos pêssegos
> com biscoitos champanhe
> ou palito francês.

Mas amor
é igual a algodão doce:
não dura três meses
de Romeu e Julieta.

Que amor
tem farinha e líquidos sanguíneos.
É certo igual a torta:
tudo dissolvido
em meia xícara de groselha.
Por cima,
fatias de abacaxi.

Amor:
retire do fogo
e deixe esfriar,
passando depois pra compoteira.
(BAB, p. 79)

Os versos desenvolvem uma visão altamente carnal, porque pragmática, do amor. Também incide sobre esse olhar certa desilusão, ao considerar que o amor possui durabilidade escassa como a do "algodão doce". O sabor é um aspecto ressaltado como sendo fundamental para o envolvimento erótico.

A estrofe final, seguindo o modelo da receita de quitutes, orienta a transferência do alimento para uma compoteira, o que pode aludir e reforçar o pragmatismo e a carnalidade da ideologia amorosa encerrada nos versos, mas esse desfecho é melancólico e irônico ao ponto de interpretações categóricas facilmente conduzirem ao equívoco, o que decorre do caráter fugidio da ironia. A composição se aproxima do poema supramencionado de Vinícius de Moraes ao trabalhar na definição de um modelo ou elemento cujo caráter não se limita à caracterização objetiva. No poema de Yêda isso se evidencia nos versos que asseveram que amor "É certo igual torta", pois o nome (torta) em sua natureza já denota imprecisão ou algo sem discernimento, não linear.

"Re-ceita" se distingue de "Receita de mulher" ao considerar, conforme já dito, o aspecto pragmático, carnal, do relacionamento amoroso, enquanto o poema de Vinícius investe na representação romântica e idealizada da mulher. Os versos yedianos trabalham justamente por reconhecer, através de uma imagem desrealizada, o realismo do envolvimento erótico, misto de dor e prazer. Nesse âmbito, faz-se pertinente notar que o erotismo canibalesco representa simbolicamente ideologias de um autor e de uma época, o que explicaria a concepção física, de realismo hedonista ao mesmo tempo irônico, assumido no poema de Yêda Schmaltz, pois o momento histórico no qual está

inserido é o de libertação, pelo erotismo, das limitações sociais e culturais a que a mulher estava condicionada, conforme discutido no primeiro capítulo deste estudo.

A composição encerra uma evocação transgressiva da sexualidade ao ligar-se à literatura carnavalesca e suas inversões de valores para, através da euforia causada pelas comidas e bebidas, isto é, pautada sobre a oralidade, inverter a fórmula que valoriza a idealização amorosa em detrimento do erotismo carnal. Ao mesmo tempo, constrói cenas eróticas, cuja explicitude permanece embargada. Esse jogo torna os poemas em série de *Baco e Anas brasileiras* cheios de erotismo carnal latente sem contudo essa sexualidade se ater ao genital, constituindo, por sua vez, uma transgressão da retórica erótico-pornográfica em relação ao próprio paradigma da narrativa erótica-pornográfica.

Os poemas eróticos de Yêda Schmaltz reinventam a tópica do canibalismo amoroso usando dessa tradição e investindo na captação do dispositivo pornográfico e subversão desse modelo ao escamotear a cena sexual. Desse modo, configura-se uma apropriação de formas tradicionais para solapá-las através de diálogos e rupturas sutis, porque marcadas pelo festejo, através do uso de artimanhas na forma e no conteúdo das composições. Tais estratégias encontram-se carregadas de jogos lúdicos e devaneios alvos de nossas investigações no tópico seguinte.

3.6. Entre textos reinventados, amores fantasiados e outros jogos lúdicos

> Como se fora brincadeira de roda
> [...]
> Amor se fazer é tão prazer que é
> como fosse dor.
>
> *Gonzaguinha.*

> O amor está para ser inventado.
>
> *Arthur Rimbaud.*

Uma consideração frequente em torno da obra de Yêda Schmaltz reside na afirmação de que sua produção destina-se a iniciados, em decorrência da complexa transdiscursividade no interior de seus textos, ao realizar uma repetição com distância crítica em relação à tradição literária, artística e filosófica. Tal percepção converge com

a observação de Hutcheon (1985, p. 31) de que a paródia "prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor".

Recontextualizar é uma forma sofisticada de expressão porque exige do leitor outro tipo de empenho no processo de decodificação, no qual a obra primeira deve ser largamente conhecida e colocada em comparação com a nova obra para, enfim, perceber-se as modificações estruturais que tornaram o antigo em novo e os novos níveis de sentido criados, onde se situa o conservadorismo do discurso parodístico e onde ele se distancia crítica e esteticamente. Também a paródia exige do leitor um trabalho dialético na percepção da estratégia retórica da ironia, pois se a ironia sinaliza uma avaliação negativa, faz-se necessário depreender a quem se dirige a arma judicativa da ironia, se à obra parodiada ou a outros fatores extratextuais.

Logo, Hutcheon aponta a paródia como "elitista", termo despido, nesse caso específico, do caráter comumente pejorativo a ele atribuído, pois o elitismo próprio dessa elocução exige que o parodista seja perito no assunto parodiado, crítico fino, enciclopédico, erudito. Da mesma forma, seu leitor deve participar dessa sofisticação, para preencher certas condições requeridas pelo texto, como ter competência ideológica e memória artística e histórica.

Tais aspectos são exigências, em grande medida, decorrentes da forte presença da ironia no discurso paródico. A ironia, na perspectiva de Hutcheon (2000), é uma estratégia retórica complexa, porque indireta, que depende do contexto, da identidade e da posição do ironista e do público. Nesse sentido, a ironia exclui e humilha, porque deixa à margem aqueles que não "pegam" suas convenções restritivas, mas é também solidária ao passo que utiliza com habilidade as condições oferecidas pela comunidade discursiva, isto é, a ironia é uma "diversão elegante" que torna aquele que a apreende superior à média, porque prova sua competência comunicativa.

Tudo isso faz da ironia um discurso escorregadio, mas pode-se inferir sua presença a partir do trabalho hermenêutico que identifica seus marcadores textuais e sua evidência contextual. Assim, as composições de *A alquimia dos nós* possuem uma ironia facilmente reconhecível, que é a modificação do enredo da *Odisseia*, de Homero. Mas essa modificação encerra estratégias irônicas mais difíceis de apreender. Isso pode ser observado no poema que encerra a primeira parte da obra:

Espelho V
(Tentativa de desconhecimento)

Enquanto ele estava longe,
sua imagem foi crescendo
e foi se mistificando,
foi demais engrandecendo
toda, toda em poesia.

Mas quando o olhei de perto,
nele a imagem não cabia:
sua própria, dele imagem.
Ficou pequena a verdade,
enorme a irrealidade
- o amor era miragem.

Quando olhei ele de frente,
vi-o pequeno, miúdo,
mais sem significado
que o menor dos pretendentes:

não era bem meu amado,
o que eu havia sonhado
por tantos anos de dores.
E assim, ficou perdido
o que eu havia encontrado.

Eu queria, ah, se queria,
que o meu malfadado Ulisses
nunca tivesse voltado.
(AN, p. 66)

O poema subverte a organização da obra parodiada, culminando por coroar um processo desenvolvido ao longo de "Fios (O livro de Penélope)", pois Ulisses tratado como personagem secundária sofre a depreciação da heroína ao ponto de confirmar a superioridade de Penélope em relação ao herói homérico. Isso configura um aspecto significativo no processo de autoafirmação da entidade feminina no interior da obra yediana e permite, por sua vez, perceber que a predominância de um discurso erótico na obra da autora se vale do vocabulário e da perspectiva típica da convecção literária, no concernente às súplicas ao ser amado, mas nesse discurso constantemente se revela as fraquezas do ser amado.

O poema supracitado é a prova mais evidente disso, pois a voz lírica identificada como a de Penélope contrapõe-se à personalidade da heroína da antiguidade ao recusar Ulisses por percebê-lo "pequeno", "miúdo", "sem significado". Mas antes disso, desde a composição que abriu a primeira parte do livro, a voz lírica desenvolveu reiteradas súplicas dirigidas a Ulisses, clamando pela união dos amantes:

Vem, ó invocado,
ó esperado em todas
as primaveras!

A ti quero dar-me
em nome da minha espera
e para ti me faço de rainha.
(AN, p. 24)

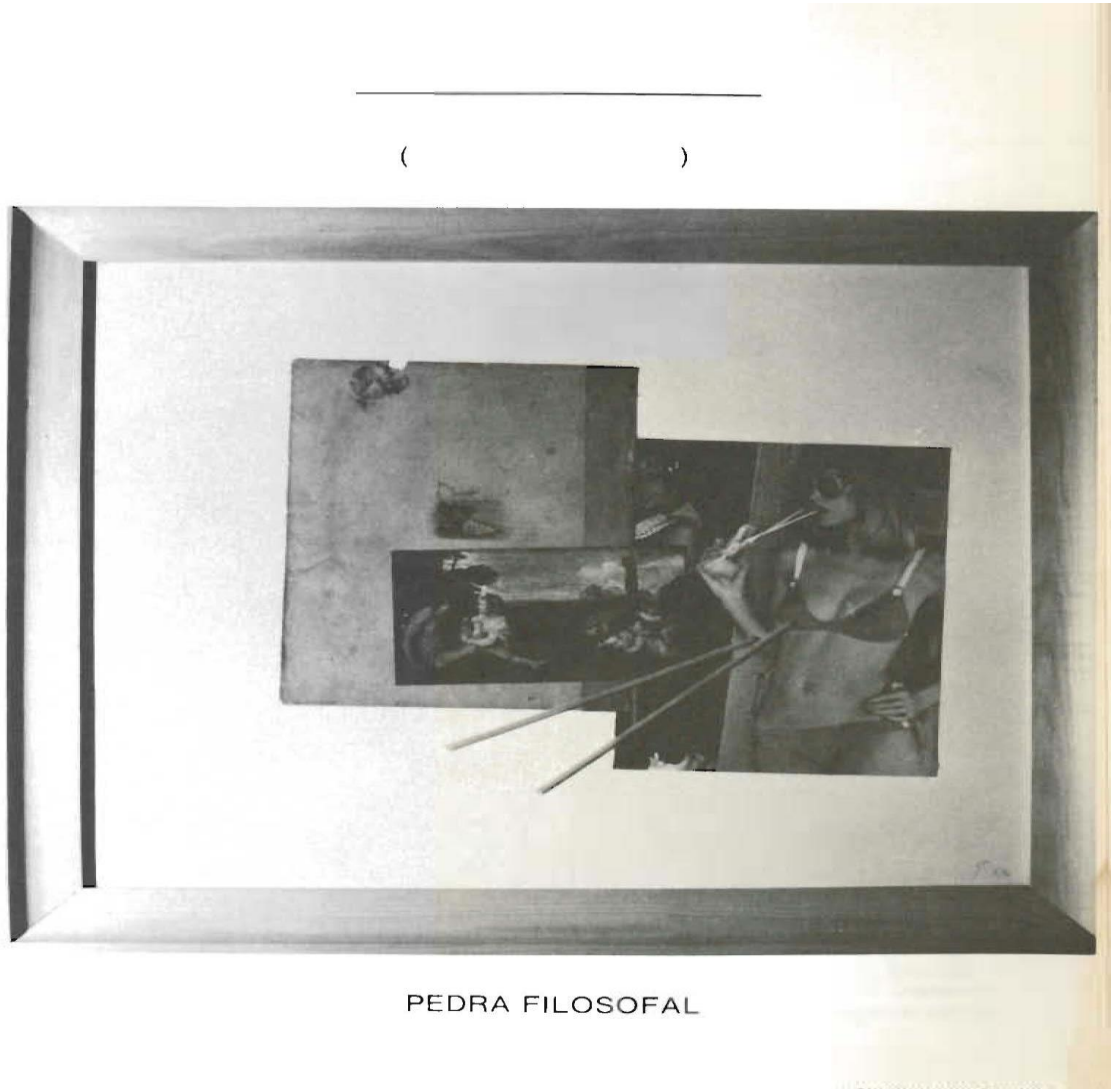


Figura 25: Ilustração que abre "Pedra filosofal", de *A alquimia dos nós*.

No desenvolvimento de "Fios (O livro de Penélope)", a voz lírica lança diversas solicitações e recriminações ao esposo, clamando direta e indiretamente pelo seu retorno: "Minhas entranhas se amargaram/ na ausência do meu barco" (AN, p. 52). Ocorre que o reencontro é frustrado pela conjunção frágil e imperfeita do homem amado. Essa não é uma particularidade constante somente em *A alquimia dos nós*, a leitura de *Baco e Anas brasileiras* e de *A ti, Áthis* revela, também, presença constante da tópica da hierogamia, isto é, a união erótica entre um ser inferior mortal com uma divindade ou entidade superior.

Em *A alquimia dos nós*, a superioridade da voz lírica é alcançada através de seu longo processo de autoafirmação e sublimação da ausência do esposo, na ânsia de superar sua condição de mulher socialmente restrita e condicionada à espera de Ulisses. O herói de Ítaca apresenta-se fragilizado porque Penélope obteve sua emancipação, dele prescindindo. Em *Baco e Anas brasileiras*, a violência do erotismo, da embriaguez dionisíaca e da volúpia feminina posiciona a voz lírica em situação ativa e desafiadora em relação ao amante. Nessa perspectiva, avulta a imagem de Penteu ameaçado pela fúria das bacantes destruidoras da ordem. Enquanto em *A ti, Áthis*, o eu lírico andrógino, que pode ser entrevisto como sendo Apolo, Safo, Cibele e/ou Afrodite, conforme notado no tópico de apresentação dessa obra, posiciona-se como agente da hierogamia trabalhando por reter e salvar o frágil efebo a quem se dirigem suas súplicas amorosas.

No tópico dedicado a discutir *Baco e Anas brasileiras*, ressaltamos a hiper-realidade como característica da obra erótica. Nessa reconfiguração da realidade, a fantasia e o universo onírico desempenham função basilar. A retomada desse aspecto é pertinente devido à comparação que a voz lírica de Penélope realiza em relação ao Ulisses sonhado, mitificado e mistificado, e o Ulisses que se apresenta diante de seus olhos. As duas primeiras estrofes de "Espelho V" investem na perspectiva do amor como fabulação, contendo sua dose de invenção por parte do amante. A imagem do ser amado, de acordo com o apresentado nos versos, não se enquadrou no herói homérico porque suas qualidades foram crescendo em demasia, ao ponto de construir um modelo ideal de amante. A realidade, entretanto, apresentou um homem destituído de "misticismo", "poeticidade" e de "perfeição".

Anteriormente, investimos na análise comparativa entre composições de *Baco e Anas brasileiras* e o popular poema "Receita de mulher", de Vinícius de Moraes, esse poema pode ser usado para subsidiar a leitura do poema de *A alquimia dos nós*. A representação do homem divisado em "Espelho V" parece configurar a contrapartida irônica, bem humorada e desconstrutiva desse poema. Nos versos de Vinícius de Moraes é desenvolvido o tema da mulher ideal, através da bricolagem do que espera do perfil feminino, sendo que a mulher deve figurar como "objeto ideal a ser comido na ceia canibal do amor", conforme definiu Affonso Romano de Sant'Anna (1993, p. 297). A voz lírica de *A alquimia dos nós* idealiza um perfil de homem-amante, mas esse perfil é ridicularizado diante da imagem real do mesmo homem. Com isso, o poema pode ser lido como uma resposta desconstrutora e debochada do ideal

cristalizado na cultura androcêntrica que pretende situar a mulher como um corpo a ser explorado e, para tanto, objeto de exaltação no qual deve prevalecer a "harmonia" da conjunção física, enquanto ao homem seriam pertinentes os atributos da força, da altivez, da racionalidade e da conjunção robusta. Registre-se, novamente, os adjetivos e as locuções adjetivas que caracterizam o Ulisses yediano: "pequeno", "miúdo", "sem significado", "menor que os pretendentes".

A ironia, portanto, parece se dirigir aos versos que apregoam: "As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental" (MORAES, 2004, p. 227). O poema "Espelho V" constitui uma ironia seguindo a mesma lógica essencialista dos versos de "Receita de mulher", considerando que "os fracos que me perdoem, mas vigor é fundamental". Essa ironia, que não está destituída de certo humor, revela o grau de emancipação alcançado por Penélope, tornando-a capaz de recriar o desfecho do enredo de uma das obras mais conhecidas da literatura universal, ao criar outra solução narrativa diversa da tradicional, a autora reafirma a postura feminina e feminista da obra.

A emancipação da Penélope yediana é similar ao encontrado no poema "Penélope", de Myriam Fraga:

> Hoje desfiz o último ponto,
> A trama do bordado.
>
> No palácio deserto, ladra
> O cão.
>
> Um sibilo de flechas
> Devolve-me o passado.
>
> Com os olhos da memória
> Vejo o arco
> Que se encurva,
> A força que o distende.
>
> Reconheço no silêncio
> A paz que me faltava.
> (No mármore da entrada
> Agonizam os pretendentes.)
>
> O ciclo está completo,
> A espera acabada.
>
> Quando Ulisses chegar,
> A sopa estará fria.
> (FRAGA, 2008, 264)

São notáveis as coincidências entre a composição de Yêda e o poema de Myriam Fraga. Ambos desvinculam Penélope da imagem de dependência do esposo. No poema de Yêda, a fala de Penélope é atravessada por certa irritação, pela angústia de o Ulisses sonhado não se enquadrar no Ulisses real. Os versos de Myriam Fraga assumem dicção meditativa, serena e solene, estado rompido somente na estrofe final, marcada pela ironia ao sugerir que Ulisses chegará tarde demais para (re)assumi-la como esposa. Isso é asseverado pelo restante do poema, que paulatinamente constrói, através de símbolos sutis, a superação da heroína em relação ao homem amado, a felicidade divisada na solidão e até mesmo a vitória da heroína mitológica sobre os pretendentes, que ela própria parece ter eliminado, visto que eles agonizam no mármore da entrada. O ambiente pacífico, sereno, suave, do palácio da Penélope de Myriam Fraga, sinaliza que o retorno de Ulisses não mais se faz necessário.

Retomando a ideia de que amar e fantasiar se complementam, considere-se que a eroticidade constrói imagens difusas para os indivíduos emersos na violência erótica. Tocados pelo desejo, os sujeitos comumente não vislumbram a imagem objetiva, mas a reprodução fantasmagórica de simulacros eróticos. Desse modo, considera-se aqui que amar é sentir com a imaginação e que a arte de amar é também a de criar outros mundos e indivíduos hiper-reais.

Esse é um aspecto percebido por Stendhal (2007, p. 14) ao ressaltar que "basta pensar em uma perfeição para vê-la em quem se ama". O escritor francês ressaltou, em *Do amor*, que o nascimento do amor é acompanhado pela admiração pela pessoa amada, pela interlocução seguida de atração corporal, pela esperança em reter o objeto de desejo e, por fim, pela cristalização do sentimento. A cristalização para Stendhal é a exaltação das perfeições do objeto amado, por isso expressa um sintoma inicial da loucura de amor.

Ao asseverar a importância da imaginação no estabelecimento dos desatinos de amor, Stendhal parte do princípio de que um objeto amável deve parecer perfeito, assim, ao amarmos encontramos a perfeição no objeto do desejo. Nesse processo, a imaginação deve fabular a "beleza" necessária para o amor, algo que converge com o mito de Eros, por sua vez originando a fórmula popular "o amor é cego". O sentimento, então, oferece o "verniz" de beleza necessário para o alumbramento do amante, justificando o pressuposto contido em *Do amor* de que a beleza do ser amado é uma coleção de desejos formados pelo imaginário do amante.

As duas primeiras estrofes de “Espelho V” convergem com a concepção de Stendhal, pois demonstra que o amor é a mais forte das paixões porque nas demais o desejo se acomoda às realidades. O amor é o encontro de realidades que se modelam a anseios, desejos, idealizações e sonhos dos sujeitos. Logo, a pessoa amada comunica mais encantos do que possui:

> A partir do momento em que ama, o homem mais sábio já não vê nenhum objeto *tal como é*. Ele exagera para menos suas próprias vantagens e para mais os menores favores do objeto amado. Os temores e esperanças tomam imediatamente algo de *romanesco* [...]. Ele nada mais atribui ao acaso; perde o sentimento da probabilidade; algo imaginado é algo que existe efetivamente em sua felicidade. (STENDHAL, 2007, p. 29-30, grifos do autor)

O eu lírico da composição que encerra “O livro de Penélope” parece ter experimentado os devaneios do amor de modo a engrandecer a imagem do homem amado. A distância, conforme assinalado no primeiro verso, foi um importante fator na exaltação na fisionomia do ser amado. A imaginação aliada à memória e a idealização provocada pelo afastamento físico parece se situar nos versos do poema como os responsáveis por redimensionar a realidade.

Denis de Rougemont (2003) parte dessas considerações, contidas em *Do amor*, para desenvolver sua análise em torno da imaginação passional. O autor percebe que o Ocidente cultuou verdadeiro “amor do amor” a partir da convenção trovadoresca, chegando ao ponto de criar em torno da união amorosa a dialética paixão-obstáculo. Nela, a paixão precisa do obstáculo e o obstáculo assevera a paixão. As considerações de Rougemont (2007, p. 58) são desenvolvidas em torno do mito de Tristão e Isolda, permitindo perceber que os amantes precisam “um do outro para arder em paixão, mas não um do outro tal como cada um é; precisam mais da ausência do que da presença do outro”. Os obstáculos multiplicam o amor que os amantes têm por sua paixão e a separação, enquanto empecilho à realização amorosa prolonga a condição dos apaixonados.

Essa é uma perspectiva refutada por Octavio Paz (2001), que acusa tanto Stendhal quanto Rougemont de desconsiderar as uniões felizes que a história, a arte e a literatura registraram. De fato, a assertiva de Sthendal precisa ser relativizada, por parecer exagerado asseverar que o amante se torna totalmente “inconsciente” das imperfeições do objeto amado. O amor idealiza a figura amada, mas defender que só se ama o belo “fantasiado” é confundir a paixão amorosa com um equívoco ou uma

"doença do espírito". Inobstante a paixão amorosa não poder ser condicionada ao equívoco, percebe-se que ela "engrandece" e idealiza o objeto amoroso. Na tradição literária ocidental popular, não raro, esse aspecto foi justificado pelos "filtros de amor" ou pelas "flechas de Eros", responsáveis por dirigirem os indivíduos a vislumbrarem no outro qualidades que fora da paixão não divisavam.

A esse respeito, Rougemont (2007, p. 526) argumenta que "a analogia com a droga acentua exatamente o caráter invencivelmente solipsista, narcisista e segregativo da paixão. Aqueles que 'viajam' estão sempre solitários. Sua paixão não atinge a realidade do outro e de fato ele apenas ama sua própria imagem". Tal observação se torna relevante para o poema em análise, "Espelho V", porque ele integra justamente a sequência final da primeira parte de *A alquimia dos nós*, em que a voz lírica trabalha por identificar-se com a pessoa amada, em uma série de cinco poemas intitulados "Espelho" e subintitulados "(Tentativa de reconhecimento)", a penúltima composição modifica o subtítulo para "(Essência do reconhecimento)":

> Esta é a minha divindade:
> ser diva, divina e musa,
> ser divisa e dividida,
> ser a amada benvinda,
> ser a mulher sem idade.
>
> Esta é a minha divindade:
> ser poeta e ter o amado
> para cantá-lo nos versos,
> amado lindo, benvindo,
> o amado da eternidade.
>
> Esta, a nossa divindade,
> aquela que a tudo excede,
> que não conhece o precário:
> poeta amando o poeta,
> verso rimado no verso,
> posse total e repleta
> do corpo do imaginário.
> (AN, p. 65)

No poema, a voz lírica exalta a si mesma e usa da figura do amado para empreender a valorização. A retórica bíblica empregada nos versos é um sintoma dessa sobrevalorização, dado que o sujeito lírico se equipara à figura de Jesus Cristo ao reconhecer-se, como nos Evangelhos, no episódio da "Santa ceia", uma divindade. O verso que abre as três estrofes reinventam a fórmula da instituição da eucaristia.

No caso das ideias desenvolvidas por Rougemont, não é difícil perceber que o obstáculo é a astúcia do desejo para retardar o prazer e, por isso, a paixão amorosa revela certo masoquismo inerente à condição humana. Nossa preferência por amores impossíveis, dentro da cultura ocidental, sinaliza esse aspecto, indicando "uma preferência íntima pela infelicidade" (ROUGEMONT, 2007, p. 69). Os infortúnios amorosos, decorrentes de uma união frustrada, têm nos comovido há alguns séculos e garantido o sucesso da arte e literatura ocidental.

Os filtros de amor situam-se como álibi da paixão, trabalhando para justificar o aspecto místico, insondável e misterioso do sentimento amoroso. O questionamento envidado por Rougemont se dirige para o componente cultural, que parece não ser insignificante, no estabelecimento da paixão amorosa. O autor ressalta que o amor-paixão depende de fatores histórico-sociais, visto que, com bases históricas e literárias, percebe-se que o amor não foi o mesmo em todos os lugares e em todas as épocas. A partir disso, a obra de Rougemount levanta a hipótese de a retórica do amor cortês ter sido uma espécie de linguagem secreta da heresia cátara, que se cristalizou dentro de uma organização cultural, a do medievo, e foi retomada, atualizada e reafirmada na convenção literária do Ocidente, através do petrarquismo, do romantismo, dos cultores do amor e, no século XX, pelo cinema americano e pelas instituições midiáticas e publicitárias que continuaram reafirmando ser a paixão uma superação, distração, uma permanente anestesia em relação ao tédio de nossas vidas, portanto, fundamental para que o indivíduo alcance uma vida plenamente feliz. Aliás, nesses discursos considera-se que só na realização amorosa o indivíduo alcança a felicidade plena.

Nesse sentido, a paixão conhecida pela modernidade ocidental seria consequência de uma heresia de origem oriental, assimilada pela cavalaria e adotada pelos poetas trovadores entre os séculos XI e XIII. Apesar de Rougemont não considerar uma influência precisa da arte nos costumes e na vida cotidiana, o autor considera que, no caso da literatura, a herança do amor provençal é notável nos costumes da Europa e dos países que absorveram sua cultura, o que pode ser verificado no âmbito da linguagem, dado que a lírica amorosa "emprestou sua linguagem à paixão" (ROUGEMONT, 2007, p. 239). Assim, a forte presença do mito cortês na vida cotidiana dos povos do Ocidente conduz à hipotética consideração de que a própria ideia de amor pode ser uma construção cultural do Ocidente.

A poesia europeia nasceu da poesia dos trovadores do século XII, segundo Denis de Rougemond, e a poesia trovadoresca é exaltação do amor infeliz. Petrarca e Dante são os poetas que por primeiro herdaram esse ideal de amor perpetuamente insatisfeito, em retórica exaltadora e ardente. A poesia trovadoresca constitui repetição da fórmula que idealiza a mulher e o amor. O poeta-trovador ama em um plano demasiado alto, o que justifica suas lamentações. Ao escolher o objeto inacessível, o poeta estabelece um jogo complexo de amor pela Dama que é, verdadeiramente, amor pela dor.

Conforme notado anteriormente, na obra de Yêda Schmaltz essa tópica é reinventada na medida em que o obstáculo intensifica a paixão, confirmando que "quando todo obstáculo é destruído, a paixão não tem onde se agarrar" (ROUGEMONT, 2007, p. 284), porque a felicidade perene nos aborrece. A Penélope yediana ama o homem de sua nostalgia, o homem impossível e distante. Enquanto Ulisses é desconhecido, o homem-enigma, evanescente, encontra-se afastado, a paixão perdura, mas o conhecimento de sua natureza puramente humana, portanto imperfeita, dissipa a paixão. É possível perceber, ainda, que a voz lírica desse livro perde o homem amado na avidez da posse que termina por revelar uma imagem apartada do mito. A Penélope yediana, na primeira parte da obra, não ama simplesmente Ulisses, mas o próprio amor, o herói homérico situa-se como elemento necessário para a exaltação de Eros. As partes seguintes de *A alquimia dos nós* constituem busca por uma nova paixão, sendo o capítulo final o retorno desiludido ao mito inicial, último espaço de consolo.

"Cavalo de pau" é outra composição do livro que revela que amamos demais nossas ilusões:

> Quando amo, sou assim:
> dou de tudo para o amado
> - a minha agulha de ouro,
> meu alfinete de sonho
> e a minha estrela de prata.
>
> Quando amo, crio mitos,
> dou para o amado meus olhos,
> meus vestidos mais bonitos,
> minhas blusas de babados,
> meus livros mais esquisitos,
> meus poemas desmanchados.
>
> Vou me despindo de tudo:
> meus cromos, meu travesseiro
> e meu móbile de chaves.

Tudo de mim voa longe
e tudo se muda em ave.

Nos braços do meu amado,
os mitos se acumulando:
um pandeiro de cigana
com mil fitas coloridas;
de cabelo esvoaçando,
a Vênus que nasceu loura.
(E lá vou eu navegando.)

Nos braços do meu amado,
os mitos se acumulando,
enchendo-se os braços curtos
e o amado vai se inflando.
- O que de mais me lamento
e o que de mais me espanto
o amado vai se inflando
não dos mitos, mas de vento
até que o elo arrebenta
e o pobre do amado estoura.

(Nenhum amado me aguenta.)
(AN, p. 185)

O poema apresenta na primeira estrofe o eu lírico se desprendendo de tudo para voltar-se exclusivamente para a paixão. Assim, oferece ao ser amado o melhor que tem. A voz lírica pode ser considerada a de Penélope, como na primeira parte da obra, em função da presença da agulha e do alfinete, objetos ligados à heroína homérica devido a seu caráter de fiandeira, caracterizada como artesã porque habilmente enganou os pretendentes ao protelar a decisão de escolher um novo marido. Penélope tecia durante o dia a mortalha prometida ao sogro Laertes e desfazia o bordado durante a noite. Com isso, a voz lírica da personagem mitológica se insere no poema através dos instrumentais que caracterizam a heroína grega. Outros mitos a voz lírica acrescenta ao mito do amor, manifestos através da agulha de ouro, do alfinete de sonho e da estrela de prata, elementos míticos que sinalizam a elevação do relacionamento amoroso a um espaço de idealização. Além disso, pode-se perceber em tais versos uma dicção que em muito se aproxima da fala de Sulamita nos *Cânticos* de Salomão, o que confirma a ideia de que outros mitos são agregados ao mito primeiro. Essa dicção se manifesta nos versos de *A alquimia dos nós* através da ostentação do erotismo e da entrega incondicional da personagem feminina ao homem amado.

A doação de si continua na sequência da segunda estrofe de “Cavalo de pau”. Essa concessão ecoa a fala de Sulamita que em diversos momentos do poema bíblico se oferece ao homem amado. Na quarta estrofe, outros mitos são acrescentados

ao mito de Eros: “Nos braços do meu amado,/ os mitos se acumulando”; verso que é repetido no início da quinta estrofe. Nessa mesma estrofe, uma imagem de índole biográfica sugere a imagem da autora: “a Vênus que nasceu loura”, constituindo um jogo entre o uso das máscaras poéticas e a representação da pessoa empírica da autora, pois Yêda Schmaltz, descendente de alemães, era loira e chamava certa atenção por essa particularidade, ao destoar do perfil tipicamente brasileiro da época. Sob outra perspectiva, esse mesmo verso faz referência à “Vênus” de Sandro Botticelli, um dos quadros preferidos de Yêda, que a acompanhou em diversos momentos da vida e serviu de ilustração para *Anima mea*.

Os mitos que se acumulam nos braços do amado são em demasia, ao ponto de o amado “estourar” e o “elo se arrebenta[r]”, formas usadas pelo eu lírico para comunicar o desenlace amoroso. A estrofe final, de um único verso, conclui que “Nenhum amado me aguenta”. O sujeito lírico dos versos faz a ressalva de que o amado se infla não de mitos, mas de vento, confirmando a influência do mito, da fabulação, no envolvimento amoroso, mas ao que tudo indica o vento, sinalizando vazio, simboliza relação conflitante da imagem idílica do ser amado com a imagem real dele.

Os versos repetidos no início da quarta e quinta estrofes podem ser explicados à luz das considerações de Octavio Paz (2001, p. 12), que defende ser o erotismo “sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético”. Potencializados, o sexo transforma-se em cerimônia e rito, conforme dito anteriormente, e a linguagem transfigurada em ritmo e metáfora, assim o “erotismo é invenção, variação incessante” (PAZ, 2001, p. 16).

Esse aspecto do erotismo, de incessante variação, coincide com o conceito de mito enquanto imaginação, fantasia. Interessante notar o quanto o erótico está presente no mito, e o mito no erótico, o que talvez possa ser explicado pelo fato de ambos estarem intimamente ligados à imaginação, ao desejo, à fantasia e ao jogo. O mito é sempre poesia e possui a capacidade de explicar questões impossíveis de ser racionalmente descritas. Mito e poesia se situam dentro da esfera lúdica, forma esta que propicia que ambos alcancem uma penetração além do alcance da razão.

“Cavalo de pau” e “Espelho V” são composições que sofrem corte abrupto da ironia, no final da composição. No primeiro, a partir da ideia de que o amado “estoura”. Em ambos, a perspectiva assumida é de desilusão diante da incapacidade de preservar o amor do corte da ironia, isto é, a ironia dilacera a capacidade da voz lírica de se entregar à paixão amorosa, porque percebe ser tal faceta fruto da fabulação.

A poesia, a paixão, o erotismo são marcados por grande carga "imaginal". Isso seria decorrente da intrínseca relação de tais fenômenos com o jogo lúdico, o que foi percebido por Walter Benjamin (1994) na leitura que realizou de Baudelaire, quando considerou que a fantasmagoria e a realidade, o sonho e o acordar, são inerentes à condição do jogador. A paixão pelo jogo demonstra que o erotismo decorre de um complexo de fabulações, mas também o jogo possui seu componente erótico. O jogador corre certos riscos próprios da atividade por ele exercida, o que converge com os temas aqui discutidos, pois o parodista e o ironista são jogadores. O risco que ambos correm é, respectivamente, de que o leitor não perceba o trabalho de transcontextualização ou não pegue a ironia. Os sujeitos envolvidos na paixão amorosa também são jogadores, correndo risco constante de sofrerem a recusa do ser amado ou de ver sua paixão frustrada: "A atração do perigo é subjacente a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem. O prazer mesclado ao medo embriaga" (BENJAMIN, 1994, p. 246).

Johan Huizinga (2012, p. 01), em *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, defende a tese de que a cultura possui um caráter lúdico, inerente a toda e qualquer atividade humana, pois "é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve". O autor define prazer e divertimento como razões de ser do jogo, algo decorrente da tensão e alegria concomitantes em seu funcionamento. O jogo é um fator cultural da vida, baseia-se na manipulação de certas imagens que percebem a realidade através do filtro da imaginação. Assim, Huizinga elenca uma série de formas de desenvolvimento da cultura e da civilização pautados sobre a estrutura do jogo. A jurisdição e o litígio são exemplos de jogo, a disputa entre advogados revela ardor esportivo; isso porque no núcleo da prática jurídica encontra-se uma "batalha" verbal. Também a guerra é apontada como construída dentro das características formais do jogo, até porque a vida é um jogo de coragem e honra.

De todas essas formas, apontadas por Johan Huizinga, a poesia é a que se situa como uma função lúdica de forma mais direta e evidente. A metáfora decorre de um jogo de palavras: "ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza" (HUIZINGA, 2012, p. 07). As características do jogo são também próprias da criação poética. Os artifícios empregados na poesia são manifestações do espírito lúdico. Poesia é um jogo com as palavras, porque sua terminologia encerra uma linguagem secreta que tipifica o jogo. Os usos do ato comunicativo ocorrendo através de aspectos lúdicos, criam uma disposição específica no emprego dos fonemas, da terminologia, dos versos, das estrofes e da construção de

sentidos que permite inserir o jogo nos domínios da estética e a estética nos domínios do jogo, porque ao lançar mão desses recursos o poeta objetiva atribuir à sua escrita acentuados elementos de beleza, vivacidade e graça.

A partir do esquema de Huizinga (2012), é possível sintetizar o jogo lúdico como sendo uma organização que se posiciona em situação de inferioridade à "seriedade", devido a certa inocência que encerra, por isso não se opondo ao sério. O jogo é constituído através de certa seriedade, visto que o enlevo, o entusiasmo e o arrebatamento lhe acompanham. É uma atividade temporária e autônoma de caráter desinteressado. Distingue-se da vida comum e possui limitação no tempo e no espaço. Após seu fim, permanece como uma criação e disposição nova no espírto, por isso inscrito na memória, em razão disso o jogo fixa-se como fenômeno cultural. Enfim, relaciona-se com a tradição, porque dela faz parte e a ela transforma.



Figura 26: Foto-imagem de Yêda Schmaltz em seu gabinete.

No percurso pela obra da autora ora em estudo, mencionamos em diversos momentos aspectos lúdicos constituídos através de jogos diversos. Nas obras que constituem nosso *corpus* de análise, o jogo está sempre muito presente, mas parece ocorrer uma intensificação em *Baco e Anas brasileiras* e, sobretudo, em *A ti, Áthis*. Nesta última o jogo lúdico impera em toda a estrutura da obra, na estética, no discurso e nos modos de construção desse discurso.

A competição assume sempre função de jogo no interior da cultura. Sendo o conhecimento uma fonte de poder como a força, essa capacidade foi usada não só em jogos que exigem habibilidade física, mas também mentais/intelectuais. Huizinga indica ser esse o contexto de surgimento da poesia, quando poemas e hinos foram usados através da forma do enigma, cuja solução depende, como na leitura da poesia, do conhecimento de seus símbolos. Na antiguidade, conforme indica o autor, era comum os concursos de enigmas e a redação de canções-enigmas[54]. Na tradição grega também é possível encontrar o tema da solução de enigmas e a presença do enigma fatal, sobretudo no relato da figura mitológica da Esfinge. Desse modo, a qualidade lúdica do enigma surgiu ligada à própria natureza da lírica. Isso é retomado em diversos momentos de *A ti, Áthis*, a exemplo do poema a seguir:

> 4
> Quem ama sabe.
> Há um ponto enigmático
> nos músculos, nos poros.
> Não me desvende,
> livre-se
> ou devoro-te.
> Enigmas não se desvela,
> vive-se.
> (ATA, p. 15)

Esse poema, pertencente ao ciclo metapoético da obra, considera a poesia como um enigma a ser desvelado não através da reflexão pelo raciocínio lógico, o que seria responsável por eliminar o interrogador-poeta, mas como um fenômeno que se oferece como espaço de fruição. O que permite entender esse poema realizando um tratamento direcionado à poesia é a composição anterior, o canto, que situa o tema desenvolvido no contracanto. O poema de número 3 considera que a poesia (talvez moderna) foi se abrindo para a prosa, no contracanto prevalece o assunto metapoético, sendo possível divisar no "amor" uma referência à própria poesia.

[54] Esse princípio parece ter se constituído na obra da autora a partir da leitura de *Do amor. Ensaio de enigma*, de Artur da Távola, livro encontrado no acervo de Yêda Schmaltz com diversas anotações confirmando a leitura do mesmo. Nas páginas finais do exemplar, encontra-se um total de dez poemas redigidos a lápis que podem ter sido elaborados ali mesmo ou transferidos para lá antes da publicação. Quatro desses poemas se encontram no livro *A ti, Áthis*, todos tematizando o amor e a poesia como enigmas. Outro dado interessante é que o primeiro desses poemas manuscritos, que permaneceu inédito, menciona o livro *Avalovara*, de Osman Lins, e a cantata de Carl Orff como norteadores das composições ali constantes. Em depoimento ao professor Heleno Godoy, a autora disse ter tomado conhecimento do *Carmina Burana* a partir do livro de Osman Lins.

O diálogo interrogativo filosófico ou teológico é uma forma literária derivada do enigma, que expõe a relação entre lúdico e sagrado. O tema que orienta esse diálogo é o do sábio sofrendo indagações de outro sábio, a exemplo do que ocorre nos poemas do *Cântico dos Cânticos*, quando Salomão e Sulamita dialogam respondendo às perguntas, dilemas e provocações do outro. Esse seria um aspecto que justificaria a forte presença dos personagens bíblicos no interior de *A ti, Áthis*.

Desse tipo de combate ritual teria se originado a poesia, conforme Huizinga (2012, p. 136): "a poesia surgiu sob a forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico". A poesia teria surgido do jogo e enquanto jogo em atividades de divertimento, a poesia primaveril, por exemplo, figura como produto de uma forma de poesia praticada em um jogo de atração e repulsão, jogado por jovens dentro de uma competição. Essa poesia "social-agonística", como destaca Huizinga, foi vastamente praticada nas ilhas Buru e Babar nas Índias Orientais. A antífona cerimonial, cultuada nessa região, denominada de "Inga fuka", consistia na emissão de pequenas canções, improvisadas ou não, de troça ou de desafios acompanhadas de um tambor. Tais canções assumiam a forma da estrofe e antístrofe, ou seja, ataque e réplica, pergunta e resposta, desafio e desforra, de forma semelhante ao enigma.

Esse é o modelo constante nas "Canções de Beuern", cuja sequência mais conhecida é o *Carmina Burana*, devido à adaptação musical de Carl Orff. Os textos dos monges goliardos, que por mais de seis séculos permaneceram na clandestinidade, podem ter exercido influência sobre a composição da obra yediana na medida em que são canções que "exaltam os prazeres do amor, de uma boa mesa, do jogo" (WOENSEL, 2004, 19), à maneira do que pode ser percebido nos versos a seguir:

Carmina Burana 174ª
I
Venha, venha, meu amado,
há tanto tempo esperado!
Há tanto tempo esperado,
venha, venha, meu amado.

II
Doces lábios, cor de rosa,
curem minh'alma inditosa!
Curem minh'alma inditosa,
doces lábios, cor de rosa.
(CARMINA BURANA, 2004, p. 95)

Os poemas acima se pautam sobre o jogo de palavras e o jogo sonoro, construído sobre temática amorosa. A composição inicial veicula uma voz feminina que lança desafio de amor ao ser amado, este retruca na antiestrofe exaltando a interlocutora a unir-se eroticamente a ele. Essa estrutura é repetida nos poemas de *A ti, Áthis*:

30
Recolho tuas palavras esparsas
como migalhas na mesa.
Em cada palavra
uma surpresa: o par,
as asas colho
e olho – como galhos
de flor,
re
polhos,
alhos,
mi musico,
só sem pressa.
- Música e promessa.

31
Este amor e as palavras:
como decifrá-los
Este amor na boca
suco labiodental
Este amor e as palavras:
como enfrentá-los?
Este amor na língua,
lua no céu dos teus beijos
alveolares.
(ATA, p. 53)

Os poemas de número 30 e 31 dialogam na medida em que o primeiro desenvolve reflexão sobre a erotização da atividade poética, tratando da musicalidade no trabalho da construção do verso. O contracanto constitui a resposta desenvolvendo também reflexão sobre o fazer poético e envida materialização da musicalidade, assinalada no poema anterior, a partir da exploração dos efeitos sonoros nas aliterações (FR, L e M) e assonâncias (A e O). Os versos exploram no conteúdo e na forma as correspondências sonoras das labiodentais (F e M) e das alveolares (R em "decifrá-los", "palavras" e "enfrentá-los"). O jogo lúdico no poema, portanto, faz convergir forma e conteúdo ao tratar do erotismo poético. Além disso, as composições sugerem diálogo na medida em que o canto situa o sentimento e o contracanto responde dando nome a ele.

O verso que abre o poema 31 é retomado no poema 63, quando se considera que as "palavras brilhantes", metáfora da palavra poética, "iluminam-me as vísceras\ de maneira selvagem" (ATA, p. 89). Nos poemas 62 e 63, encontram-se invertidas a

fórmula usada nos poemas 30 e 31, uma vez que a aliteração (T) se materializa no primeiro poema e a segunda composição empreende reflexão sobre os procedimentos para a construção do verso:

> 62
> Amo-Te
> me quebra o coração
> sentir-Te muda,
> com os olhos perdidos na janela.
> Quero teu peiTo e boca e braços,
> mas eu Também quero
> o Teu silêncio.
> EsTa vonTade de Tudo.
> IsTo.
> (ATA, p. 89, grifos nossos)

O ritmo martelado provocado pela consonância do T parece revelar a angústia, convergindo com o conteúdo, dado que o eu lírico comunica a ânsia de se ver eroticamente unido ao ser amado.

As formas poéticas da antiguidade que se inseriam na atividade competitiva, comumente dissertavam sobre questões relativas ao amor, através de formas lúdicas, conforme atualização dos poemas do *Carmina Burana* supracitados. Ao ser levado ao extremo do jogo lúdico, o poema aproxima-se de modo singular da música, porque "[t]odo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo" (HUIZINGA, 2012, p. 178). A dança e a música são as mais puras e perfeitas formas de jogo, sendo a dança de roda a forma que apresenta essa qualidade lúdica em sua plenitude. As sofisticações da sociedade industrializada e tecnológica provocou a perda de algumas formas rituais do jogo, pela música e pela poesia esse sentido é recuperado, trabalho que parece ser empreendido nas composições de *A ti, Áthis*, ao se recuperar formas da cultura da antiguidade. Há fortes vestígios do fator lúdico nos poemas dessa obra, o que pode ser aferido desde sua relação com a música sobre a qual se inspira o livro. Tal aspecto estabelece na obra uma atmosfera de alegria coletiva, compartilhada, típica dos rituais sagrados da ancestralidade.

O parentesco da poesia com o concurso de enigmas e suas competições rituais, reforçou a criatividade do jogo poético. Adições, correções e incorporações são comuns nesses versos. Assim, a poesia situa-se, ainda, como um jogo devido à sua linguagem secreta, aspecto asseverado nas composições de *A ti, Áthis* que, não raro, incorrem em incorporações que revelam a íntima relação entre jogo e paródia:

49
Também sei das muitas águas
Áthis, poço
de águas vivas
em que me banho.
Dize-me, ser amado
de minha alma,
onde apascentas
o teu rebanho?
(ATA, p. 73)

A composição acima incorpora versos da Sulamita do *Cântico* bíblico, o que por sua vez relaciona a voz do sujeito lírico à fala da Rainha de Sabá:

Avisa-me, amado de minha alma,
onde apascentas, onde descansas
o rebanho ao meio-dia,
para que eu não vague perdida
entre os rebanhos dos teus companheiros.
(CÂNTICOS, 1, 7)

Também o poema de número 19 incorpora e transforma criativamente trechos do poema bíblico:

Quando virás ao meu jardim?
Esperarei a festa da colheita
e tu rirás de mim.
Baco tarda
mas não falta.
Colherei enfim
no teu sorriso, Áthis,
o meu grão de mostarda.
(ATA, p. 33)

O amado, nos *Cânticos*, dirige-se a Sulamita comparando-a a um jardim: "És jardim fechado/ minha irmã, minha noiva,/ és jardim fechado" (CÂN, 4, 12). No verso yediano, a voz lírica considera tal comparação para convidar o homem amado a frequentar seu jardim. Nos dois casos, "jardim" assume conotação de corpo amoroso. Portanto, o convite que encerra o poema 19 é para que ocorra a união amorosa. Os versos seguintes da composição yediana prosseguem desenvolvendo a imagem da "festa erótica" através de elementos pertencentes ao universo da jardinagem, da plantação ou do cultivo de vegetais, conforme expresso nos vocábulos "colheita" e "grão de mostarda".

No poema anteriormente transcrito, de número 49, os versos "Áthis, poço/de águas vivas/ em que me banho", constituem também uma apropriação criativa da fala de Salomão no *Cântico dos Cânticos* (4, 15): "A fonte do jardim/ é poço de água viva/ que jorra, descendo do Líbano!". A fonte do jardim, no texto bíblico, é a mulher amada, o que figura como um modo de exaltação dessa mulher, enquanto no verso yediano o ser amado configura espaço de dissolução, confirmando ser a experiência erótica um princípio de dissolução, conforme esclarecido pela filosofia batailliana, pois em Áthis a voz lírica emerge, penetra, e com ele se confunde na posse amorosa. O erotismo é busca da superação dos limites, sendo o ser amado matéria fluida, a supressão das individualidades é alcançada em um envolvimento que beira a fusão cósmica.

O poema de número 42 usa as falas de Salomão e de Sulamita para comunicar o envolvimento erótico. No poema bíblico o amado que situa a amante como um "jardim" de prazeres, dirigi-se a ela dizendo: "Teus brotos são pomar de romãs/com frutos preciosos" (4, 13). Nos versos da poeta goiana o beijo dos amantes é comunicado nos versos: "É este./ O que desfiou as minhas meias/ verdes/ e o que feriu meu lábio/ de romã" (ATA, p. 67).

Essas atualizações, nos versos de Yêda Schmaltz, situam a paródia paralelamente à obra parodiada, ao lado do canto, fora do lugar, portanto, no limbo, porque não constitui mais um discurso pertencente ao texto bíblico nem dele se liberta completamente. A situação paradoxal que tipifica a paródia leva Giorgio Agamben (2007, p. 42) a concluir que ela é uma profanação de vocação metafísica, algo decorrente da tensão dual que encerra: entre o novo e o texto original. A simbiose entre o discuro bíblico e seu próprio discurso lírico insere a produção de Yêda Schmaltz nos limites da profanação, uma vez que Agamben (2007, p. 66) entende que "[p]rofanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular".

Agamben (2007, p. 75) entende ainda que a passagem do passado para o profano se faz através do jogo, asseverando essa percepção a partir da relação dos jogos com os rituais e cerimônias sacras da antiguidade: "Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas". A profanação do texto bíblico na poesia de Yêda Schmaltz é um hábito corrente, sobretudo nas obras que integram nosso *corpus* de análise. Em *A alquimia dos nós*, isso já foi percebido na sequência de poemas "Espelho", quando a voz lírica usa a terminologia da eucaristia para assumir sua libertação. A poeta faz, ainda, um uso

particular da retórica bíblica e religiosa na construção de poemas eróticos o que situa sua produção em sintonia com uma vasta tradição erótico-amorosa que usa terminologia similar aos discursos em louvação às divindades. A terceira parte de "Núpcias", por exemplo, considera o amor como correspondente ao amor divino ao exaltar a união carnal em termos divinos:

> O corpo do meu amado
> se eleva sobre mim
> - o criador da Galáxia –
> e me tem submissa.
>
> O corpo do meu amado
> é o próprio corpo de Deus
> que me penetra fundo,
> que me possui a alma
> e me devolve a infância.
>
> O corpo do meu amado
> dança comigo no dia
> o impossível bailado
> surreal da espécie.
>
> Porque o corpo do meu amado
> me envolve e me faz ser a dona do cetro
> a Madona ideal,
> a rainha dos tempos,
> Senhora Galaxial.
>
> O corpo do meu amado
> já não é o corpo do meu amado:
> há um terceiro corpo
> imensamente louco.
> Uma forma de vida,
> nova forma de vida se instaura
> no planeta novo:
> a viagem colorida e espacial.
> (AN, p. 24-25)

A voz lírica considera o corpo do ser amado como o próprio corpo de Deus. Essa deificação do ser amado constitui uma espécie de sacralização do erotismo, dado que o erotismo sagrado, conforme notou Bataille (1989), confunde-se com a procura do amor de Deus. A voz lírica da composição não precisa do mundo porque no ser amado todo o seu mundo se concentra, assim a paixão apresentada nas metáforas amorosas do poema conduzem a uma existência mística, inobstante profana. Assim como Santa Teresa de Ávila escreveu que a alma em êxtase considerava somente ela e Deus no mundo, o eu lírico da composição acima situa um universo habitado somente por amante e ser amado, sendo este a própria figura de Deus.

No poema, o jogo formal estabelecido através da repetição dos versos possibilita, pela retomada, avançar na experiência comunicada, o que pode ser notado particularmente no verso que incorpora a fala de Sulamita, “O corpo do meu amado”, e na estrofe final, pautada sobre a repetição ascendente de termos e versos que culminam na representação mística do prazer, divisado no encontro físico da voz lírica com o homem amado.

Interessante notar, ainda, que o ato de amor espiritual, na retórica religiosa de Teresa de Ávila e San Juan de la Cruz, é início, começo de nova vida. O ato de amor carnal, dentro da doutrina cristã do amor, sinaliza decadência da paixão. Na composição yediana esse aspecto é subvertido, uma vez que o ato amoroso possibilita a união cósmica dos corpos que se unem, se interpenetram e se tornam um, para ao fim realizarem “a viagem colorida e espacial”. A retórica sagrada empregada na comunhão erótica configura uma expressão de que o desejo tende a sexualizar o universo.

A profanação da retórica religiosa na obra de Yêda Schmaltz pode ser conferida, novamente, na construção de um discurso parodístico que assume uma reavaliação do pensamento e da cultura androcêntrica para promover uma exaltação da mulher a partir da construção de um discurso tipicamente feminino e feminista:

Glândulas IV

Agora,
eu me amo muito.
Este é um canto de amor
por mim
que me mereço
e me floresço por mim
em begônias,
antúrios indecentíssimos,
clitóris e amarílis.
Que Narciso sou eu
e é feminino.

Um canto de amor por mim
e horror à bílis,
azedo azeite que elimino.
Mãe: aproxima de mim
esta xícara de leite.
(BAB, p. 63)

O poema empreende o júbilo da mulher e, ao final, apropria-se de uma fala dramática do texto bíblico para subvertê-la em “desafogo lúdico”, conforme terminologia usada por Nelly Novaes Coelho (1993, p. 155) para qualificar o livro *Baco*

e Anas brasileiras. O discurso dramático recuperado é o constante nos evangelhos de Mateus (26, 39) e Marcos (14, 36), nesse último pode-se conferir a fala de Jesus direcionada a Deus: "Ó Pai! Tudo é possível para ti: afasta de mim este cálice". Essa fala se popularizou na canção de Chico Buarque de Holanda, "Cálice", que reinventou a expressão através da reiteração do verso "Pai, afasta de mim esse cálice", de modo a significar o anseio por se afastar de uma situação opressora, notadamente do militarismo brasileiro. A reinvenção de Yêda Schmaltz considera tanto a perspectiva religiosa, quanto a política, assumida na canção, para construir uma fala feminina que solicita à mãe a aproximação de uma xícara de leite. O ludismo contido nos versos reafirma o ideal da composição de se livrar da "bílis" e do "azedo azeite", o que permite entender os versos finais como metáfora do anseio por uma existência mais aprazível, de uma existência plena, marcada pela liberdade; sem vinho, sangue ou a solenidade de um cálice, somente com a pureza simples de uma xícara de leite.

Esse tipo de "carnavalização" do discurso bíblico figura, portanto, como anseio de obter prazer e alegria pelos caminhos tortuosos da repressão e do moralismo. Constitui um modo de abrir novas possibilidades para a existência feminina, porque profanar é tarefa política que assinala o passo à frente na ordem limitada e limitadora. Note-se, entrementes, que "Glândulas IV" parece repetir o mesmo processo parodístico realizado por Alvim Corrêa na gravura *Nu com chapéu* (Figura 12, p. 259), transcontextualização crítica ao *O pensador*, de Rodin (Figura 5, p. 83).

Na lírica amorosa da tradição ocidental é comum o emprego da retórica religiosa na construção das metáforas eróticas, mas também emprega-se de forma recorrente metáforas guerreiras para falar do ato amoroso[55]. Esse tipo de analogia foi entendida por Denis de Rougemont como tributária da erótica cortês, mas também do mito grego que inscrevia Eros, o deus do amor, como filho de Ares, o deus da guerra.

Rougemont (2007) percebe, ainda, que a ligação fisiológica entre instinto sexual e instinto combativo, intensificado nos séculos XII e XIII, refletia uma consideração de origens imemoriais relacionando aspectos instintivos e hábitos militares na assimilação da agressividade erótica e da agressividade combativa:

[55] Porque Eros é uma deidade, filho da grande deusa, Afrodidte, e de Ares, deus da guerra, conforme algumas versões. O caráter sagrado do amor remonta à antiguidade grega. N'*O banquete* de Platão, filósofos se reúnem para emitir seus discursos sobre a paixão amorosa e todos eles ligam o sentimento a uma divindade. Na *Teogonia*, de Hesíodo, Eros figura acima de todos os deuses, exercendo domínio sobre todos eles. Um epigrama anônimo constante na *Antologia grega ou palatina*, registra a preponderância de Eros sobre as deidades: "Zeus a Eros: 'As tuas flechas, vou tirá-las todas'./ E o alado: "Um trovão, e de novo serás cisne'" (PAES, 1995, p. 99).

> Amor e morte estão ligados pela ascese, assim como desejo e guerra estão ligados pelo instinto. Mas nem essa origem religiosa, nem essa cumplicidade fisiológica dos instintos de combate e de procriação são suficientes para determinar o uso *preciso* das expressões guerreiras na literatura erótica do Ocidente. A chave da explicação de tudo é a existência, na Idade Média, de uma lei efetivamente comum à arte de amar e à arte militar, e que se chama cavalaria. (ROUGEMONT, 2007, p. 333)

Essa lei se materializa na atitude do trovador de prestar "vassalagem amorosa" à Dama. Nesse jogo, o amante se vê submetido pelo ser amado. Isso se manifesta nos versos supracitados de "Núpcias", uma vez que a voz lírica considera que "o corpo do meu amado/ se eleva sobre mim/ [...] e me tem submissa". A metáfora que constrói a imagem da penetração carnal também parece decorrer de uma metáfora guerreira, quando o vencedor traspassava o inimigo com a espada, assim a voz lírica "rendida" pelo ser amado percebe que este lhe "penetra fundo".

Para Huizinga (2012, p. 49), essa analogia entre competição e erotismo está na base da própria invenção da poesia lírica. Assim, jogar e amar são comumente termos que assumem relação sinonímia em diversas línguas. A palavra "jogo" é tomada em sentido erótico nas línguas germânicas e, no português brasileiro, não raro, "brincar" assume conotação sexual, a exemplo do verificado em *Macunaíma*, de Mario de Andrade. O autor de *Homo ludens* percebe, então, que o jogo do amor é o que mais se aproxima da noção de jogo em geral, porque possui os elementos fundamentais para o estabelecimento do jogo, visto que a "preparação do amor" frequentemente "revela numerosas características lúdicas", sendo a ideia de que um dos amantes precisa consquistar o outro um aspecto considerável da disputa amorosa. A criação de obstáculos, a supresa, o fingimento, a tensão, integram o *flirt*, o "fazer a corte" ou "namorar", sendo o tantrismo e o amor cortês exemplares disso, porque ambos são formas de prolongamento dos aspectos aprazíveis da relação passional.

Huizinga (2012, p. 49-50) refuta a ideia de que o jogo erótico se situe no ato sexual enquanto tal e que as carícias amorosas assumam caráter de jogo, consideração de que ousamos discordar. O ato sexual caracteriza-se pelo combate, desafio, e se insere no domínio lúdico. O corpo do parceiro amoroso é espaço a ser conquistado e o amante se oferece igualmente para a exploração e conquista. Até mesmo a "seriedade" do jogo é característica do ato sexual, asseverando as analogias. O riso escarnecedor, escandaloso, sinaliza tanto suspensão no jogo quanto na cópula, sua inserção empreende o fim da atividade lúdica e da união amorosa. Em ambos, a sutilidade do riso, indicando

aprazimento, é comum mas sua admissão é limitada. Benjamin Perét (1985, p. 58) percebe essa característica entre ato sexual e jogo lúdico ao observar que "[n]ada se presta tanto ao jogo como o amor. Na verdade, o jogo do amor parece representar um prefácio obrigatório ao amor, independentemente da forma que adotará a seguir, e provavelmente sempre foi assim. Mesmo entre os animais, pode-se observar jogos sexuais". As relação entre o jogo, a poesia, o enigma, a paródia e o erotismo se encontram todos sintetizados em um dos poemas mais interessantes de *A ti, Áthis*:

> 69
> Safo-me-de-ti,
> Áthis,
> como?
> (ATA, p. 97)

O poema se integra a uma sequência de seis poemas (68, 69, 70, 71, 72 e 73) que retomam a poesia e a biografia de Safo de Lesbos. O primeiro deles sinaliza a busca por um livro ideal que servisse para ser plagiado, esse livro parece ser encontrado no contracanto, aberto com o termo que pode ser lido como verbo (safar) e como nome próprio (Safo). No poema de número 70, a voz lírica considera que coloca o amante em discurso a partir do plágio da "Décima Musa", constituindo referência a Safo porque Platão, em um epigrama[56], considera que a poeta de Lesbos era a Décima Musa. A composição de número 71 prossegue tratando de Safo, dos livros da poeta da antiguidade que se perderam.

No penúltimo poema da sequêcia, a voz lírica assinala ter iniciado "a subida/ da empinada montanha" (ATA, p. 101), o que pode ser considerado como referência a Safo devido ao registro das *Cartas de amor*, de Ovídio, na qual a personagem histórica, transformada em mitológica, informa ao amante, Faón de Mitilene, que irá se precipitar da montanha de Leucade, sugerindo suicídio ou salto libertador para se purificar das paixões nas águas do mar. Essa queda no mar é mencionada no poema 73, mas anteriormente faz-se menção aos livros da poeta grega queimados em Constantinopla.

Esses dados e símbolos constantes no ciclo de composições finais da segunda parte de *A ti, Áthis*, reafirmam a dubiedade em torno do termo que abre o poema 69. O poema assinala em seu conteúdo o anseio da voz lírica de se livrar de

[56] "Nove são as Musas, dizem alguns. Quanta negligência!/ Eis aqui a décima: Safo de Lesbos" (In.: PAES, 1995, p. 25).

Áthis, ou pelo amor sentido pelo(a) amante. O poema se pauta sobre atualizações erótico-cômicas ao se expressar através de uma estrutura que pode ser lida na forma inversa tanto quanto na forma originalmente apresentada. Essa estrutura converge com o título/número, uma vez que girados a noventa graus, os números 6 e 9 constituem igualmente o par que resulta em 69. O ludismo dessa estrutura da composição parece aludir, desse modo, à conotação sexual atribuída ao número 69, vulgarmente associado à sexualidade, quando os parceiros praticam sexo oral de forma mútua. Tais aspectos representam, no poema, uma espécie de comportamento erótico em círculos que, conforme pensamenteado em outros momentos deste estudo, parece sinalizar o anseio do eu lírico yediano por uma conduta erótica pautada na esfericidade, denotando realização plena da paixão erótica.

Essas análises conduziram, ainda, à percepção de que a releitura da tradição cultural e literária na obra de Yêda Schmaltz convergiu para a construção de uma voz lírica particular que emerge de seus versos, inscrevendo tal produção nos limites do poetar moderno. A construção dessa voz lírica ocorreu através da entrega ao livre curso da imaginação poética e mitológica. A decomposição e deformação da realidade para refletir uma realidade outra, conforme percebeu Hugo Friedrich (1978), constitui um importante traço de modernidade desde artistas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A capacidade criativa permite à escrita yediana decompor a realidade limitadora para criar um mundo novo, que permita ao sujeito poético obter uma visão que supere os parâmetros da visão filistina. Evadir da realidade premente significa, portanto, evadir-se da estreiteza do mundo circundante. Ressalte-se que, essa fuga ocorre através de um jogo lúdico e irreverente típico dos festejos ancestrais, que empregavam máscaras como parte de suas comemorações, o mesmo sendo repetido nas festas carnavalescas ainda hoje. O baile de máscaras é, nesse sentido, um ritual em que os indivíduos “brincam” de perder ou substituir suas respectivas personalidades. O poetar moderno seria, portanto, herdeiro desse procedimento.

Partindo desses pressupostos, a poesia yediana nutre-se de imagens mitológicas, lendárias e históricas para construir um eu artificial. Na despersonalização impera a atitude do poeta de questionar os valores da sociedade da qual evadiu, porque nesse gesto ecoa o grito libertador: “[n]unca fui deste povo” (RIMBAUD, 2008). Sonhar amores prodigiosos e universos fantásticos, conforme fez Arthur Rimbaud, constitui um modo de enfatizar o sentimento de não-pertencimento a um mundo

assolado pela estreiteza moral, cultural e ideológica. Voltar-se para o passado sinaliza esse anseio por escapar dos sofrimentos modernos.

Na escrita de Yêda Schmaltz, o principal modo de estabelecer esse posicionamento foi recorrer ao uso de máscaras poéticas. Dentro desse pressuposto, a lírica moderna deixa de ser simples expressão biográfica, mas também não se aparta categoricamente do eu empírico. Esse é um traço importante na obra da autora, porque estilizar é uma forma de deformar o real e um modo de se opor ao mundo real. O erotismo surge na poesia moderna como um intensificador na representação das disparidades entre o eu e o mundo, como agravante da solidão do eu no mundo, reforçando a consciência do ser poético, do seu afastamento dos outros, conforme é possível divisar nas obras de Yêda Schmaltz. A poesia amorosa, erótica ou fescenina da autora, não importa a terminologia empregada nesse caso, porque certos usos decorrem de um vocabulário "autorizado" pelo meio social, ou do modo como o público recebe essa obra, empreende a busca de si que se confunde com a busca do outro. O ser amado afigura-se como revelação, alumbramento, sendo a partir da desilusão amorosa que o eu lírico yediano toma consciência de seu estar no mundo, de sua condição de mulher emancipada.

Na lírica moderna, a fantasia começa por decompor e deformar e segue para a recomposição, princípio que está na base das obras aqui investigadas, por encontrarem na submersão no passado, na individuação solitária do sujeito, um modo de construir sua crítica utópica assinalando a possibilidade de um mundo melhor. Alfonso Berardinelli (2007, p. 36) também reconheceu que o vínculo entre estético e histórico "determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea".

As máscaras poéticas na obra de Yêda Schmaltz são construídas em um processo de bricolagem, uma vez que embora cada obra assuma uma *persona*, um disfarce, encontrando na mitologia clássica uma fonte rica para imagens de despersonalização (Penélope, Bacante, Apolo), a voz lírica constante em cada uma das obras aqui estudadas incorre na representação de múltiplos eus, isto é, embora Penélope seja reconhecida como a voz lírica de *A alquimia dos nós*, a fala da heroína confunde-se com a de Sulamita, através da ostensiva representação de seus anseios eróticos. Também na Bacante de *Baco e Anas brasileiras* há interferência da rainha de Sabá e *A ti, Áthis* constitui o exemplo mais evidente dessa faceta, dado que Apolo, Cibele, Safo,

Sulamita e outras figuras lendárias, históricas ou mitológicas interferem na voz lírica do livro.

Essa multiplicidade de máscaras e *personae*, conforme percebe Michael Hamburger (2007), ocorre porque a "imaginação apanha suas semelhanças onde quer que as encontre". Em Yêda, a própria linguagem é usada para servir de máscara, a máscara do estilo, através do emprego de uma terminologia do passado e da irreverência. A identidade poética foi, não raro, representada em suas obras pelo vocabulário, pela dicção e pelos símbolos, aludindo a personagens do passado. É sintomático o fato de suas obras iniciarem com poemas sobre a poesia, sobre o processo poético, para então alcançar ampla esfera de experiências sensíveis e eróticas. Isso sinaliza consciência do fazer poético, mas também pode-se divisar nessa atitude uma espécie de descoberta da própria identidade da poeta incorrendo na procura da identidade feminina e pessoal.

Teóricos da lírica moderna perceberam que a máscara é um modo de dar voz ao eu empírico. A verdade sobre si aflora através dos múltiplos eus, a despersonalização elude à biografia dentro de um jogo complexo. Falando através do outro, o autor consegue se expressar plenamente, sobretudo ao tratar de temas tabus. Os moldes insinceros, as máscaras, são parte de uma sinceridade total. Configura, portanto, o cabotinismo, uma sinceridade decorrente de motivos profundos que impulsionam o artista à criação/invenção. Além disso, como lembra Anatol Rosenfeld (2006), ao encarar a multiplicidade identitária, o artista expressa certo espírito coletivo autóctone.

A obra yediana surge em meio a uma sociedade de transição, de forte manifestação de princípios androcêntricos. O sujeito lírico que se cria e se recria, adquirindo um valor performativo, constitui um princípio básico da poesia lírica, mas na modernidade ela parece ser representada sobre uma referência desdobrada semovente, porque:

> esta dobre referencia parece corresponder a uma doble intencionalidade de la parte del sujeto, vuelto a la vez sobre sí mismo y sobre el mundo, extendido a la vez hacia lo singular y hacia lo universal, de modo que la relación entre la referencialidad autobiográfica y la ficción passa por esta doble intencionalidade. (COMBE, 1999, p. 152)

Essa dualidade entre o cabotinismo e a referência autobiográfica se manifesta de forma interessante na obra yediana, uma vez que a despersonalização prossegue até a atitude extrema. Alcançado o extremo da dissimulação, a máscara é

momentaneamente suspensa incorrendo em rápidas amostragens da autora. Exemplo disso é a própria incursão pela metalinguagem, quando a voz lírica de Penélope assimila o trabalho do fio ao da poeta, tem-se aí a substituição da voz da heroína grega pela fala da poeta moderna repensando seu fazer artístico. Constitui esse mais um gesto revelando consciência poética por parte da autora. A inserção de elementos que tipificam a cultura e a natureza de Goiás e do cerrado, ou da experiência pessoal da autora, constituem outros exemplos.

Na atitude de falar de si pelo outro, a poesia de Yêda Schmaltz empreende a defesa da mulher por meio da representação de um paradigma que não se atém às limitações do meio social. Isso foi percebido pela própria escritora em entrevista tratando da publicação de *Baco e Anas brasileiras*. Embora tenha realizado comentário direcionado a esse livro, o que percebemos é que suas considerações são válidas também para as demais obras que publicou:

> Meu livro representa a nova mulher [...] no fundo ele é um livro de denúncia contra a violência masculina que desaba sobre a mulher e um convite para que a mulher se assuma em toda a sua plenitude. A violência tem várias formas de se expressar e uma delas é o moralismo farisaico do poder que dá ao homem a possibilidade de escrever sobre qualquer tema sem ser julgado, enquanto que a mulher, não, ela precisa ser corajosa para falar sobre sexo, prazer, menstruação ou orgasmo. [...] É bom lembrar que, apesar de um número significativo de "belas almas" fazerem procissão de fé do moralismo, foi sempre em nome do "dever-ser" moral que se instauraram as piores tiranias, assim como o suave totalitarismo da tecnoestrutura contemporânea a ela muito deve. (SCHMALTZ, 1985, p. 07)

CONCLUSÃO

Amo a recordação daqueles tempos nus.
Charles Baudelaire.

Pra onde vai o meu amor
quando o amor acaba?
Chico Buarque.

No decorrer de nossas leituras da obra de Yêda Schmaltz, a paixão foi um tema que germinou progressivamente tanto na relação mantida com a obra da autora, como na determinação do tema e dos procedimentos de análise. A pesquisa ora apresentada foi semeada ainda na graduação em Letras, e criou raízes na dissertação de mestrado. Durante o doutoramento, as leituras e releituras da obra da autora e das teorias que subsidiaram a pesquisa, serviram para fazer crescer as análises que procuraram revelar a singularidade dos procedimentos estéticos da poeta. O texto ora apresentado contém boa parte dos frutos colhidos durante as investigações acadêmicas. Nosso trabalho procurou dimensionar a representatividade histórica, literária e cultural da autora. Flagrante na poesia yediana, a tematização do erotismo e o discurso intertextual serviram para cultivar nossas reflexões e expor os bons frutos constantes nessa obra. Entrementes, o erotismo e a intertextualidade, foram grãos que acabaram semeando outros campos.

Partindo da proposição de empreender leitura de textos que se inserem nos domínios de Eros, essas análises passaram por terrenos áridos que impôs a primeira empreitada: o que tratar como poesia erótica? A literatura entre a tensão da lírica amorosa e a pornografia foi, em decorrência disso, a primeira discussão desenvolvida para entender em que termos o *corpus* de análise das investigações desta tese se inseria no âmbito do erotismo literário. O capítulo “Preparação do terreno” surgiu do esforço de pensamentear o erotismo e suas abrangências, e resultou em dois tópicos de caráter teórico-reflexivo, representando um momento fundamental para divisarmos os discursos moralistas e androcêntricos, dentro de uma ordem preconcebida, determinando hábitos, posturas, concepções e comportamentos em relação à sexualidade, a literatura da carne e o espaço ocupado pela mulher no interior das organizações sociais. Por estarmos inseridos nas práticas desses discursos, o desenvolvimento desse capítulo foi basilar para redimensionar o potencial produtivo da pesquisa. A determinação de um texto como erótico ou pornográfico sofre interferências de questões históricas, ideológicas e

culturais, razão que leva certas obras a serem enquadradas dentro de uma categoria em um período histórico ou determinado meio cultural e não em outros. Com isso, os livros de Yêda Schmaltz publicados entre 1979 e 1988 podem ser considerados como poesia amorosa, poesia erótica, fescenina ou pornográfica dependendo da formação ideológica e cultural do leitor. O que não se pode desconsiderar é o grau de explicitude das cenas eróticas no interior dos versos yedianos, construídas através de uma linguagem ambígua e lúdica.

A primeira parte do estudo, "Amor, paixão, erotismo e literatura da carne", desenvolveu discussões sobre a paixão erótica e seu aproveitamento na arte literária, constituindo um ponto de partida importante, dado que percebemos ser a grande maioria das reflexões realizadas em torno dos temas passionais, marcadas por fatores culturais que tendem a justificar sob padrões ideológicos (datados) os limites do amor e da literatura erótica.

O segundo tópico do capítulo inicial, "Corpo reconfigurado, corpo emancipado: aurora da carne e da desejabilidade na escrita de autoria feminina nos anos 1970", pautou-se sobre a percepção de que a escrita de autoria feminina frutificou, na modernidade, paralelamente à emancipação da mulher, fenômeno decorrente de uma série de fatores que resultaram em uma nova (con)formação para a mulher. O erotismo foi percebido como um veio forte na escrita de autoria feminina, no Brasil, especialmente na poesia de escritoras surgidas nos anos 1970. Tais discussões foram desenvolvidas, sobretudo, na tentativa de perceber que embora Yêda Schmaltz estivesse geograficamente isolada dos grandes centros, que assistiram a uma intensa emergência de escritores(as) marginalizados(as) pelo gênero, raça, cor e *status* social, sua obra se integra a um espírito de época que perseguiu a autoafirmação de identidades periféricas.

O segundo capítulo deste estudo, "Da semeadura de Eros ao entroncamento da poesia de Yêda Schmaltz", leu a obra da autora a fim de nela encontrar ecos da tradição literária e cultural do Ocidente. Essa parte da tese foi desenvolvida em quatro tópicos. No primeiro deles, "Caminhos poéticos de Yêda Schmaltz: a construção de um estilo", visitou-se as obras iniciais da poeta goiana buscando evidenciar as estratégias poéticas que semearam e cultivaram as conquistas percebidas no *corpus* de análise deste estudo. Nesse momento, a apresentação das obras *Caminhos de mim*, *Tempo de semear*, *Secreta ária*, *O peixenauta* e *Anima mea*, afigurou-se importante, ainda, para perceber a representatividade da autora para as letras goianas e sua persistente dedicação para o trabalho com a poesia.

Os tópicos seguintes foram dedicados às leituras do *corpus* de análise. Optou-se por apresentar e analisar as obras adotando sequência cronológica. Assim, empreendeu-se leitura de *A alquimia dos nós*, em "A alquimia sublime dos nós", ressaltando a significativa estrutura de composições que assimilaram, notadamente por meio da tematização do mito das fiandeiras, a voz lírica da obra à da heroína Penélope, da *Odisseia*, de Homero. O tópico 2.3, "*Baco e Anas brasileiras*: um erotikon saboroso", desenvolveu reflexões sobre a atualização do mito de Dioniso e a recuperação de uma retórica pornográfica na obra como forma de construir um erotismo literário pautado sobre o jogo lúdico, ao mesmo tempo funcionando como índice da libertação das mulheres da repressão e violência que por séculos tolheu a expressão de suas intimidades. Percebemos que, embora a autora tenha desenvolvido uma retórica transitando entre o erotismo e a pornografia, isso resultou em certo número de aspectos que distinguiu o erotismo constituído em seus versos da tradicional pornografia, majoritariamente, de autoria masculina. O tópico final da primeira parte, "*A ti, Áthis*: 'o eu lírico embaraçado'", identificou uma voz lírica que se distingue da constante nas outras obras estudadas, porque o eu lírco desse livro se encontra na encruzilhada do gênero, fenômeno que parece sinalizar anseio pela união amorosa plena, sem os limites que distinguem masculino e feminino.

A intertextualidade é um veio forte nos livros de Yêda Schmaltz. Nas investigações sobre a retomada de discursos consagrados nessa obra, partiu-se da perspectiva de Linda Hutcheon (1989) para perceber que a autora goiana recriou em clave paródica textos antológicos para a cultura letrada, realizando uma espécie de reciclagem artística com complexas intenções, porque se inseriu na continuidade ao mesmo tempo que se relacionou com os poetas mortos com distância crítica. O anacronismo, nesse âmbito, foi entendido, a partir das considerações de Hans Magnus Enzensberger (2003), como um modo de assinalar, por meio da retomada do passado, um passo à frente na ordem literária constituída, através de uma atitude consciente, refletida e premeditada.

O terceiro e último capítulo deste estudo, "A colheita do fruto de carne acesa: poesia para comer, amor para saborear", pautou-se sobre a leitura da obra yediana como uma transcontextualização irônica de obras vastamente conhecidas pela cultura ocidental e na literatura brasileira. A alternativa por perseguir composições da autora que se pautaram sobre a reinvenção, atualização ou a convergência com tópicas frequentes na arte e na literatura, permitiu aferir o valor estético peculiar de alguns de

seus textos. O tópico “A transgressão erótica e as subversões do discurso literário”, foi responsável por formar os pressupostos teóricos para o desenvolvimento das leituras que se seguiram. “As epígrafes: entre o pessoal e o histórico” desenvolveu reflexões acerca da relação inter e transdiscursiva entre as citações diretas e o discurso da autora. O terceiro tópico dessa parte, “Penetrações supremas: diálogo intersemiótico entre os versos e as ilustrações”, desenvolveu leitura das ilustrações constantes nas obras da autora, imagens que constituíram um divisor fundamental na construção de sentidos das obras em estudo, uma vez que evidenciaram a exuberância erótica delas. Em “Da arte de cavalgar um fantasma”, as convergências e atualizações de tópicas da literatura canônica estiveram em pauta a partir da percepção de que Yêda Schmaltz parodiou e/ou inseriu-se na tradição livresca através da reinvenção de temas e princípios estéticos caros para a tradição do erotismo literário. A sexualidade solitária, sugerida nos poemas lidos nesse tópico, foi tomada como indício do percurso emancipatório para a voz lírica que emana dos poemas.

O penúltimo subcapítulo dessa parte, “Entra-me à carne a poesia: Cecília, Bilac, Bandeira e Vinícius no verso antropofágico de Yêda Schmaltz”, percebeu a presença de autores antológicos na lírica brasileira, servindo, direta ou indiretamente, para a formação do verso yediano, o que foi entendido como atitude canibalesca ou antropofágica, partindo do princípio de que a atitude canibal trabalha por preservar a existência do ser devorado no interior do devorador, conforme notou Affonso Romano de Sant’Anna (1993). Nosso estudo foi finalizado com reflexões em torno do ludismo nas composições da autora, quando esteve em pauta as convergências entre o jogo lúdico, as estratégias retóricas do erotismo literário e a discursividade parodística. O cabotinismo foi entendido, nesse âmbito, como um jogo complexo no qual a máscara poética dá voz ao eu empírico.

A similitude entre comer, beber, preparo de alimentos e a atividade erótica, constante em *Baco e Anas brasileiras*, foi um fator que fomentou diversas reflexões no interior do presente estudo. A devoração é uma metáfora erótica muito significativa, porque revela a urgência, a violência e o excesso do desejo. A afinidade entre apetite sexual e gula alimentar foi reconhecida, na reinvenção parodística da poeta, correspondendo à voracidade com que deglutiu e digeriu textos antológicos da cultura letrada.

Os capítulos para a composição desta tese se estruturaram e foram intitulados de um modo que procurou revelar e descrever os desdobramentos da própria

pesquisa e incorporar perspectivas assumidas pelo *corpus* analisado, por isso adotamos a metáfora botânica para revelar que antecede o banquete a delimitação do terreno, a preparação da terra, a semeadura, o cultivo e a colheita. Na leitura da obra completa da autora e dos pressupostos teóricos, percebemos a ostensiva semeadura de Eros nos escritos da poeta e as convergências de seu estilo e estratégias discursivas com autores do erotismo universal, e da literatura brasileira de autoria feminina. Revisitando as obras iniciais de Yêda Schmaltz, pôde-se empreender uma melhor colheita em suas obras capitais. Além disso, o que se percebeu é que *Caminhos de mim* constituiu, na produção da autora, a preparação do terreno de seu estilo poético, enquanto *Tempo de semear*, cujo título oriundo da "Parábola do semeador", fundamental para a escolha de nossas metáforas, realizou a semeadura desse estilo e *O Peixenauta* representou o crescimento do semeado. Saltando por períodos de desertificação, na produção da autora, encontra-se em *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis* os melhores frutos do seu trabalho artístico. Esses três livros, portanto, parecem constituir repetições mais felizes do que havia sido esboçado nos três livros iniciais da autora, publicados entre 1964 e 1975.

À guisa de conclusão, porém sem considerar que se deu por acabada a leitura da obra em verso de Yêda Schmaltz, percebemos que a poesia da autora envida um retorno ao mito, aos *topoi* do erotismo literário e a temas clássicos que não é inútil, nem gratuita, porque a transposição se faz de forma densa, estratégica, lúdica, irreverente e premeditada. Doravante, espera-se que as considerações ora apresentadas sirvam para semear pesquisas futuras, ou mesmo alimentar outras percepções sobre a produção da autora, obra da qual muito ainda se tem a dizer.

REFERÊNCIAS

- **Da autora:**

SCHMALTZ, Yêda. *Caminhos de mim*. Goiânia: Escola Técnica Federal de Goiás, 1964.

_____. (Org.) *Poesia e contos bacharéis*. Goiânia: Ed. da UFG, 1966.

_____. *Tempo de semear*. Goiânia: CERNE, 1969.

_____. *Secreta ária*. Goiânia. Cultura, 1973.

_____. *O peixenauta*. 2 ed. Goiânia: Oriente, 1983.

_____. *Poesia e contos bacharéis II*. Goiânia: Oriente, 1976.

_____. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.

_____. *Miserere*. Rio de Janeiro: s.n., 1980.

_____. *Os procedimentos da arte*. Goiânia, Ed. Da UFG, 1983.

_____. *Anima mea*. Goiânia: Anima Editora, 1984.

_____. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

_____. *Atalanta*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: INL, 1987.

_____. *A ti Áthis*. Goiânia: Secretaria de Cultura, 1988.

_____. *A forma da coração*. Goiânia: CERNE, 1990.

_____. (Org.) *Amigos seletos*. Goiânia: Edições Consorciadas, 1991.

_____. *Ecos: a jóia de Pandora*. Goiânia: Kelps: Secretaria da Cultura, 1996.

_____. *Prometeu americano*. Goiânia: Kelps: 1996.

_____. *Rayon*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.

_____. *Vrum*. Goiânia: Edição da Autora, 1999.

_____. *Urucum e alfenins*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002.

_____. *Noiva da água*. Goiânia: Kelps/UCG, 2006.

- **Fortuna crítica:**

AIRES, Eliana Gabriel. *A trajetória da mulher na narrativa curta goiana*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1989.

_____. *O conto feminino em Goiás*. Goiânia: Ed. da UFG, 1996.

BITTENCOURT, Frederico Luis Domingues. *Ecos de Narciso*: leitura do livro *Ecos*, de Yêda Schmaltz. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

COELHO, Nelly. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DENÓFRIO, Darcy França. De Penélope a Atalanta – o processo de individuação em Yêda Schmaltz. *Signótica*. Goiânia, ano II, janeiro/dezembro, 1990, p. 1-24.

_____. *Hidrografia lírica de Goiás I*. Goiânia: Ed. da UFG, 1996.

GODOY, Heleno. Orelhas do livro. In.: SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

HOHLFELDT, Antonio. A aparente eternidade se revela. In: SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985, p. 09-17.

JUBÉ, A. G. Ramos. *Síntese da história literária de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1978.

LIMA, Leila Maria Alves de. *A construção da imagética em Yêda Schmaltz sob a perspectiva de Gaston Bachelard*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

LOPES, Maria Angélia Guimarães. Janelas da alma: olhar o amado e o olhar do amado em Baco e as Anas brasileiras de Yêda Schmaltz. *Cadernos Pagu:* trajetórias do gênero, masculinidades, 1998, Unicamp, Campinas, p. 303-319.

LOPES, Cloves Trindade. *Os nós de 'A alquimia dos nós'*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1989.

LUIGI ROSA, Gian. Arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz. In: SCHMALTZ, Yêda. *Vrum*. Goiânia: Edição da autora, 1999, p. 67-80.

_____. L'archetipo mitológico nella escritura di Yêda Schmaltz. In: *Cultura Latinoamericana*, Annali dell' ISLA (Instituto di Studi Latinoamericani). Pagani-Italia: Edizioni Del Paguro, 2000, p. 129-172.

_____. Poesia e protesta, um caso brasiliano: Yêda Schmaltz. In: *Annali U. Orientale* – Sezione Romanza XLII, 2, Napoli: Aion, 2000, p. 707-726.

NOLETO, Laurenice Costa. Com quanta chuva se faz uma flor. In: *Informática* – Boletim do curso de Jornalismo do ICHL da UFG. Goiânia, 1970, p.35-38.

SCHMALTZ, Yêda. Yêda Schmaltz: "A amargura faz crescer a barriga". *Jornal Cacau/Letras*. Entrevista/Poesia. Itabuna/Bahia, 1985, p. 07.

_____. Depoimento sobre a criação artística. In.: SPENCIERI, Elciene. *O apolíneo e o dionisíaco em Yêda Schmaltz e Estércio Marques Cunha*. Coleção Goiania em Prosa e Verso. Goiânia: UCG: Kelps, 2009, p. 53-54.

SILVA OLIVAL, Moema de Castro. *O espaço da crítica* – panorama atual. Goiânia: Editora UFG, 1998.

_____. *GEN*: um sopro de renovação em Goiás. Goiânia: Kelps, 2000.

_____. *Diálogos plurais*. Goiânia: R & F, 2008.

_____. *O espaço da crítica III*: desdobramentos. Goiânia: Editora UFG, 2009.

SOARES, Angélica. Consciência literária do erotismo e consciência erótica do literário: uma irresistível atração. In.: *A paixão emancipatória*: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999, p. 38-40.

SPENCIERI, Elciene. *O apolíneo e o dionisíaco em Yêda Schmaltz e Estércio Marques Cunha*. Coleção Goiania em Prosa e Verso. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

TELES, Gilberto M. *Estudo goianos II:* a crítica e o princípio do prazer. Goiânia: Ed. da UFG, 1995.

TIETZMANN SILVA, Vera M. Apolo e Baco no vanguardismo de Yêda Schmaltz. *Cadernos de Letras* - Série Literatura Goiana. Goiânia, nº 03, 1987, p. 33-52.

_____. Penélope questionada – o tema do fio em Yêda Schmaltz. *Signótica*. Goiânia, ano II, janeiro/dezembro, 1990, p. 175-189.

TURCHI, Maria Zaíra. O desvelamento de uma linguagem em Yêda Schmaltz. *Letras em Revista*. Goiânia, v. I, jan/jun, 1990, p. 81-92.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda Schmaltz*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

- **Geral**

ABREU, Nuno César.*O olhar pornô*: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

_____. *Boca do lixo*: cinema e classes populares. Campinas: Unicamp, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

_____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Brasília: INL, 1965.

ALEXANDRIAN, Sarane.*História da literatura erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *A magia sexual*. Breviário dos sortilégios amorosos. Trad. Ana Margarida Paixão. Lisboa: Antígona, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

APULEIO, Lúcio de. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, /s.d./.

ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Diálogo das prostitutas*. Trad. Loureiro Neves. Lisboa: Edilivro, 1980.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração partido* – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AUERBACH, Erich. *As flores do mal* e o sublime. In.: *Ensaios de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007, p. 303-332.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In.: BATAILLE, Georges. *História do olho*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 119-128.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3.ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

_____. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *As lágrimas de Eros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BEDDEL, Geraldine. I wrote the story of O. *The Guardian*. The observer. Online. 25 de julho de 2004. Disponível em: http://www.theguardian.com/books /2004/jul/25/fiction.features3. Acesso em: 24\01\2014.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOCCACIO, Giovani. *Decamerão*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BORGES, Contador. Nota à tradução. In.: SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 07-10.

BORGES, Luciana. *Porções de ímpios desejos*: movimentos na narrativa erótica brasileira de autoria feminina. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BOSCOV, Isabela. Não, não é para excitar. *Veja*. 8 de jan., 2014, p. 86-89.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido*: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Mitologia grega. v. I*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Mitologia grega. v. II*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *Mitologia grega. v. III*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRETONE, Restif de la. *Anti-Justine*. Trad. Maria Appenzeller. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BRION, Marcel. *Ticiano*. Trad. Adelaide Penha e Costa.São Paulo: Editorial Verbo, 1985.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUTTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMÕES, Luís. *Sonetos para amar o amor*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2008.

CARMINA BURANA: Canções de Beuern. Trad. Maurice van Woensel. Jão Pessoa: Editora Universitária, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental. v. 4*. São Paulo: Leya, 2011.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 8. ed. São Paulo: Global, 1999.

_____. Por que perguntam se existimos. In.: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se*: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografia. In.: ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo (Org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999, p. 127-153.

CORDOVIL, Bartolomeu Antônio. Ditirambo. In.: TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. 2.ed. Goiânia: Ed. da UFG, 1983, p. 239-242.

COUFFIGNAL, Robert. Dilúvio. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos* literários. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 228-231.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. *As paixões da alma*. *Meditações*. Trad. Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2000.

ELIOT, T. S. *Ensaios de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência*: ensaios sobre literatura, política e colonialismo. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 1985.

_____. *Mediocridade e loucura* – e outros ensaios. Trad. Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Ziguezague*. Ensaios. Trad. Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

EULÁLIO, Alexandre. *Henrique Alvim Corrêa: guerra e paz*. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu. Disponível em: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo-Alvim-Correa/AC_Ensaio AE.pdf. Acesso em: 09\12\2014.

_____. Sobre Henrique Alvim Corrêa. In.: SCHMALTZ, Y. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985, p. 126-127.

EURÍPIDES, *Ifigência em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FARRA, Maria Lúcia Dal. Seis mulheres em verso. *Cadernos Pagu* – Gênero, corpo e poesia, n. 14, 2001, p. 251-276.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*: a poesia de Safo de Lesbos. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 28-47.

_____. *História da sexualidade* I: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Alburquerque e J. A. Guilhan Albuquerque. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRAGA, Myriam. *Poesia reunida*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia*. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A., 1982.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASSET, José Ortega. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

GRAZIANI, Françoise. Apolo, o sol mítico. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 66-71.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 6.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro, 2011.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*. Campinas, 2000, n. 14, p. 45-86.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Bastidores*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2005. DVD.

_____. *Calabar, o Elogio da traição ou Chico canta.* v. 12. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2010. CD.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução: Feminismo em tempos pós-modernos. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses* – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 07-19.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Martins. São Paulo: Perspectiva, 2012, 7. ed.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

KONDER, Leandro. *Sobre o amor*. São Paulo: Boitempo, 2007.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LAJOLO, Marisa. Prefácio. In.: BILAC, Olavo. *Melhores poemas de Olavo Bilac*. São Paulo: Global, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses* – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LAWRENCE, D. H. *Sexo, beleza y otros ensayos*. Trad. Ernesto Montenegro. Santiago, Chile: Zig-Zag, 1938.

_____. *O amante de Lady Chatterley*. Trad. Rodrigo Richter. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Pornografia e obscenidade*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: & etc, 1984.

_____. *Alguma poesia*. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

_____. *Estudos sobre a literatura clássica americana*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LEMANT-PARÉS, Annie. As sereias na antiguidade. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 829-832.

LÉVY, Ann-Déborah. Dioniso: a evolução do mito literário. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 233-238.

_____. Eros. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, 319-324.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 370-384.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LORCA, Federico García Lorca. *Obra poética completa*. 5.ed. Trad. Willian Angel de Mello. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso*: poesia, modernidade e fim do século XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editoria, 2010.

MAN, Paul de. Poesia lírica e modernidade. In.: *O ponto de vista da cegueira*. Trad. Miguel Tamen. Coimbra: Angelus Novus; Lisboa: Cotovia, 1999, p. 188-207.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*: uma contribuição a uma sociologia da orgia. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Entre o bem e o mal*: compêndio de subversão pós-moderna. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

MEIRELLES, Cecília. *Flor de poemas*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MIGUET, Marrie. Andróginos. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 26-39.

MOORE, Henrietta L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu*. Campinas, nº 14, 2000, p. 13-44.

MORAES, Eliane Robert de. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOREAU, Alain. Apolo antigo: sombra e luz. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 72-77.

_____. Dioniso antigo, o inatingível. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 239-247.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In.: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998, p. 11-26.

MURRAY, Roseana. *Fruta no ponto*. São Paulo: FTD, 1997.

NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim*. Priapeia grega, Priapeia latina. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad.Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

_____. *Cartas de amor*: As heroídes. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Notícia biográfica. Uma retórica do orgasmo. In.: ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. J. P. Paes. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 07-38.

_____ (org.). *Poemas da antologia grega e palatina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. 4.ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In.: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade.* Leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001, p. 07-23.

PÉRET, Benjamin. *Amor sublime*: ensaio e poesia. Trad. Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1994.

_____. O erotismo em Olavo Bilac e Cruz e Sousa: o corpóreo e a transcendência. In.: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea* (Estudos de poesia). Araraquara: FLC – UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 81-102.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donaldo Schuler. Porto Ale: gre: L&PM, 2011.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

[RÉAGE], Pauline. *A história de O*. Trad. Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ROSA, Ronel Alberti da. *A sombra de Orfeu*: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In.: *Texto\Contexto*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 185-200.

ROUGEMONT, Denis. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

RUBIN, Débora. 50 anos de liberdade. *Veja.* Edição Especial Mulher. Maio de 2010. Disponível em:http://veja.abril.com.br/especiais/mulher/50-anos-liberdade-p-054.html. Acesso em: 09-12-2013.

SADE, Marquês. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *A filosofia na alcova ou Os preceptores imorais*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAFO DE LESBOS. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Trad. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

[SALOMÃO]. *Cântico dos cânticos*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Hedra, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *O canibalismo amoroso*. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SAPIR, Edward. Fundamentos musicais do verso. In.: *Linguística como ciência*. Trad. J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969, p. 119-141.

SAVARY, Olga (Org.). *Carne viva*: primeira antologia brasileira de poemas eróticos. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião*: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

SHAKESPEARE, WILLIAN. *Teatro completo*. Tragédias. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, (\s.d.\).

SILVA, Deonísio. *Nos bastidores da censura*: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SIMÕES, Fátima Itsue. HASHIMOTO, Francisco. Mulher, mercado de trabalho e as configurações familiares do século XX. *Revista Vozes dos Vales da UFVJM*: Publicações Acadêmicas, MG, nº 02, ano I, 2012. Disponível em: http://www.ufvjm.edu.br/site/revistamultidisciplinar/files/2011/09/Mulher-mercado-de-trabalho-e-as-configura%C3%A7%C3%B5es-familiares-do-s%C3%A9culo-XX_fatima.pdf . Acesso em: 09-12-2013.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In.: *A vontade radical*: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 41-76.

STEINER, George. Palavras da noite. In: *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Filipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 89-99.

STENDHAL. *Do amor*. Trad. Herculano Villa-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

STEPAN, Nancy Leys. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses* – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 72-95.

TEIXEIRA, Ivan. Em defesa da poesia (bilaquiana). In.: BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. VII-LIX.

TEIXEIRA, Jerônimo. A respeitável arte do choque. *Veja*. 8 de jan., 2014, p. 90-93.

TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Estudos Goianos I. 2.ed. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

TUZET, Hélene. Adônis. In.: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind...*[et al]*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 09-19.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. O amor, a posse, à perda: um estudo sobre a experiência da dor amorosa. *Letras & Letras*. Uberlândia, v. 13, n. 01, jan/jul 1997, p. 03-14.

VEJA. Hoje, a lua do homem. 23 de jul, 1969. Disponível em: http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/exploracao_espaco/arquivo/230769.html. Acesso em: 16\12\2013.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERLAINE, Paul. *8 poemas de Verlaine, em 3 tradutores*. Disponível em: https://escamandro.wordpress.com/2013/03/30/8-poemas-de-paul-verlaine-em-3-tradutores/. Acesso em: 24/07/2014.

VIDAL, Gore. Sexo é política. In.: *De fato e de ficção*: ensaios contra a corrente. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 227-250.

VIAN, Boris. *Escritos pornográficos*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Vou cuspir no seu túmulo*. Trad. Onézio Paiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WILD, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010.

[WILDE]. *Teleny, ou o reverso da medalha*. Trad. Francisco Innocêncio Apres. São Paulo: Hedra, 2008.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*: da repressão à sublimação. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

YOKOZAWA, Solange F. C. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.