

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

EROS REINVENTADO: UMA LEITURA DA POESIA DE YÊDA SCHMALTZ

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

**ORIENTADORA
PROF^ª.DR^ª. SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA**

**GOIÂNIA - GO
2009**

EROS REINVENTADO: UMA LEITURA DA POESIA DE YÊDA SCHMALTZ

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

EROS REINVENTADO: UMA LEITURA DA POESIA DE YÊDA SCHMALTZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

**GOIÂNIA – GO
2009**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

Vieira Júnior, Paulo Antônio.

V657e Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda
Schmaltz [manuscrito] / Paulo Antônio Vieira Júnior. - 2009.
187 f.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal
de Goiás, Faculdade de Letras, 2009.

Bibliografia.

1. Eros. 2. Poesia erótica. 3. Lírica moderna. 4. Mitologia.
5. Schmaltz, Yêda. I. Título.

CDU: 82.09

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

EROS REINVENTADO: UMA LEITURA DA POESIA DE YÊDA SCHMALTZ

Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), aprovada em 1 de abril de 2009, tendo como Banca Examinadora os professores:

Presidente da Banca – UFG

Professora – UCG

Professor – UFG

A quem pelos fios de Eros estive, estou
ou estarei ligado.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Paulo Antônio e Aparecida de Fátima, pelo carinho e educação.

Ao meu avô Vicente e à tia Deuslinda, pelo incentivo, apoio e estímulo.

À prima Kely Prado, pelo incentivo, incondicional dedicação e por ser sempre a companheira mais diletta.

Às primas Judy, Daniane, Daniela e Daniara, exemplos de força, sabedoria e humildade.

À Professora Solange Yokozawa, por ter acreditado em mim ao assumir corajosamente minha orientação de Iniciação Científica; a mais sincera gratidão pela simpatia, paciência e competência na condução desta pesquisa de mestrado, e pelas solícitas leituras e releituras que sempre gentilmente realizou dos meus textos.

Ao professor Manoel de Souza e Silva pelas contribuições dadas durante a disciplina, no início do Curso, e por novamente oferecer a lucidez e sobriedade de suas considerações na qualificação e defesa.

Ao professor Edvaldo Aparecido Bergamo, pela leitura atenta prestada quando da qualificação.

À professora Albertina Vicentini, por aceitar o convite para a leitura deste trabalho, e pelas sugestões e contribuições valiosas prestadas para a conclusão do mesmo.

Aos (às) professores (as) do campus da UFG de Catalão, especialmente às professoras: Luciana Borges, por me apresentar à literatura yediana; à Maria Imaculada Cavalcante que indicou o caminho para transformar um sonho em projeto de pesquisa; e Lívia Abraão, modelo para a minha vida profissional, acadêmica e particular.

Aos (às) professores (as): Jorge Santana, Suzana Cánovas e Ofir Bergeman, pela forma gentil como recepcionaram o aluno de Catalão em suas disciplinas, e pelas orientações prestadas no estudo da literatura.

Aos (às) colegas de mestrado: Dário Taciano, Vera Paganini, Célio César, Ana Paula, Giovani Monteiro, Frederico Bittencourt e Renan Cornette, pela amizade sincera, pela oportunidade impagável de tê-los como companheiros de jornada e pela predisposição em sempre contribuir para os nossos estudos.

Às minhas amigas de graduação em Letras: Paula Calaça, Angélica Jordão, Fernanda Lázara e Emanuele Torquato, pelo carinhoso incentivo na construção deste trabalho.

Aos amigos queridos Tales Prado e Sheila Nogueira, sempre incentivando e apoiando o bom êxito de meus projetos.

Aos (às) colegas e alunos do Educandário Sol Nascente, pela torcida, pelo respeito e tratamento diferenciado a mim concedido, e por devolverem novamente em mim a crença na educação de qualidade.

Aos amigos (a) e colegas da Escola Municipal Honestino Monteiro Guimarães, que seguraram as pontas enquanto este trabalho chegava ao arremate.

À memória inesquecível da Yêda Schmaltz.

RESUMO

O presente trabalho é uma leitura da obra em verso da escritora goiana Yêda Schmaltz, poeta que revive a imagem de Eros através das figuras mitológicas de Penélope, Dioniso, Áthis, Eco e Narciso, dentre outras. A proposta inicial deste estudo é trabalhar a obra completa da escritora, em especial *A alquimia dos nós*, *Baco e as Anas brasileiras*, *A ti Áthis* e *Ecos: a jóia de Pandora*, obras que apresentam amostragens mais definidas das máscaras de Eros, além de estarem visivelmente assentadas sobre o lastro mitológico. Nesse sentido, inicialmente nos valem dos trabalhos de mitólogos e filósofos do platonismo para entender as configurações tomadas pelo deus do amor no Ocidente, bem como de parte das vertentes poéticas que a história da literatura não legou ao esquecimento, e que se tornaram exemplares para a lírica que toma o sentimento amoroso como motivo poético. Poesias de Safo, Petrarca, Camões e Álvares de Azevedo são visitadas a fim de perceber em que medida Yêda Schmaltz torna-se herdeira de uma tradição lírica-amorosa. Verifica-se que a obra poética de Yêda Schmaltz assume uma forma modelar de reinventar o mito de Eros na modernidade e, numa perspectiva bosiana, percebe-se que poetas intimistas tomam esse viés como uma das formas de resistência característica de artistas modernos.

PALAVRAS-CHAVE: Eros, poesia erótica, lírica moderna, mitologia, Yêda Schmaltz.

ABSTRACT

This work is a research about the writer Yêda Schmaltz, this poetry that revives the Eros face through the mythological characters Penélope, Dioniso, Áthis, Eco, Narciso and other myths. The initial propose is to study the complete works of the poetry especially books like *A alquimia dos nós*, *Baco e as Anas brasileiras*, *A ti Áthis* and *Ecos: a jóia de Pandora*, works that show better the Eros images, besides that she uses the Greek mytology. First of all we used works about mitology and platonic philosophy to understand how the God of love is showed on the Ocident. We used too a lot of poets that maked of love feeling as subject for his poems, like Safo, Petrarca, Camões and Álvares de Azevedo. Our objetive is seeing how Yêda Schmaltz is an heir of this poets. So we arrived at the conclusion that Yêda Schmaltz makes a modern poem when she revives Eros. According to Alfredo Bosi the subjective about the poems is giving the ways of the resistance of modern artists.

KEY WORDS: Eros, erotic poetry, modern lyric, mythology, Yêda Schmaltz.

SUMÁRIO

1. O TEMA PRIMORDIAL DA LÍRICA.....	11
2. “EROS: TECELÃO DE MITOS”.....	15
Recepção crítica de Yêda Schmaltz.....	17
“Eros que trespassa, invencível serpente, Eros dociamaro”.....	31
Mito: conceituação e atualização.....	51
Eros e o platonismo.....	58
Faces de Eros em Petrarca e no Classicismo.....	66
Retorno ao mito e revalorização de Eros.....	76
3. “ESSE BICHO DE SEDA (O AMOR). ESSE BICHO DE YÊDA (A POESIA)”.....	89
3.1. <i>Caminhos de mim</i> : os primeiros passos da poeta.....	90
3.2. “Adianta cicatrizar?” Penélopes reinventadas.....	103
3.3. Baco e a rebeldia no verso.....	137
3.4. “Áthis, poço de águas vivas em que me banho”.....	150
3.5. Ecos de <i>Eco</i> e <i>Rayon</i>	163
4. “ESTE TECIDO É A PRÓPRIA TECEDORA”.....	177
5. Referências.....	182

Para mim, a poesia e o pensamento são um sistema único. A fonte de ambos é a vida: escrevo sobre o que vivi e vivo. Viver também é pensar e, às vezes, atravessar essa fronteira na qual sentir e pensar se fundem: isso é poesia.

Octávio Paz

AMOR de minhas entranhas, morte viva,
em vão espero tua palavra escrita
e penso, com a flor que se murcha,
que se vivo sem mim quero perder-te.
[...]
Enche, pois, de palavras minha loucura
ou deixa-me viver em minha serena
noite da alma para sempre escura.

Federico García Lorca

1. O TEMA PRIMORDIAL DA LÍRICA

A tematização do amor é presença marcante na poesia de todas as épocas. Desde que o homem produziu “arte” para expressar seus sentimentos e experiências, desde que o homem sentiu necessidade de comunicar, sob tratamento estético, as relações amorosas são contadas e recontadas. Nesse sentido, pode-se dizer que o surgimento do tema das paixões humanas nas produções artísticas coincide com o surgimento da própria literatura.

Entre os gregos, Eros (deus do amor, o próprio Amor personificado) era um deus primordial, conforme assevera Hesíodo na *Teogonia*. No poema que narra o surgimento dos deuses, Eros está logo após o nascimento do Caos, da Terra e do Tártaro. Tido aí como força motriz, que exerce domínio e governa homens e deuses.

Do epíteto grego (*érasthai*, “desejar ardentemente”) advém o termo *erotismo* para se referir especificamente à paixão amorosa. Eros é a força abstrata do desejo.

Eros é o deus grego de maior poder sobre as artes, em especial a literatura. É bastante representado na arte pictórica, mas é sobretudo na poesia que encontra forte representação. Se Homero não faz menção ao deus enquanto divindade, Hesíodo o reconhece como entidade primordial, anterior mesmo à formação do universo, preexistente a todos os deuses do Olimpo, responsável por assegurar a coesão e a perenidade do universo. Torna-se intrigante o fato de Homero não fazer referência nem na *Ilíada* nem na *Odisséia* ao deus que é colocado em situação tão relevante por Hesíodo. A explicação comumente aceita é a de que Homero só cita deuses grandiosos de existência, digamos, mais concreta. Eros é um deus intangível, uma divindade não figurada e subalterna a outros deuses na concepção de Homero, por isso o poeta grego prefere atribuir suas funções a Afrodite. A ausência de Eros na épica é um tema largamente pensado por filósofos e estudiosos da arte, não cabendo desenvolvê-lo aqui devido à complexidade que encerra.

Responsável pelo equilíbrio do cosmos, Eros influencia com seu poder a Urano, que interrompe o nascimento dos seus filhos ao enterrá-los no ventre da mãe e esposa Terra. Urano, assim, pretendia manter o cosmo em equilíbrio sob o seu jugo. Também o gesto de Crono que castra o pai para libertar a mãe dominada pelo esposo, Urano, é uma manifestação do poder estabilizador de Eros, conforme esclarece Junito Brandão (2004).

Mas é Zeus o deus superior, entre Urano e Crono, o que mais apresenta a força de Eros. Além de ocupar o trono do progenitor, Zeus mantém em total equilíbrio os reinos do céu, terra e águas, ao proceder na distribuição de tais governos entre os irmãos e contrair núpcias com sua própria irmã. Desse modo, Zeus governa do Olimpo os reinos dos céus, a Posídon compete o reino das águas, e ao deus Hades os reinos inferiores da terra; Hera, a esposa-irmã, aquela que vela pelas uniões legítimas, é a Rainha dos Céus. Entrementes, várias são as uniões extraconjugais de Zeus. Como resultado dessas uniões o Olimpo é povoado por novos deuses, a força geratriz de Eros manifesta-se em Zeus e promove a proliferação dos deuses olímpicos.

Zeus é o deus supremo e mantém total equilíbrio entre os reinos: é o mediador quando das fúrias de Posídon, toma decisões singulares nas querelas que envolvem Hades e o reino dos mortos, e impõe a harmonia entre os deuses quando das disputas, como as narradas na *Ilíada*.

Os órficos costumavam atribuir ao deus Eros a criação do universo. E Aristófanes, segundo informação de Ann-Deborah Lévy (BRUNEL, 2000, p. 320), complementaria a opinião dos órficos dizendo que do deus descenderia toda a raça dos imortais. Daí a forte influência de Eros sobre as deidades. Outras versões complementares a essa dizem que Zeus, antes de criar mortais e imortais, devora Eros, apropriando-se de sua identidade. Desse modo, o universo sob criação do deus do Amor permaneceria sob seu domínio, o que explicaria ainda a índole “erótica” de Zeus, o caráter não figurado de Eros, e a não menção de Homero ao deus.

Observa-se, então, que entre os gregos considera-se que Eros é uma divindade que exerce forte ação sobre imortais e mortais. Seu mito acaba por explicar a presença marcante da sexualidade e do sentimento amoroso na vida humana. A poesia não poderia, nesse sentido, ser imune a esse tema. Octávio Paz (2001) defende que “a história da poesia é inseparável da do amor” (p. 40). Isso por considerar que são grandes as afinidades entre erotismo, amor e poesia. O sentimento amoroso comparece com frequência não só na poesia lírica, como também no romance e no drama.

Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou cantos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem (PAZ, 2001, p. 34).

Assim, muitos são os textos literários que retomam o amor como temática. São essas produções que nos chamam atenção, sobretudo a poesia de Yêda Schmaltz, que toma o erotismo insistentemente como motivo poético.

A proposta deste estudo é visitar a poesia de Yêda Schmaltz sob o signo de Eros. A escritora goiana não só tomou o tema do amor como um dos motivos mais evidentes de sua poesia, mas uniu a ele a mitologia clássica, o que evidencia a presença de Eros em sua produção. Entende-se neste trabalho que o viés tomado pela poesia de Yêda Schmaltz assume uma forma exemplar de atualização do mito de Eros na modernidade.

Desse modo, parte-se da concepção de que a escrita yediana parece apresentar um modo tipicamente moderno de reinventar o erotismo na modernidade. Yêda publicou dezenove livros, dois de contos (*Atalanta* e *Miserere*), uma reunião de ensaios (*Os procedimentos da arte*), quatorze livros de poemas inéditos à época da publicação (listados abaixo) e duas coletâneas de poemas já publicados que seguem uma mesma temática (*Anima mea* e *Urucum e alfenins*).

De modo geral, propomo-nos a estudar a obra completa em verso de Yêda Schmaltz, a saber: *Caminhos de mim* (1964), *Tempo de semear* (1969), *Secreta ária* (1973), *O peixenauta* (1975), *A alquimia dos nós* (1979), *Baco e as Anas brasileiras* (1985), *A ti Athis* (1988), *A forma do coração* (1990), *Prometeu americano* (1996), *Ecos* (1996), *Rayon* (1997), *Chuva de ouro* (2000), *Vrum* (1999), e *Noiva d'água* (2006)¹, publicação póstuma. *Anima mea* (1984) e *Urucum e alfenins* (2002) ficam fora de nosso estudo por serem coletâneas de textos publicados em outros livros. As obras que vão de *Caminhos de mim* a *O peixenauta* servem aos propósitos deste trabalho no sentido de acompanhar as manifestações de Eros na obra completa de Yêda, e assim fazer uma apresentação geral da poesia yediana. *Atalanta* e *Miserere*, reuniões de contos da autora, serão cotejados quando se fizer necessário para a leitura de obras ou dos textos em verso.

Desse modo, nosso interesse recai, sobretudo, sobre as obras *A alquimia dos nós*, *Baco e as Anas brasileiras*, *A ti Áthis*, *A forma do coração*, *Ecos*, *Rayon* e *Noiva*

¹ A referência aos livros de Yêda Schmaltz figurarão neste trabalho através das iniciais entre parêntesis, as quais compreendem as primeiras letras das palavras que compõem os títulos, sendo desprezados artigos e preposições. Assim temos: *Caminhos de mim* (CM), *Tempo de semear* (TS), *Secreta ária* (SA), *O Peixenauta* (P), *A alquimia dos nós* (AN), *Atalanta* (A), *Miserere* (M), *Baco e as Anas brasileiras* (BAB), *A forma do coração* (FC), *Ecos: a jóia de Pandora* (EJP), *Rayon* (R), *Noiva d'água* (NA).

d'agua. Especialmente as três primeiras serão mais exploradas por se perceber nelas, atualizações mais decisivas de Eros.

Na leitura de Yêda Schmaltz, este estudo recorre aos trabalhos de mitólogos, filósofos e teóricos da lírica. Destacam-se aí os diálogos de Platão *O banquete e Fédon*; os três volumes sobre *A mitologia grega* de Junito Brandão; os estudos de Donaldo Schüller sobre o mito e o discurso socrático-platônico. Os críticos da modernidade poética que norteiam este trabalho são, sobretudo, Guinsburg e Rosenfeld do ensaio “Um encerramento”, sobre o Romantismo; Alfredo Bosi, Hugo Friedrich, Theodor Adorno e notadamente Octavio Paz, esclarecedores sobre lírica e modernidade. De outras reflexões teóricas este trabalho se vale, tais obras estão arroladas na bibliografia.

O caminho adotado para esta leitura inicia-se, no primeiro capítulo, com o levantamento da fortuna crítica da escritora, objetivando, assim, notar como ela foi recebida pela crítica especializada, bem como perceber que a temática erótica na poética yediana já foi ressaltada por outros, apesar de nenhum trabalho de maior densidade (em nível de mestrado ou doutorado) ter se dedicado completamente a essa análise. Nesse primeiro capítulo, dedica-se especial atenção ao mito de Eros e às máscaras que o deus recebe na Grécia antiga. Através da leitura de textos exemplares da autora, destaca-se como o deus se manifesta em sua poesia. As líricas de Petrarca e Camões são visitadas a fim de perceber como se dá o diálogo da poeta Yêda Schmaltz com o cânone da lírica seguidora do platonismo. Na seqüência, trata-se das discussões levantadas acerca das configurações de Eros no decorrer da história literária, notadamente entre os românticos, que revivem a imagem do deus, de modo a esclarecer em que medida Yêda se torna herdeira desses movimentos.

Se no primeiro capítulo optou-se por visitar textos avulsos da escritora, na segunda parte do trabalho optou-se por examinar as obras como um todo. Torna-se forçoso visitar, ainda, uma série de mitos da cultura greco-latina, visto que a presença deles se faz de modo vertiginoso nessa poética. Acaba-se, então, por talvez incorrer em um excesso de informações sobre o mito com o objetivo de evidenciar o diálogo da poesia yediana com a fonte mitológica. Nosso objetivo é gradativamente compreender as configurações da poesia erótica na modernidade, de modo que não se perdem de vista as teorias da lírica que possam contribuir para essa empreitada.

2. “EROS: TECELÃO DE MITOS”

O amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas, que transformamos às vezes em paraíso e outras em inferno. De ambas as formas o tempo se distende e deixa de ser uma medida (Octávio Paz, 2001).

A produção em verso de Yêda Schmaltz que recebeu maior atenção dos leitores foi aquela que se assenta sobre o lastro mitológico. A escritora, segundo informações de amigos e colegas de trabalho, tinha verdadeira obsessão pela mitologia, especialmente as da Grécia antiga. A grande carga de leitura que a poeta realizou fica evidente na sua escrita literária através de referências diretas e indiretas à mitologia. Clássicos da filosofia, da psicanálise, da crítica e da teoria literária, da história e teorias da arte, os cânones da literatura nacional e estrangeira, os trabalhos de mitólogos, e a poesia de várias gerações participam do seu processo criativo.

Yêda Schmaltz acaba por representar uma figura relevante na arte e cultura do estado de Goiás. Não só porque publicou vários livros, mas pelo trabalho que exerceu em torno da arte e da cultura regional ao participar ativamente de grupos de discussão e promoção cultural, círculos de artistas do estado e do país, por participar e ganhar diversos concursos.

Poeta, escritora, professora, artista plástica e esteta, Yêda merece uma nova mirada sobre a sua poesia, antes de tudo, pela qualidade que revelam alguns de seus escritos. Especialistas de Letras, como se nota no primeiro subcapítulo deste trabalho, são unânimes em considerá-la como uma das vozes mais fortes da poesia de nosso estado ao lado de Cora Coralina, Heleno Godoy, Afonso Félix de Sousa e Gilberto Mendonça Teles, entre outros.

A primeira parte deste trabalho recebe o título de “Eros: tecelão de mitos” por razões que se coadunam. O verso é tomado de empréstimo da poesia de Safo, poeta grega que exerce grande influência sobre a escrita yediana, a poeta grega também menciona diversas vezes o deus Eros em seus versos, e se impõe como um modelo de poesia amorosa no Ocidente. Além disso, é patente a insistência do tema do amor e da mitologia na composição poética de Yêda Schmaltz. Assim, o tecido da poética yediana aproveita-se dos fios de Eros na tecedura de seus textos. Ao deus do amor, Yêda presta culto e franqueia que ele teça seus caminhos poéticos.

O mito e a intertextualidade já foram temas vastamente estudados em Yêda, conforme se percebe na revisão de sua fortuna crítica. Mas o amor enquanto um veio forte da sua poesia não tem sido tão privilegiado em tais estudos, inobstante a maioria dos críticos perceberem sua insistente recorrência.

Ao se formar escritora da tradição moderna e modernista, Yêda Schmaltz não deixa de refletir o que essa tradição traz de mais característico: a crítica que norteia seus textos, e a consciência do fazer poético. A poeta não se furta ao diálogo com o cânone que cultuou a poesia de temática amorosa. Além disso, traz ressonâncias do pensamento platônico que subjazem a sua escrita. Tais razões motivam a leitura inicial de alguns textos yedianos ao mesmo tempo em que se trava conhecimento do mito de Eros e suas configurações, de modo a entender como o deus grego se manifesta em sua produção. O erotismo acaba por se constituir como uma faceta da crítica presente em artistas modernos que lançam mão do princípio analógico como uma manifestação de seu desejo de transgredir as normas e valores burgueses em torno da sexualidade, conforme acentua Octavio Paz (1993). Desse modo, intertexto, mitologia (analogia), platonismo e erotismo, na poética yediana, cruzam-se como traços de modernidade na sua escrita. É a atitude do artista que se rebela contra as convenções sociais através da sobrevalorização do sentimento amoroso e do devaneio em detrimento da produção capitalista.

Concomitante à análise de textos yedianos, o primeiro capítulo deste trabalho dedica-se a percorrer parte da história da poesia erótica ocidental a fim de perceber em que medida Yêda é herdeira desses movimentos, bem como pontuar que a escritora goiana não inventou um tipo de poesia que toma o tema do amor como motivo, mas se integra a uma tradição que vastamente se aproveitou dos fios de Eros.

Em tempo, ressalte-se que a tematização do amor na poesia yediana é um passo a frente na intensificação da subjetividade em seus versos, o que faz com que o lirismo de sua obra seja adensado, e a força de sua lírica, conseqüentemente, ganhe novo impulso, faceta preconizada pelos românticos, e da qual Yêda Schmaltz se aproveitou. É essa lírica que ganha no aprofundamento da subjetividade que interessa aos propósitos deste trabalho.

Recepção crítica de Yêda Schmaltz

Nesta revisão da fortuna crítica de Yêda Schmaltz, não serão elencados todos os trabalhos que tratam da poética yediana por constar que alguns apresentam análises tímidas e menos elaboradas. Parte-se dos trabalhos mais breves para os mais extensos e de maior fôlego, na seqüência, a saber: textos avulsos (prefácios e posfácios), periódicos, estudos que figuram como capítulos de livros, e dissertações de mestrado.

Uma das primeiras referências à poética de Yêda que merece ser mencionada é o parecer da Comissão Julgadora do Concurso da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos de 1975, que premiou o livro *O peixenauta*. Ao premiar a poeta, a comissão justifica que ela “atinge o objetivo estético da poesia hoje, quando consegue atualizar motivos e temas participantes sob uma forma lúdica de linguagem” (In: SCHMALTZ, 1983, p. 138). Esse ludismo da linguagem como bem percebe a Comissão, torna-se um dos veios mais fortes da poesia de Yêda, quando ela consegue jogar com as palavras de modo a não só criar novos significados em seus textos, mas também afixar seu verso na memória dos leitores através da formação lúdica dos mesmos.

Helena Godoy assina as orelhas de *Baco e as Anas brasileiras*, quando observa a coerência em torno da poesia yediana ao unir apolíneo e o dionisíaco, que resulta em um equilíbrio entre razão e emoção. No prefácio dessa mesma obra, Antônio Hohlfeldt diz que o livro fascina o leitor em diversos aspectos, nota a sugestão do título da obra e de alguns versos em relação às obras de Bach e Villa Lobos, e reforça que a autora “expressa-se de maneira plena na consciência de sua força, sintetizando contrários” (1985, p. 15). Essa síntese dos contrários refere-se aos temas do amor, da dor e sofrimento de um sujeito poético que, ao mesmo tempo, nega-se e se abre ao amor por reconhecer sua natureza contraditória e insolúvel.

Bernardo Élis, no prefácio à *Miserere* (1980), nota:

A literatura da antiga mocinha de vestido de napa, como a maior parte da ficção atual, foge ao suporte sociológico ou psicológico-aristotélico, para interessar-se pelos traços considerados essencialmente literários. Não visa, portanto, à denúncia, nem se importa com propugnar por qualquer coisa, até o ponto em que isso é possível em matéria de arte. É uma literatura lúdica, à maneira dos contadores de histórias, dos criadores de sonhos e encantamento, mesmo que tais sonhos sejam pesadelo e o encantamento mais um desencanto (In: SCHMALTZ, 1980).

A fala de Bernardo Élis é a de quem acompanhou o desenvolvimento da artista desde seus primeiros escritos, daí a familiaridade com que se refere à poeta. Seu

discurso afirma, ainda, que a literatura dos anos 70 e 80 mantém relativo descompromisso em relação à temática social, o que, numa perspectiva adorniana, a faria muito mais social. Procuraremos rever esse mito do alheamento social da poesia erótica ao tratar da negação indireta que essa lírica realiza, a despeito das intencões da poeta, em relação a um mundo que tende a contemplar e reescrever, freqüentemente, a temática passional. Em tempo, faz-se pertinente notar o equívoco no parecer do autor de *O Tronco*, pois a literatura dos anos 70 e 80 é uma das mais engajadas com os temas sociais que a história da literatura brasileira registra. Em pleno regime militar, avultam escritores que na lírica, na prosa ou no teatro, contestavam o governo ditatorial. Nesse panorama, raros são os escritores que recusavam se engajar de um modo ou de outro nos problemas sociais, Yêda Schmaltz integra, portanto, o grupo das exceções.

Bernardo Élis destaca a notável evolução da sensibilidade artística da escritora, bem como o acréscimo do fator intelectual que caracteriza sua escrita:

Yêda Schmaltz foge ao estritamente mimético, aproximando-se do onírico e fantasioso, isto é, do imaginário subjetivo, valendo-se da Bíblia ou da mitologia greco-romana (Freud?) para suas alusões. Por isso, volta-se para o mundo subjetivo, para o interior do homem, captando o reflexo das coisas ou das situações no psiquismo humano atual (In: SCHMALTZ, 1980, p. 12-13).

Vale notar que os comentários de Heleno Godoy e Bernardo Élis são interessantes por advir de pares de Yêda. Tem-se, então, a produção da autora sob o olhar de outros escritores. O prefácio de Antônio Hohlfeldt constitui-se um importante trabalho na fortuna crítica da poeta por constar de um crítico experimentado, respeitado pela qualidade de sua crítica no meio acadêmico. Enfim, as críticas de Élis, Godoy e Hohlfeldt se destacam nos prefácios e posfácios da obra de Yêda Schmaltz por vir de quem vem, renomados escritores da literatura brasileira.

O italiano Gian Luigi de Rosa², pesquisador pelo Instituto Latino-Americano da Universidade de Salerno, na Itália, em posfácio a *Vrum*, recupera parte da fortuna crítica de Yêda Schmaltz, em estudo intitulado “O arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz”, para situá-la historicamente e perceber as influências recebidas pela escritora. Sinaliza o GEN (Grupo de Escritores Novos) como uma experiência marcante na produção da poeta, sendo tal movimento a busca de rumos poéticos que culminarão

² Os estudos de Gian L. de Rosa inseridos em *Vrum* são parte da tese que o estudioso desenvolveu sobre Yêda Schmaltz: DE ROSA, Gian Luigi. L'Archetipo mitologico nella scrittura di Yêda Schmaltz" in *Cultura Latinoamericana, Annali dell'I.S.LA.* 1999/2000, nn. 1-2, Salerno, I.S.LA./Edizioni del Paguro, 2000.

na poesia de arquétipo mitológico. O crítico acompanha o perfil das obras de Yêda que trazem esse lastro mitológico, em seguida situa seu estudo dentro da crítica de gênero feminino, e entende que escritoras como Yêda Schmaltz e as da geração de 70 e 80 são filhas das vozes metafísicas de Cecília Meireles e Clarice Lispector, autoras que se impõem como modelares às artistas precedentes.

Luigi de Rosa divide a obra yediana em três grupos, sendo *Caminhos de mim* e *Tempo de semear* pertencentes à primeira etapa, da “tentativa de definir um estilo e um tipo de escritura”. A segunda etapa vai de *A alquimia dos nós* até *A ti Áthis*, fase do protesto feminino por meio da mitologia clássica. No terceiro grupo, encontram-se *Prometeu americano*, *Ecos* e *Rayon*, quando há “incessante tentativa de busca da identidade feminina através da forma literária”. As demais obras, diz o autor, “marcam a transição de uma fase à outra e evidenciam a instabilidade e, às vezes, a crise do momento criativo” (DE ROSA, 1999, p. 74).

Sobre *Caminhos de mim*, o crítico comenta: “O livro revela as primeiras tentativas de uma busca que prosseguirá em toda a obra da autora. Uma busca estilística e temática cujo elemento constante é o amor. Podem mudar as maneiras de se encontrar com o mundo externo, mas o amor fica uma presença irremovível” (DE ROSA, 1999, p. 75). Luigi de Rosa considera ser *Tempo de semear* uma obra mais influenciada pelas reuniões do GEN, e nela a escritora “toma consciência do seu ser e procura afirmá-lo à sua maneira” (p. 76), por isso ressalta a coerência poética e temática da obra.

O pesquisador é da opinião de que, ao final do movimento dos escritores novos, “a Schmaltz empreende o caminho para a busca da voz que a tornará reconhecível e única, e os seus versos ficarão totalmente ‘seus’” (p. 76). Antes de alcançar sua voz mais singular, o estudioso enfatiza que a escritora passa por um período de crise no seu percurso poético, cujo desnorteio coincide com a dissolução do GEN. Nesse momento, busca a evolução e a maturação de sua escritura nas obras classificadas como sendo de transição. Assim, avalia o crítico que a força poética de *Secreta ária* está no tratamento da linguagem, enquanto em *O peixenauta* é a ironia velada e dissimulada que tem maior força. Tais ponderações sugerem que o crítico tem essas obras em menor apreço, e percebe a inferioridade delas em relação ao conjunto da obra yediana.

Em “Feminilidade e sexualidade na escritura de Yêda Schmaltz: *Baco e Anas Brasileiras*”, também inserido em *Vrum*, Luigi de Rosa entende ser o livro

estudado uma resposta rebelde que nega a solidão da mulher que espera seu amado, em oposição clara à figura feminina de *A alquimia dos nós*.

O estudo do italiano Gian Luigi de Rosa tem sua importância por ser o primeiro trabalho que lança uma mirada geral sobre a obra da escritora, considerando todas as suas publicações, e não apenas um ou alguns livros. Além disso, o trabalho de Luigi representa uma apreciação externa sobre a obra de Yêda, a fala do estudante da Universidade de Salerno não é mais a de um crítico brasileiro defendendo o escritor de sua terra. Descontadas as óbvias razões que enfraquecem textos dessa natureza, pois os prefácios e posfácios não deixam de tomar um caráter laudatório da obra que acompanham, não se pode desmerecer certas observações destacadas sobre elementos característicos da poética de Yêda Schmaltz. Luigi de Rosa consegue habilmente sopesar as obras de maior e menor valor da poeta.

Os trabalhos pioneiros, na academia, em torno da produção de Yêda Schmaltz são desenvolvidos pelas professoras da Universidade Federal de Goiás: Vera Maria Tietzmann Silva, Maria Zaíra Turchi, Darcy França Denófrio e Moema de Castro da Silva Olival. Muitos desses trabalhos foram publicados em revistas especializadas da área de Letras nos anos 80 e 90.

Em “Penélope questionada – o tema do fio em Yêda Schmaltz” (1990) – V. M. Tietzmann Silva aponta três características basilares que perpassam a obra da escritora: o ludismo, o simbolismo e a metalinguagem. No panorama da literatura goiana, ela é destacada por “ser a única voz poética em Goiás a buscar na mitologia clássica as raízes de seu fazer literário, sistemática e persistentemente. Desde os primeiros livros afloram com insistência as imagens de barcos, viagens e sereias, de manifestado teor mítico” (1990, p. 175).

É notório o lastro mitológico na poética de Yêda, mas é impreciso dizer que ela é a única que recorre à mitologia clássica nas letras goianas. Na poesia da escritora Lygia de Moura Rassi, por exemplo, também avultam referências mitológicas como nota Darcy França Denófrio no prefácio³ à obra *Momentos plurais* (1990). A “linguagem eminentemente musical”, segundo Denófrio, da poesia de Lygia por si só já traz referências da tradição clássica, pois assim a poeta retoma a perspectiva de que a poesia “era cantada pelos gregos ao som da lira e, por isso, denominada lírica” (1990, p. 06), e ao unir novamente música e poesia revive em sua arte a composição de Orfeu.

³ Texto publicado em *Hidrografia lírica de Goiás I* (1996), com o título “O contracanto de Lygia”.

Denófrio registra nesse ensaio que Lygia de Moura Rassi era professora de piano e na composição poética trabalhava no sentido de unir as duas artes que cultuava. Encontra-se sugerido, ainda, em sua obra, o processo de individuação tratado pela psicanálise de Carl Jung. Ocorre que tais referências, na poética de Lygia, surgem de maneira sutil, ou mesmo como tímida alusão, enquanto em Yêda a cultura greco-latina é mencionada de forma vertiginosa e evidente, o que acaba por demarcá-la como uma voz singular na poesia goiana que revive a mitologia.

Dentre os mitos enfeixados na poética de Yêda Schmaltz, o tema do fio encontra um núcleo fundamental. Vera Tietzmann observa que a poesia de “O livro de Penélope” consegue agregar teor erótico na forma, conteúdo e imagens simbólicas que apresenta. Yêda cria certo efeito erótico em alguns versos até mesmo através do “ritmo em aceleração cadenciada que marca o movimento da mão ao bordar ou da roca em movimento” (p. 178), o que alude à atividade sexual. Apesar de a estudiosa não explicitar o texto de Antonio Candido (2004) como referência para essa análise, sua fonte parece ser a análise que o autor de *Na sala de aula* dedica à poesia de Álvares de Azevedo, ao notar que o ritmo e a cadência dos versos de um poema já estabelecem o erotismo. Tietzmann avança nessa análise ao perceber que o movimento da roca é trazido para os versos de Yêda, e que eles são plurissignificativos por recompor a imagem das tecedeiras ao mesmo tempo em que alude ao ato sexual. A professora da Universidade Federal de Goiás considera que as presenças de Aracne, Laquéisis e Penélope reforçam a idéia do fio na poesia yediana.

Tietzmann nota que as personagens Ulisses e Penélope são retomadas com frequência pela literatura ocidental, mas em Yêda tais figuras não se apresentam desgastadas, mas revigoradas: “O ineditismo que ela imprime ao relato se deve, por um lado, ao teor metalingüístico que lhe confere e, por outro, ao questionamento que faz acerca da espera de Penélope” (p. 180). Além disso, Penélope toma vida em relação a Ulisses e ao narrador, e acaba por suplantá-los. Isso porque a obra apresenta “uma visão feminina do velho relato mítico” (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 181).

Em *A alquimia dos nós*, sob estudo de Tietzmann Silva, comparece, também, conforme assevera sua análise, a figura mitológica de Narciso; imagem que se assenta à proposta de poesia erótica do livro, pois:

É fato notório que o amor tem sua dose de narcisismo. Procuramos no outro um pouco de nós mesmos, ou então aquilo que nos falta para chegarmos à plenitude. Pelo amor, os amantes submetem-se a um processo de identificação e mútua dependência, daí por que a voz

poética que nos fala buscar no rosto escrutinado feições como as suas próprias” (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 185)

Narcisista é a imagem no espelho do ser amado nos poemas sob o título de “O espelho I, II e III”. O rosto do amado afigura-se como o próprio espelho no qual o amante prende sua atenção.

Para a professora Tietzmann Silva, o livro de Yêda Schmaltz ganha em qualidade ao integrar, com destreza, a mitologia clássica com o universo moderno.

Darcy Denófrio (1990) assina o ensaio “De Penélope a Atalanta – o processo de individuação em Yêda Schmaltz”, no qual lê a obra da poeta sob enfoque junguiano, o que se justifica frente à forte influência recebida pela poética yediana das idéias do psicólogo suíço, de modo que livros como *A alquimia dos nós* e *Atalanta*, objetos de análise no estudo referido, chegam a serem divididos em partes correspondentes ao processo de desenvolvimento psicológico assinalado por Carl Gustav Jung: a *sombra*, a *anima*, o *animus*, o *self*; ou mesmo: *nigredo*, *albedo*, *rubedo*, *Opus Alquímico (Pedra filosofal)*.

Penélope, a esposa fiel, é percebida por Denófrio dentro do primeiro estágio (a *sombra – nigredo*) devido à passividade de sua personalidade; enquanto Atalanta, a guerreira invencível, é a mulher em seu *Opus Alquímico*, a qual, como Metra na mitologia clássica, metamorfoseia-se em borboleta para fugir aos desmandos do pai. Por isso, Yêda credita à *Atalanta* a continuação do que fora esboçado em *A alquimia dos nós*.

Na atualização feita em torno da heroína Penélope, “a busca da ‘pedra filosofal’ corresponde à busca do amor ideal, do verdadeiro amor, do total amor, quando dois seres verdadeiramente se completam” (DENÓFRIO, 1990, p. 04).

Esse estudo da professora Darcy Denófrio, notadamente, lança luz sobre a obra de Yêda por apontar os pontos fortes da poesia da escritora e direcionar o pesquisador para as leituras relacionais, ou intertextuais, contidas em tais produções. O trabalho de Denófrio, nesse sentido, torna-se um grande facilitador da leitura dos textos yedianos, e abre novos rumos e caminhos para a pesquisa da obra da escritora, ao indicar a presença da psicanálise junguiana, e a manifestação de certos mitos gregos.

Zaira Turchi (1990) destaca a ambigüidade como a essência da linguagem poética manifestada no livro *Baco e as Anas brasileiras*, estudado em “O desvelamento de uma linguagem em Yêda Schmaltz”. A estudiosa enfatiza que:

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. A ambigüidade, portanto, vai possibilitar o encontro destes dois discursos – o poético e o erótico, fazendo-os convergir em *Baco e Anas Brasileiras* [sic] para a alimentação e ao que ela se liga (1990, p. 84).

Turchi investiga, nesse livro, o erótico como uma percepção madura da mulher que incorpora certo desenvolvimento psicológico à revelia das amarras sociais. Daí a revitalização que se faz em torno do deus Dioniso se tornar um verdadeiro ato de rebeldia. Nessa concepção, reconhecem-se as manifestações do erotismo lúdico, religioso e cósmico, renascido e trágico.

O erotismo lúdico se apresenta, especialmente, no jogo subversivo da linguagem criadora de diversos sentidos. O erotismo religioso e cósmico surge da mistura do sagrado e do profano nos versos yedianos, daí a importância da referência a comidas. O erótico renascido rompe com os tabus e inaugura uma nova era para o universo (e o corpo, principalmente) feminino. O erotismo trágico, que conjuga Eros e Tânatos, apresenta o esfacelamento provocado pela busca erótica. Dioniso, nesse âmbito, acaba por intensificar tal situação. Numa análise bastante pertinente, Maria Zaíra Turchi cita, de forma exemplar, o filme *Teorema*, de Píer Paolo Pasolini, que reinventa a entrada de Dioniso em Tebas. Na obra moderna:

a hipócrita estrutura de uma família burguesa – do patriarca à criadagem – desmorona ao contato com o erotismo irresistível do jovem deus da irracionalidade. Todos percebem a farsa e a mentira em que viviam e cada um reage a seu modo. Porém, a imagem final é bastante trágica; o pai que caminha nu por um deserto e apenas o vento revolve a areia. A sensação de vazio, de nada, se iguala à morte (TURCHI, 1990, p. 90).

Turchi demonstra que imagem semelhante à acima descrita comparece no poema “O quinto dos infernos”. A desolação, a solidão provocada por um Eros que, unido a Dioniso, esfacela, resulta no vazio do ser que espera a dor da próxima vez. Enfim, demonstra que esse feito de um Dioniso que coloca abaixo as convenções sociais (burguesas), questionador e rebelde, são retomados na composição da obra *Baco e Anas brasileiras*.

As percepções que se apresentam nesse estudo são de grande valia para a fortuna crítica da poeta por realçar a articulação habilidosa realizada nesse livro entre a linguagem carregada de intensa ambigüidade e as imagens sugeridas pelos versos em que se destaca um Dioniso ligado intrinsecamente a Eros. A estudiosa também ressalta

as modernas reinvenções em torno da figura de Dioniso, e enfatiza pontos convergentes entre essas atualizações.

Os ensaios de Tietzmann Silva, Denófrio e Turchi são de grande importância para a fortuna crítica de Yêda Schmaltz por serem discursos de professoras universitárias com trabalhos acadêmicos altamente respeitados, e que detêm uma visão ampla e madura sobre o fenômeno literário em Goiás. Além disso, tais estudos oferecem as primeiras considerações acerca do valor dos escritos da poeta sob a perspectiva da academia, são análises sistemáticas sobre a poesia yediana que dão validade às pesquisas em torno dessa produção, e abrem novos caminhos aos pesquisadores.

Baco e Anas brasileiras é repensado também por Maria Angélica Guimarães Lopes, em um ensaio intitulado “Janelas da alma: olhar o amado e o olhar do amado em *Baco e Anas brasileiras*” (1998). Tal estudo se torna representativo por ser realizado por uma pesquisadora fora do estado de Goiás, proveniente de uma importante universidade brasileira, a Unicamp, tendo o ensaio sido divulgado por um periódico de circulação nacional: *Cadernos Pagu*. Nesse estudo, Baco também é tido como símbolo de Eros, como outrora observou Turchi.

M. A. G. Lopes nota que Yêda Schmaltz reforma e incorpora a seu discurso poético o discurso de boa parte do cânone literário que toma como assunto o amor, desde os *Cânticos* de Salomão a Carlos Drummond de Andrade. Assim, nota que o erotismo é um tema caro à poesia yediana, e considera o livro de filiação concretista devido ao cuidado dedicado ao aspecto visual. A estudiosa concebe as Anas, e as Mênades, como figuras movidas por Eros, o sujeito lírico da obra recusa as bacantes de fúria assassina para se entregar aos prazeres de Eros, justificando a exploração dos sentidos que a obra propõe:

No decorrer dos poemas, a posição do Eu lírico se revela paradoxal, a oscilar de pólo a pólo, de acordo com o estímulo da vida amorosa e da memória. Como mulher, em posição tradicional, a poeta se atribui a responsabilidade tanto da sedução inicial como da manutenção do amor. Sua paixão, intensa como aquela da bacante, é, contudo muito diferente, movida que é pela ternura (LOPES, 1998, p.316)

Dentre as publicações em livro que comentam a obra de Yêda Schmaltz, há quatro trabalhos que vem acrescentar algumas novidades à fortuna crítica da poeta.

O primeiro a mencionar a obra de Yêda Schmaltz em um estudo crítico é Gilberto Mendonça Teles, em um comentário divulgado no jornal *O Popular* de 16/08/1964. Teles lê *Caminhos de mim* ainda nos originais e sobre ele lança sua mirada.

Três décadas depois, esse estudo sai reformulado na coletânea *Estudos goianos II: a crítica e o princípio do prazer* (1995). O estudo inicia tratando da curiosa participação da mulher na literatura goiana, o que outorga “fisionomia um tanto matriarcal de nossas letras e, algumas vezes, da nossa própria história política” (TELES, 1995, p. 45). Desse modo, percebe-se que a ascensão da mulher ao panorama intelectual goiano contrasta com a postura de inferioridade a que era subjugada até meados do século XX.

Teles ressalta ser um grupo de mulheres, em 1961, que reivindica a criação da Academia de Direito de Goiás, as moças que angariaram assinaturas e motivaram políticos e as comunidades, segundo hipótese levantada pelo autor, podem ter sido impulsionadas a tal emancipação por se tornarem uma maioria, visto que os rapazes da região seguiam para outros estados para ingressarem no curso superior, e não retornavam, ou se o faziam, já chegavam casados, deixando as moças de Goiás sem casamento. Mas, nesse momento, as mulheres, que já tinham sua própria Academia de Letras, detinham formação cultural suficiente para entender os benefícios trazidos por uma Faculdade de Direito. Tanto que em 1907 já haviam fundado um jornal, *A Rosa*, com participação de Leodegária de Jesus, Rosa Godinho e Cora Coralina. O jornal era impresso em papel cor-de-rosa, às reuniões e bailes promovidos pelo jornal, as moças compareciam vestidas de rosa, os livros por elas publicados traziam títulos de flores, e o uso do francês entre elas era norma acatada. Destaca-se, nesse cenário, a figura de Cora Coralina, que com menos de vinte anos de idade já era louvada pelo professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, em seu *Anuário histórico, geográfico e descritivo do estado de Goiás* (1910).

G. M. Teles informa que o estado passa por um período de esterilidade intelectual entre 1913 e 1924 por conta do ambiente hostil imposto pela política local oligárquica, decadente e repressora. Os homens desse período, envolvidos com as transições políticas, abriram espaço novamente para que as mulheres fundassem em 1926 um novo jornal (*O Lar*). Até 1942, as atividades literárias e culturais são do domínio feminino, quando surge uma geração nova de escritores, dentre eles Bernardo Élis.

Esse excuro pela história político-social do estado é justificado por Teles da seguinte forma:

Tais considerações [...] se destinam a chamar a atenção dos estudiosos para a participação da mulher nas letras de Goiás, vieram a propósito dos poemas de Ieda [sic] Schmaltz (Caminhos de mim, 1964). Lendo-o, ainda no original, consideramo-lo o mais importante livro de

poemas de toda a literatura feminina de Goiás, repetindo de certa forma o procedimento do Prof. Ferreira em 1910 (TELES, 1995, p. 53).

Teles confessa que o que mais lhe chama atenção na poética yediana é a postura de rebeldia e inconformismo diante da língua, ela “não teme a novidade de seus achados estilísticos. Sabe encontrá-los no momento exato.” (TELES, 1995, p. 54). O crítico observa que Yêda domina a métrica e sabe usá-la com destreza, em sua concepção isso faz da poesia yediana uma forma com ritmo próprio e corrente, de originalidade criadora. Seu valor expressivo assenta-se sobre a adoção do ritmo consciente, do encadeamento habilidoso das imagens e as recorrentes anáforas de palavras e versos que dispõe no seu texto.

Caminhos de mim é um livro que, para Gilberto M. Teles, deveria suscitar certa atenção da crítica, mas isso não ocorre, a obra é relegada ao esquecimento, nenhum trabalho de fôlego em torno desse livro foi realizado até a presente data. O problema da publicação e divulgação pode ser uma justificativa para tal desmerecimento da produção. De edição reduzida, não logrou outra além da primeira, sendo que a tiragem também foi bastante acanhada, como na maioria das publicações de Yêda. *A alquimia dos nós*, por exemplo, contou com uma tiragem de novecentos exemplares e nunca mais foi reeditado. Isso limita a circulação, a obra fica fadada a contar com poucos leitores, e difícil se torna a sua chegada ao novo público.

O trabalho de Gilberto Mendonça Teles torna-se significativo não só por seu caráter pioneiro, mas por vir de um crítico sóbrio, experimentado, singular. Além disso, alça a escrita yediana à condição de uma literatura séria, merecedora, portanto, de estudos sistematizados, encontrando-se em condições de sofrer escrutínio pela crítica universitária. Teles, ainda, é o primeiro a perceber as qualidades estilísticas da poesia de Yêda e chamar a atenção do público leitor do estado (através do ensaio divulgado no jornal local) para os aspectos interessantes em torno da obra da autora.

A primeira crítica sobre a obra yediana publicada diretamente em livro é divulgada em 1978. Em *Síntese da história literária de Goiás*, A. G. Ramos Jubé cita Yêda Schmalz ao tratar da “Nova poesia” em Goiás. Afirma que a goiana “é espontânea e libérrima na escritura poética”. O crítico, de modo sucinto e incisivo, destaca as qualidades verificadas nas quatro primeiras obras publicadas pela escritora, e se surpreende com os versos da poeta “construídos com uma linguagem fortemente sugestiva” (1978, p. 116).

Além disso, Jubé cita como pontos positivos “os ludismos fônicos, a exploração semântica dos compostos, o encontro de vocábulos sugerido pela rima”. Ao tratar de *Secreta ária*, afirma que, nesse livro, “o que chega a cansar é a exaustiva exploração dos requintes tecnicistas do Concretismo-Praxismo, numa redução do poema a mero exercício, gratuita ostentação de virtuosismo vocabular” (JUBÉ, 1978, p. 116-117).

Ao pontuar os pontos fortes e as fragilidades da obra de Yêda Schmaltz, Jubé valoriza o trabalho da autora e direciona os caminhos mais produtivos a serem perseguidos pela produção da mesma. Direta ou indiretamente essa crítica vai exercer grande importância sobre a concepção artística da poeta, pois ela adota como veio forte de sua poesia, a partir de *A alquimia dos nós*, as perspectivas tomadas nos dois primeiros livros que publicou, justamente as obras apontadas por Jubé como sendo seus melhores achados.

Os outros trabalhos publicados em livro sobre a escrita yediana são publicados nos anos 90 pelas professoras Darcy Denófrío e Moema de Castro em coletâneas de ensaios que tratam exclusivamente de escritores goianos que se destacam no panorama da literatura do estado.

“Três substratos de uma obra madura”, assinado pela professora Darcy França Denófrío, foi publicado inicialmente como prefácio ao livro *A forma do coração*, de Yêda Schmaltz; seis anos depois esse mesmo ensaio aparece como um subcapítulo de *Hidrografia lírica de Goiás* (1996), sem contar com maiores alterações. Nesse ensaio, a autora percebe as presenças de Jung e Nietzsche na escrita de Yêda, ressaltando que ela “quase sempre produziu obras programáticas e complexas em que os blocos semânticos se organizavam tendo como referência profundos substratos sobre os quais desejava poetizar” (p. 262).

A contribuição trazida pela crítica de Denófrío reside, nesse caso, na capacidade da professora de explicitar as complexidades semânticas e estruturais contidas na escrita yediana. Esse estudo ressalta a capacidade criadora da artista, e consagra os livros *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A forma do coração* como obras do período maduro da escritora.

Moema de Castro e Silva Olival dedica especial atenção às vozes femininas representativas da literatura contemporânea em Goiás no livro *O espaço da crítica* (1998). O último desses estudos, “Yêda Schmaltz: a força dos caminhos poéticos”,

investiga a poesia de *Ecos*. Olival apresenta a obra de Yêda como expressão de uma lírica voltada para a temática do amor:

mais que um dueto de amor – Eco e Narciso – temos, aqui, um duelo de amor nos moldes pós-modernos. Agita, angustia, afia as armas para o embate existencial, revitaliza a mitologia clássica, vista, então, sob a óptica atualizada, tudo em busca de uma completude questionável e problemática (SILVA OLIVAL, 1998, p. 366).

Os ecos que emanam dos poemas sugerem gritos lancinantes de dor do amor frustrado, segundo Olival.

Esse ensaio foi republicado em *GEN: um sopro de renovação em Goiás* (2000), contando com um acréscimo no qual a estudiosa analisa o livro *Rayon*, que a professora entende como um desdobramento de *Ecos*.

O trabalho de Moema de Castro sobre o Grupo dos Escritores Novos situa esse movimento como de importância basilar nas letras goianas por introduzir a renovação literária e cultural através do conhecimento, discussão e confronto intelectual promovido pelos participantes.

As reuniões do GEN seguem de 1963 até meados de 1969, quando de sua dissolução. Olival distingue dois grupos que se formaram após o fim do GEN. No primeiro encontram-se escritores, como Marieta Telles Machado e Aldair Aires, que se distinguiram pela produção literária. No segundo grupo, têm-se os artistas que se consagram como referências na arte literária local. São eles: Miguel Jorge, Yêda Schamltz, Heleno Godoy e Maria Helena Chein, estudados mais detidamente no trabalho de Moema de Castro.

Depreende-se desse estudo que o GEN é um marco cultural para Goiás por abrir as fronteiras da renovação estética de modo mais impactante do que o movimento em torno de Bernardo Élis e a revista *Oeste*, em 1942. O movimento liderado por Élis é mencionado por G. M. Teles quando o crítico esclarece que esse é o primeiro movimento cultural em Goiás liderado por homens, e que sinaliza uma reação intelectual aos anos de crise literária (entre 1913 e 1942). Esse movimento tímido que tem como sustentáculo o Batismo Cultural de Goiânia não alça o ímpeto vislumbrado pelo GEN em 1963, apesar de sua importância histórico-cultural. O GEN determina novas tendências no panorama literário de Goiás.

No caso de Yêda Schamltz, o GEN se manifesta como direcionador dos rumos tomados pela sua voz poética. Percebe-se a influência desse movimento em seu

discurso até mesmo pela vertiginosa carga de teorias, referências textuais e artísticas trazidas em sua composição poética.

Moema de Castro Olival assevera que *Rayon* é uma produção que ainda está sob o signo de Penélope, o que fica patente na referência ao tecido e à seda, sugerido pelo próprio título da obra. O eu lírico se coloca como artesão do poema. Para a professora, a força poética dessa obra reside no recurso metalingüístico, quando a poeta impõe as imagens da aranha e da borboleta a fim de aludir que o projeto poético assemelha-se aos fazeres dessas duas entidades, pois a subversão no ato criador, artesanal por se dizer, origina uma liberdade transformadora, como se a desordem (universo comum à aranha) conduzisse à iluminação ou desenvolvimento representado pela borboleta, símbolo de liberdade:

Situando-se, em definitivo, no cerne de seu fluxo e refluxo amoroso e de inspiração poética, reconhece o seu mito: a recriação, a subversão, a luz da liberdade, da inspiração; do poder de criar, de renovar o estabelecido. Destruir o estabelecido, para ressurgir modificada (SILVA OLIVAL, 2000, p. 96).

Esse trabalho de Moema de Castro é o primeiro a lançar uma mirada sistêmica sobre a influência do GEN na obra de Yêda, e como essa influência se manifesta nas obras finais da escritora. O estudo também é o primeiro a perceber as qualidades estéticas e semânticas dos livros *Ecos* e *Rayon*.

Em nível de mestrado, a obra de Yêda Schmaltz conta, até a presente data, com apenas um trabalho que realiza o escrutínio de sua obra em verso, e outra que contempla seus livros de contos.

Cloves Trindade Lopes (1989) demonstra em *Os nós de 'A alquimia dos nós'*, dissertação de mestrado defendida pela Universidade Federal de Goiás, que Yêda realiza um verdadeiro trabalho alquímico na sua escrita intertextual, e que os nós nessa poesia surgem do entrelaçamento de textos e elementos simbólicos que sua escrita traz. O trabalho é dividido em dois capítulos: no primeiro momento o autor dedica-se a estudar especificamente “O lírico e o simbólico”, quando percebe que o discurso polissêmico encerrado na poesia yediana conduz sempre à “alquimia dos corpos”, à relação amorosa, seja no plano físico ou espiritual, de modo que o sangue torna-se um elemento bastante explorado nessa poética, é através dele que se dá a união do amante com o ser amado, no clímax da paixão, quando o sangue de ambos, em ebulição, se integram e se conjugam para formar um mesmo sangue, carne e corpo. Essa simbologia do sangue

confirma a idéia por outros aventada (como Darcy Denófrio, Zaíra Turchi) de que *A alquimia dos nós* busca a realização do amor perfeito.

No segundo capítulo, Clóvis Trindade dedica-se à exploração da intertextualidade no texto yediano, e assim observa o diálogo intertextual travado dessa poética com a alquimia, a psicanálise junguiana, a mitologia, e, por fim, com a poesia moderna e as expressões populares, como a música, as lendas e o folclore. Esse trabalho tem sua importância por representar um estudo denso, por realizar uma pesquisa sobre a poeta dentro dos padrões acadêmicos, e provar que certas obras de Yêda por si só oferecem matéria suficiente para um estudo de maiores proporções.

Em *A trajetória da mulher na narrativa curta goiana* (1989), Eliana Gabriel Aires realiza estudo em torno das principais prosadoras que acabam por sinalizar rupturas e desenvolvimento da condição da mulher nos âmbitos social e artístico em Goiás. A obra de Yêda sinaliza as transformações e maturação da entidade feminina, demonstrando que a mulher alcançou o processo de individuação, isto é, completou o processo de crescimento psicológico da teoria de C. G. Jung. O estudo de Aires percebe as qualidades da prosa yediana, e abre espaço para novas pesquisas em torno dessa contística. É um trabalho que tem sua importância por apontar os livros *Miserere* e *Atalanta* como matérias que por si só suscitarão trabalhos de mestrado e doutorado.

Até a presente data, não encontramos trabalhos sobre a escritora em nível de doutoramento.

A recepção crítica de Yêda Schmaltz privilegiou quase sempre sua produção em verso, ressaltando com frequência que a escritora é uma das maiores poetisas do estado de Goiás. Mas nenhum desses estudos enfatizou a relação da poesia yediana com o poetar moderno e a convergência de seu estilo com a poesia brasileira das tradições moderna e modernista.

Essa crítica que conta com razoável número de trabalhos relevantes, consagrou como sendo as melhores produções de Yêda os livros *Caminhos de mim*, *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras*, *A forma do coração*, *Ecos* e *Rayon*. Nesse panorama, *A ti Áthis* parece ter sofrido o silêncio da crítica (a única menção verificada é no estudo do italiano Gian Luigi), o que negligencia injustamente o valor dessa obra, que por si só suscitaria um trabalho de grandes dimensões. Desse modo, o livro carece de uma mirada mais atenta, e merece ser incluído no grupo das obras “maduras” da poeta.

Parece ser unânime entre os estudiosos da obra de Yêda a opinião de que a voz mais singular da poeta se manifesta a partir de *A alquimia dos nós*, e que o veio mais forte dessa literatura é a reinvenção mitológica, o erotismo e o ludismo da linguagem poética.

Tendo como ponto de partida tais considerações, passa-se para a leitura dos versos yedianos, privilegiando inicialmente o enfoque sobre as manifestações de Eros nessa poesia.

“Eros que trespassa, invencível serpente, Eros dociamaro”

No poema que abre *Baco e Anas brasileiras* (1985), “Saber o amor”, a poeta Yêda Schmaltz manifesta com veemência a presença do tema do amor em sua literatura. Nessa composição em que o eu poemático confessa suas percepções acerca do sentimento amoroso, avultam imagens da relação entre os seres apaixonados que retomam claramente o mito de Eros:

Saber o amor.
Saber o doce favo
em mel
se arrebetando.

Saber o travo
e o cravo e
o fel
se acumulando.

Saber o amor
sabendo a graça,
calor e frio;
o tempo, a traça
e a desgraça.

Saber o amor
- eu gosto! –
sabendo o gosto
da maresia dos olhos
escorrendo até
a boca.
(BAB, p. 21)

O verbo saber no poema toma conotação de “conhecer” e “experimental” para sugerir que o amor é uma eterna aprendizagem, justamente pelo seu caráter paradoxal e multifacetado. Essa imagem da complexidade de Eros surge quando o eu

lírio indica que experimentar o amor é conhecer “mel” e “fel”, “graça” e “desgraça”, “calor” e “frio”.

O verbo “saber” (do latim *sapere*, “ter gosto”), constantemente repetido no poema, conduz ao entendimento de que diversos são os sabores experimentados na relação amorosa. Na primeira estrofe, a sensação de leveza é convocada para comunicar os prazeres originados pelo sentimento amoroso, expresso no verso “Saber o doce favo”. O sentimento que ocasionou prazer no sujeito lírico é o mesmo que o leva às lágrimas na última estrofe dos versos acima transcritos, conforme se verifica na metáfora das lágrimas contida na maresia que dos olhos escorre para a boca. Na seqüência do poema, tal imagem é intensificada quando o amor experimentado de uma “aurora” que outrora se apresentava, torna-se “sol posto” e “desgosto”, posto que, “escorre” e “evapora”, forma que a poeta escolhe para comunicar o desenlace amoroso.

Amor, uma aurora,
um desgosto, um sol posto.
Amor: amora
negra e doce
que esmigalha
e escorre
e evapora
(BAB, p. 22)

As contradições e imprecisões são várias no poema acerca do que é o amor, e grande parte delas remete ao mito de Eros. Na estrofe acima, a poeta escolhe uma forma lúdica e bastante significativa para se referir aos domínios de Eros, diz que “amor” tem como imagem correspondente a “amora”, por serem igualmente “negra” e “doce” a fruta e a paixão amorosa. Essa expressão pode inicialmente causar um efeito de estranhamento por não se perceber de imediato a conexão possível entre os termos. Visitando o mito de Eros e a princesa Psique, descobrimos que o deus efébio une-se à jovem sem que ela veja suas formas. Eros e Psique casam-se, a princesa não vê o esposo, mas com ele vive deleitosas noites de amor. Assim, Octavio Paz (2001) observa que Eros é ao mesmo tempo luz e sombra, é “a lâmpada acesa na obscuridade da alcova” (p. 27). A obscuridade, então, harmoniza-se com o “doce”, que conota o prazer experimentado pelos amantes na união do leito.

Paz (2001) lembra, ainda, que segundo a “tradição filosófica Eros é uma divindade que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a idéia, o aqui com o além” (p. 26-27). Interessante notar que no mito de Eros e Psique a jovem esposa não sofria o fato de o amado não se mostrar a ela. Só se dá conta desse

detalhe quando da interferência das irmãs, que lançam a dúvida sobre a imagem do esposo e convencem a jovem princesa de que certamente ele teria um feitiço monstruoso. Ocorre que os amantes se completavam mesmo com a ausência da imagem de um deles, na escuridão do quarto, doce era o sabor experimentado no encontro dos amantes.

Psique é o duplo de Eros, enquanto aquela personifica a luz (como é próprio das alusões à alma), o espírito e a idéia, o deus personifica a obscuridade, a matéria, o sexo. Unidos se tornam um, e assim Eros é a divindade formada de contrários. A poeta Yêda Schmalz parece aludir a esse aspecto do sentimento amoroso, de doce união e comunicação de duas entidades, quando brinca com as palavras para identificar a fruta (amora) de grafia semelhante à palavra “amor”. Amor e amora podem fazer, portanto, alusão a Eros e Psique, contrários que se complementam.

Aventou-se acima o fato de o amor ser descrito como aquele que expressa “calor” e “frio” ao mesmo tempo. O frio pode se referir à sensação que os amantes sentem na presença um do outro, quando do início do contato erótico. Como bem expressam os versos camonianos: “Tanto de meu estado me acho incerto,/Que em vivo ardor tremendo estou de frio” (CAMÕES, 2002, p. 13), o que demonstra a confusão de sentimentos que vivem os amantes.

A associação de Eros com o fogo decorre do fato de aqueles que estão sob seu domínio se sentirem num fogo irreal. Por isso, o deus é tido como filho de Hefesto. Os indivíduos tomados por Eros se sentem num abrasamento inusitado, conforme expressam os versos de Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver” (2002, p. 51). Na arte grega, um registro valioso que considera essa ligação de Eros com o fogo é a de Eurípidés (2005), que apresenta em suas peças teatrais um Eros alado, que fere com flechas os corações ou os incendeia com tochas. No poema de Yêda, considera-se que “Saber o amor” é experimentar “a graça,/calor e frio”.

Eros liga-se à vegetação por seu caráter renovador, a ele é atribuída a Primavera: estação dos amores, da renovação vegetal, por isso sendo confundido com Adônis. A semelhança com Adônis se dá devido à ligação com Afrodite, e pela aparência andrógina como as duas figuras são comumente pintadas. A similaridade de Eros e Adônis lembra o hermafroditismo com feitiço adolescente: “Como Adônis, por sinal, Eros desempenha uma função funerária, encontrando-se representações suas nos túmulos” (LÉVY, In: BRUNEL, 2000, p. 320). Daí considerar-se Tanatos como o duplo de Eros, conforme reforça a leitura feita por George Bataille (1987) do mito, e de muitos outros estudiosos do assunto. Sua presença em túmulos, mausoléus e ritos

fúnebres, mesmo hoje em certas regiões da Europa, especialmente, sinaliza o desejo no princípio da vida.

Nos versos yedianos há a sugestão dessas duas facetas do mito de Eros: “Saber o amor./Ah, não soubera./Ah, não cantasse nunca/a primavera”. A poeta percebe que seu canto em torno da primavera implica no louvor ao deus do amor. E ressalta sua aproximação de Tanatos, pois amor é morte e vida, ao mesmo tempo: “Saber o amor/no tempo/e contá-lo em meses,/anos,/vida e morte”. Saber o amor é “estar à mercê/da tesoura/da Parca”, pois o amor é, também, “câncer inoperável” (BAB, 23-26).

O vínculo mais evidente de Eros é com Afrodite, o que lhe outorga coexistência paradoxal, pois referido como deus primordial na *Teogonia*, outrora é qualificado como divindade subalterna à Afrodite, de quem é representado como filho nos ritos à deusa. A arte, notadamente a renascentista, consagrou essa ligação de Eros e Afrodite. O medievo avilta a figura da deusa ao personificá-la como a luxúria, o que faz com que, a despeito do forte vínculo de Eros com Afrodite, proceda-se na tentativa de separá-los a fim de enaltecer os poderes do amor entre as almas, livre dos prazeres físicos. Esse fato lança luz sobre a tentativa de exorcizar o amor, que se comunica nos versos abaixo, da figura da deusa:

Saber o amor
 é se tornar pequeno
 e se doar sem troca
 – saber o amor é oferecer.
 Mas não se trata
 de oferecer a boca
 por saber
 sabor de amor
 e nem a castanha
 entre as coxas
 saberá do nós.
 (BAB, p. 24)

Com essa imagem que separa Afrodite de Eros, o sentimento amoroso é exaltado em detrimento dos prazeres físicos. Mas isso não faz com que esse amor “degustado” nos versos yedianos seja liberto do caráter físico, ele só não é a causa primeira da união dos amantes, o que livra tal poesia de ser fescenina.

Se Afrodite é identificada como mãe de Eros, o mesmo consenso nem sempre se faz em relação a seu pai: Urano, Ares, Hermes, Zéfiro, Zeus, Hefesto? O fato é que cada origem do deus acaba por adensar a complexidade de seu mito. De Hermes, Eros traz a jovialidade perene e a irreverência; de Hefesto o fogo; e de Zeus, a universalidade de seu poder.

Encontra pertinência na sua filiação ao deus Ares (deus da guerra) por ser a divindade que desencadeia perturbações nos corações a ponto de causar uma guerra interior no sujeito. Como herança de seu progenitor, estaria seu caráter odioso, repudiado até mesmo pelos deuses do Olimpo. Na *Ilíada* há um episódio em que Zeus convoca Ares para mostrar-lhe o horror, a destruição e a carnificina que a guerra havia provocado, sendo atribuído a Ares a culpa de todos aqueles males.

Eros é odiado por muitos deuses também, e Apolo é seu inimigo mais notável. A contenda entre o deus do amor e o deus numinoso já se inicia com a disputa sobre o melhor arqueiro entre os deuses, conforme registra Ovídio (1959). Apolo sente-se afrontado pela eficácia e habilidade como Eros maneja o arco e a flecha. Outra razão forte para Apolo opor-se a Eros é a pujança de suas setas que não o poupa. O deus solar é apresentado como um dos deuses mais desafortunados em questões de amor: amou Cassandra, a sacerdotisa de Ílion, irmã de Heitor e Páris, e foi drasticamente recusado pela vidente; vingava-se tirando a credibilidade das previsões da sacerdotisa.

Ovídio (1959) conta que Apolo ridicularizou Eros, e este como vingança não mais deixou de ferir o deus. Apolo é descrito nos versos ovidianos como alto, bonito e majestoso com suas mechas negras, e a despeito da beleza atribuída pelo poeta, o deus sofre recusa de uma série de amantes por ação de Eros. Apolo amou a ninfa náiaide Dafne, mas a jovem, tocada pela flecha da aversão do deus do amor, recusa-o e prefere metamorfosear-se em loureiro, a árvore de predileção do irmão de Artémis. Muitas e muitos foram os amores de Apolo, entre eles a Musa Calíope, com quem gerou Orfeu; a ninfa Corônis, mãe de Asclépio. Apolo amou Ciparisso e Jacinto, conforme lembra Junito Brandão (2004), e este último despertou a atenção do deus por sua extrema beleza, mas o jovem tem a cabeça acidentalmente decepada pelo deus durante um jogo de arremesso de discos. Em desespero, o deus transforma o corpo do amado em flor, o Jacinto.

A ferocidade não participa totalmente do feitio de Eros. Seu caráter é duplo e não truculento como Ares. Apresentado por um lado como paliativo, o deus que mitiga as dores, por outro lado, é símbolo da crueldade pelo modo que manipula despreocupadamente suas vítimas, a exemplo dos infortúnios a que expõe Apolo.

Ao ser atribuída a Marte (Ares) a paternidade de Eros, os poetas renascentistas entendiam Eros como o princípio que une os opostos (Ares e Afrodite realizam atividades opostas). E assim o Amor associa-se a uma temática guerreira, em que seu pai é deus do combate diurno, o filho manifesta-se no combate noturno.

Novamente, são esclarecedores os comentários de Junito Brandão (2005) e Ann-Déborah Lévy (2000) a esse respeito. Essa relação Eros e Ares torna-se mais complexa quando se pensa no domínio que o filho acaba exercendo sobre seu pai. São os fios de Eros que tecem a rede que prende Ares e Afrodite e expõe vergonhosamente a relação adúltera do casal. Afrodite era esposa de Hefesto e amante de Ares. Avisado por Hélios (deus sol) da traição, Hefesto arma uma rede sobre o leito dos adúlteros e ali os aprisiona para que possam ser ridicularizados sob o olhar acusador dos demais deuses do Olimpo.

Essa rede de Eros é que aprisiona, sucessivamente, o sujeito lírico do poema “O Quinto dos Infernos”, de Yêda Schmaltz, e dá um tom de tragicidade à sua voz:

Primeiro,
foi o primeiro,
o de só ficar olhando e chorando
porque havia uma vontade engasgada.
Eu disse a ele: “Te amo!”
E ele fugiu com a minha empregada.

Depois, surgiu aquele,
o que há séculos havia de ser meu:
abraçava minha cintura, me beijava,
eu chorava e dizia: “Te amo!”
Parando de beijar, me respondia:
“- Não me fale isto na hora do adeus...”

Um longo intervalo
e os meus olhos assustados
e o pensamento assim, sem entender
se o homem seria gente
ou se cavalo.

E novamente,
só que, desta feita, diferente,
eu disse: “Te amo, mas não posso,
meu coração é doído e aflito!”
E ele rindo escancarado:
“ – Do jeito que vier, é três palitos!”

Um intervalo mais longo
em que me calo,
pra ouvir o ofegante respirar
desse cavalo.

E finalmente,
ele me desvirginou
e me estuprou, me esmigalhou
como se esmaga, displicente, uma rosa.
Meu coração, sedento, se entregou:
“Estou te amando!” eu disse

e ele negando: “- Você é muito generosa!”

Então,
 eu fechei todas as portas
 e cancelei as cancelas do estábulo,
 dei um tiro no cavalo,
 bem na testa
 - um tiro dado com carinho,
 Pra matar de vez.
 Ah, o amor dos homens já não presta!

Então, fechei os olhos
 e comecei a chorar devagarinho
 (amor, amor, triste vocábulo!)
 e comecei a chorar devagarinho,
 imaginando a dor da quinta vez.
 (BAB, p. 100-101).

Os infortúnios sofridos pelo eu lírico desse poema assemelham-se aos de Apolo do mito sob registro de Ovídio (1959). Ambos sofrem com as flechas insanas e inconstantes de Eros, que não deixa de atacá-los. Percebe-se, então, que nos versos acima, Eros assume aquele caráter odioso que seu pai, Ares, recebia dos demais deuses do Olimpo. À divindade do amor é atribuída a guerra que se processa no interior do sujeito poético. Por não ser truculento, e de alguma forma o amor mitigar as dores humanas, o sujeito lírico se resigna a esperar “a dor da quinta vez”. Há uma associação de dor e prazer nesses versos que justifica o fato de o eu poético abandonar-se ao jugo de Eros.

O eu lírico de “O quinto dos infernos” presta-se à comparação com a Teresinha de Jesus da canção popular. Na canção do folclore brasileiro, a moça é visitada por três figuras masculinas que lhe vêm em socorro: o pai, o irmão e o namorado. Ao passar pelos três homens de sua vida e deles receber a devida proteção, a moça completa-se. Na reinvenção que Chico Buarque de Holanda faz dessa forma oral, Teresinha também é visitada por três homens, seus amantes. Nessa atualização, a moça apresenta-se como uma figura liberta das amarras sociais que a prendia somente a um amante. A Teresinha de Chico Buarque sofre a desilusão de dois amores até encontrar o terceiro homem com quem se harmoniza. No poema de Yêda, o sujeito lírico relata os infortúnios vividos com três homens que passaram por sua vida. Frente à desilusão experimentada com o terceiro, o eu lírico se desilude e adota um tom amargurado e angustiado.

O caminho percorrido pela Teresinha de Chico Buarque e pelo eu lírico do poema demonstram a aproximação dos dois discursos:

O primeiro me chegou como quem vem do florista
 Trouxe um bicho de pelúcia, trouxe um broche de ametista
 Me contou suas viagens e as vantagens que ele tinha
 Me mostrou o seu relógio, me chamava de rainha
 Me encontrou tão desarmada que tocou meu coração
 Mas não me negava nada, e, assustada, eu disse não
 (HOLANDA, 2009)

Primeiro,
 foi o primeiro,
 o de só ficar olhando e chorando
 porque havia uma vontade engasgada.
 Eu disse a ele: “Te amo!”
 E ele fugiu com a minha empregada.
 (BAB, p. 100)

As duas figuras femininas vislumbradas nos versos acima apresentam feitiço inocente no que concerne à relação amorosa. O encantamento que o sujeito poético do segundo excerto experimenta a impede de se comunicar abertamente com seu amado. A ingenuidade é sugerida não só pelo fato de ter sido esse o “primeiro”, mas por ser “o de só ficar olhando e chorando”. Na composição do músico, a ingenuidade da voz feminina reside no fato de ela se encontrar “desarmada” quando o primeiro homem lhe aparece. Além disso, aquele homem primeiro figura como o “pai” na canção popular “Terezinha de Jesus”; pelo tratamento dispensado por esse homem à mulher amada, denota-se um feitiço paternal ao presentear-lhe e relatar suas experiências vividas.

O segundo encontro, tanto na letra de música como na poesia de Yêda, é mais traumático. O desencontro entre as amantes e seus amados a uma deixa de “coração arranhado”, à outra de “olhos assustados”.

No terceiro encontro, a Teresinha da letra de música une-se harmoniosamente ao ser amado: “Foi chegando sorrateiro e antes que eu dissesse não/ Se instalou feito posseiro, dentro do meu coração”. Na poesia yediana, o sofrimento se intensifica, pois mais uma vez a amante sofre o abandono do homem amado. Interessante notar que, na canção, a Teresinha mantém certo controle sobre suas relações, posto ser ela sempre quem diz “não”, recusando aquele que não lhe agrada. A mulher do poema sofre um descontrole que a impulsiona sempre a continuar amando quando o ser amado já partiu, assim, é ela quem sofre a recusa sempre.

Teresinha é uma espécie de atualização do mito de Atalanta, aquela que recebe vários pretendentes, mas que a nenhum deles franqueia seu coração. No mito sob registro de Ovídio (1959), Atalanta é filha do rei de Ciro, Esqueneu, e era considerada

a mulher mais veloz do mundo. Ao nascer, fora profetizado que Atalanta jamais devia se casar, pois o matrimônio seria sua ruína. A jovem aprendeu a esquivar-se dos pretendentes, e isolava-se em caçadas com amigas. Para afastar os insistentes pretendentes à mão da filha, o rei propõe uma corrida em que o vencedor levaria como prêmio a mão de sua filha, e os vencidos pagariam com a morte. Inobstante ao trágico fim que teriam os vencidos, pois Atalanta era invencível nesse tipo de disputa, inúmeros candidatos se apresentaram. Hipomene desafia a princesa por quem estava apaixonado; pede a proteção de Vênus, a deusa lhe oferece três maçãs douradas. Durante a corrida, Hipomene lança as maçãs que distraem Atalanta, a moça termina vencida. Casam-se, estando Atalanta apaixonada pelo marido. Vênus, irada por Hipomene esquecer-se de agradecê-la, faz com que os amantes profanem o templo de Cibele (deusa da fertilidade da terra), ao consumarem ali os exercícios de Vênus. Cibele, então, transforma o casal em leão e leoa e os coloca a puxar seu carro.

Esse mito é retomado por Yêda Schmaltz no conto “Atalanta”, de livro homônimo. Nesse conto, a heroína sofre desilusões amorosas com sucessivos homens, até que ela, completando seu processo de individuação, assimila-se à figura de Metra e torna-se livre como uma borboleta, não uma, mas várias, uma profusão de Atalantas surge no desfecho do conto: “É Atalanta. Ela se multiplica. Uma outra Atalanta passa por mim e diz: ‘Bom dia’. São tantas Atalantas todas, tantas! Aos milhares. Vão passando e ninguém percebe o mistério. Há um bando de borboletas no ar” (ATA, p. 18).

O fragmento acima transcrito denota atividade em relação à passividade do eu lírico do poema “O quinto dos infernos”. Ela se deixa ferir pelas armas de Eros e de sua rede não consegue se libertar, conforme se dá com a Atalanta metamorfoseada em borboleta.

A figura de Teresinha e/ou de Atalanta comparece também no conto “Pomba-Gira”, de *Miserere*. A figura feminina igualmente é assaltada pela presença de três amados que se afiguram como “príncipes”, “princípio” e “precipícios”: “Chegaste, homem primeiro, ao coração dessa mulher, como chega um príncipe que, em sendo príncipe, haveria de ser o princípio, alvorada de uma vida nova que despontou” (MIS, p. 29). A forma lúdica da linguagem que a escritora emprega nesse conto para relatar a vinda do primeiro, do segundo e do terceiro amante, em muito se aproxima da linguagem da poesia, e mais uma vez, como no poema que suscitou a retomada da

figura popular da Teresinha, tem-se a concepção do amor como eterna busca. Busca constante que visa sempre alcançar o amor total, a realização plena da união amorosa.

Algo semelhante se apresenta em um poema inserido na última parte de *Alquimia dos nós*, “Cavalo de Pau”:

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 me 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 agüenta.)
(AN, p. 185).

A figura da amante que comparece nos versos acima vai progressivamente construindo mitos sobre a imagem do ser amado, como uma forma de sugerir a idealização que o sujeito lírico erige em torno do amor total. A ânsia por esse amor ideal é tão extrema que o amado acaba “estourando” de tanto ser inflado, não mais de mitos, mas de vento, o que pode sugerir a distinção do “mito”, enquanto sonho e esperança da

poeta, da imagem real do amado. Os mitos abandonam a imagem do ser amado e se acumulam nos braços do sujeito lírico. Ao final, o elo se arrebenta e os amantes se separam, o que é comunicado ironicamente pelas duas últimas estrofes. Ao dizer que “Nenhum amado me agüenta”, pode-se entender que o eu poemático faz uma crítica em torno da própria idealização construída da figura amada.

Os poemas “O quinto dos infernos” e “Cavalo de pau” são carregados de uma “dramaticidade agressiva” que deixam o leitor no mínimo alarmado diante dessa dramaticidade, o que é próprio dos poetas da tradição moderna.

O poema “Saber o amor” mantém consonâncias com o poema “O quinto dos infernos” ao tratar das “chagas” nos joelhos do sujeito subjugado pelo deus que se apresenta como o vento. Mantendo relação intertextual com a paixão de Cristo, a poeta diz que são sete suas chagas, sendo o peito e o sexo os mais afetados:

O frágil ser se dobra:
 junco ao vento,
 joelhos em chagas
 - cinco,
 mais a espada no peito
 e a ferida no sexo.
 Saber o amor
 sem nexo,
 um vinco
 - ligação e marca –
 estar à mercê
 da tesoura
 da Parca.
 (BAB, p. 26)

As chagas causadas pelo deus do amor precipitam o sujeito poético à morte, dada a referência às Parcas que cortam o fio da vida. O sujeito, perante a frustração do amor malfadado, sente a desolação de sua alma precipitar-se para a morte. Bataille (1987) reafirma por diversas vezes a relação amor e morte no seu estudo sobre *O erotismo*.

De acordo com o pensamento batailliano, o erotismo é dominado pela fascinação pela morte e pela reprodução. Na reprodução, seres descontínuos como os humanos tentam vencer a morte através da perpetuação da espécie, mas essa perpetuação igualmente sinaliza a morte dos entes envolvidos na reprodução, os reprodutores, já que o novo ser gerado implica na substituição dos antecedentes.

Bataille explica que os seres descontínuos anseiam pela união do outro como uma forma de sanar a descontinuidade de suas almas. A união amorosa surge, portanto, como promessa de restabelecer a continuidade perdida. Assim,

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a idéia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos (BATAILLE, 1987, p. 15).

A descontinuidade é uma espécie de abismo, segundo Bataille, que separa um indivíduo do outro e provoca o sentimento de desolação. Em decorrência da nostalgia da continuidade que em algum momento os seres vivos experimentaram, seja no nascimento ou em outra situação difícil de se precisar, os homens são impelidos para as três formas de erotismo: o erotismo sagrado, o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações (ou da alma). Todas elas põem em questão a tentativa de substituir o isolamento do ser e a descontinuidade por um sentimento de continuidade.

Para Bataille, o erotismo sagrado confunde-se com o “amor” de Deus. O erotismo dos corpos é o que comanda os corpos e os impele de forma violenta ao prazer físico. O erotismo da alma é aquele conhecido como “amor platônico”, personificado nas figuras mitológicas de Eros e Psique.

Octavio Paz (2001) entende que o amor é uma forma de superar a morte, por desviar nossa atenção, de uma forma ou de outra, do problema maior: a extinção do nosso ser. Paz complementa que o amor não vence a morte, mas possibilita e franqueia o enfrentamento dela. Bataille entende que a ligação amor e morte se dá durante todo o processo erótico em que os sujeitos estão engajados. Isso porque o isolamento do ser afigura-se como uma morte em vida, pois intensifica a idéia de morte e isolamento. O surgimento do outro como possibilidade de restabelecer a continuidade abre espaço a um mundo novo, cujo prazer imenso que se divisa, na união do abraço, é assaltado constantemente pela promessa de sofrimento. Isso porque os indivíduos, como seres descontínuos que são, não têm ciência dos sentimentos do outro, e por isso temem ser abandonados pela figura amada:

Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham [a paixão dos amantes], ela introduz inicialmente a confusão e a desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento (BATAILLE, 1987, p. 19).

A continuidade vislumbrada pelo deslumbramento amoroso é assaltada pela angústia que demonstra ser tal continuidade inacessível. Assim, a paixão engaja os seres no sofrimento por ser uma busca impossível. A paixão é caracterizada por “um halo de morte” porque a iminência da separação do outro, tido como promessa de felicidade plena, precipita o amante para a morte. Isso se dá em três direções: o sujeito procede na tentativa de eliminar o outro dentro de si, portanto, mata-o no interior de si; o amante, em desordem por estar separado do amado, comete o assassinio físico do outro (crime passionnal), na tentativa de eliminá-lo completamente e, conseqüentemente, o sofrimento; o amante elimina sua individualidade através do suicídio, pois a morte é a promessa que surge para restabelecer a continuidade. Desse modo, a “posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte” (BATAILLE, 1987, p. 19).

Percebe-se, assim, o quão sugestivo se torna a referência no poema de Yêda Schmaltz às Parcas. Entende-se, também, a imagem inusitada criada pelo sujeito poético do tiro no cavalo, “um tiro dado com carinho,/para matar de vez”, no poema “O quinto dos infernos”: são tentativas desesperadas de eliminar a presença do outro dentro de si.

Eros é o deus do amor. Mas Afrodite também é a deusa do amor segundo Homero. Dois episódios da *Ilíada*, em especial, confirmam isso. Ferida pelo implacável Diomedes, Afrodite queixa-se a Zeus, e este pede para que a deusa volte a cuidar das coisas do amor, que a guerra não lhe compete. Quando Hera pretende adormecer o esposo para que, assim, junto a Posídon, possa sair em socorro dos gregos na batalha contra Tróia, a Rainha dos Céus recorre a Afrodite para que esta lhe ofereça a poção do amor conjugal, que harmoniza os amantes e, assim, Zeus adormece estafado após a batalha de amor com Hera.

A referência a esses episódios da epopéia homérica permite distinguir as funções de Eros e Afrodite, e precisar suas atuações, que acabam por se desenvolver de alguma forma em domínios diferentes. Afrodite atua na realização do prazer físico do homem e da mulher, muita vez, para fins reprodutivos, o que é enfatizado pela sua união com Adônis, que se liga às divindades da vegetação.

Eros personifica o amor da alma, conforme acepção batailliana, e Afrodite personifica o amor dos corpos. No mito grego, as duas deidades são colocadas com freqüência uma ao lado da outra. Mesmo nos registros em que Afrodite não é dada como a mãe do deus do amor, outras explicações se dão em torno da constante união deles. No discurso de Diotima, no *Banquete* de Platão (1996), a sacerdotisa de Mítilene

informa que Eros é filho de Poros (Riqueza) e Penia (Pobreza), e é concebido na noite do banquete comemorativo pelo nascimento de Afrodite, por isso ele se torna companheiro da deusa. Além disso, por amar o que é belo, e Afrodite, segundo consta, é a mais bela de todas as deusas dos helenos (o que é confirmado pela ação de Páris ao entregar-lhe o pomo da discórdia), Eros torna-se seu constante seguidor.

Eros personifica o desejo abstrato e efébio. Talvez Eros fora um avatar do amor pederástico nos primórdios da Hélade, conforme deixa sugerido o pensamento platônico. O filósofo que vê com bons olhos o amor entre iguais em seus primeiros textos, acaba por execrá-lo como antinatural em textos finais como *A República* e as *Leis*. Quando se dá a transformação do Eros grego em Cupido latino, o deus já está despojado dos atributos do amor pederástico. *O Banquete* de Platão (1996) situa-se justamente na zona de transição entre esses dois Eros, e quando Lúcio de Apuleio (em uma obra que ora é intitulada *O asno de ouro*, ora *Metamorfoses*) consagra a união de Eros com Psique, livra-o da pecha de deus do amor dos rapazes.

Michel Foucault demonstra, em seus três trabalhos sobre a *História da sexualidade*, que tal posicionamento em relação a um Eros do amor pederástico decorre do excesso de problematizações que a Grécia impõe em torno da questão. Se os gregos não interditavam esse gênero de relação, também não deixavam de se preocupar com ele e problematizá-lo. A reflexão socrático-platônica, então, segue como uma espécie de ponto de partida para a construção do interdito em torno da relação pederástica, mas não sozinha, em muito contribuíram outras vertentes filosóficas, bem como a reestruturação dos estados de direito que criam uma austeridade em torno da sexualidade (Esparta foi pioneira nesse sentido).

Em tal processo, a filosofia socrático-platônica começa a apregoar a relação virtuosa, tanto com os rapazes quanto com as moças e passa a disseminar a idéia de que o homem deve deter o controle sobre os seus desejos no sentido de melhor desenvolver sua predisposição para o trabalho, tornando-se mais produtivo para o meio social. Esse é o modelo ideal de uma república, e séculos mais tarde torna-se um ideal do capitalismo e do cristianismo ocidental. Bataille (1987) lembra que a sexualidade é uma violência que pode perturbar o trabalho, por isso o homem criou interditos em relação ao sexo, de modo a distingui-lo dos animais, e criar uma “co-reta” conduta em direção à produtividade capitalista, e ao bem comum.

Essa relação virtuosa do amor, calcada sob o espírito e as paixões da alma, é o que comumente denomina-se amor platônico. O amor platônico privilegiou durante

certo tempo a relação entre os rapazes em decorrência de uma situação complexa em que viviam as mulheres gregas, segundo informa Foucault. Abridadas no interior das casas, tolhidas da liberdade de pensamento, enquanto o exterior era o espaço masculino por excelência, via-se na mulher uma figura perigosa, dissimulada, e “embusteira”. O teatro de Eurípides (2005) expressa bem essas reservas. A misoginia do teatro euripídiano pode ser entendida como forte crítica à situação de condicionamento restrito, e de passividade em que vive a mulher grega. Prova disso são as personagens Ifigênia e Cliptemnestra, esta última não é apresentada em oposição à mulher fiel (Penélope), e sim como uma mulher sofrida, achincalhada e explorada por um marido irreduzível e ambicioso. Cliptemnestra figura como vítima impelida a se vingar do marido Agamêmnon, seu algoz, conforme sugere o teatro euripídiano.

A filosofia acaba, então, por se aproximar demasiadamente da pederastia, já que se considerava a relação com as mulheres uma relação “animalizante”, por ser motivada pelas leis da natureza. A pederastia passa a ser atributo por excelência de filósofos, reconhecida como uma relação “do espírito”. Com o tempo, o Eros virtuoso dos rapazes transforma-se no Eros da relação dos jovens (rapaz e moça) enamorados (FOUCAULT, 1984).

Por um longo espaço de tempo, portanto, Eros foi o deus que unia seres sem se importar qual o sexo dos atingidos por suas flechas. As modificações sofridas agregam paulatinamente outros significados em torno de seu mito. Destarte, Foucault chega ao consenso de que: “O Eros não é forçosamente ‘homossexual’ nem muito menos excludente do casamento; e o vínculo conjugal não se distingue da relação com os rapazes na medida em que seria incompatível com a força do amor e a sua reciprocidade” (1984, p. 179). Tal consideração é feita pelo filósofo francês ao perceber que essa era uma concepção que vigorou no auge do desenvolvimento da Grécia, e que foi sendo modificada a partir da decadência da hélade grega.

Na civilização onde viveu Platão, observa-se que Eros havia tomado certo viés iniciático, os ritos em sua homenagem eram desenvolvidos no sentido de iniciar o adolescente, e sinalizar sua passagem da infância para a vida adulta. Assim se dava a formação de soldados e cidadãos gregos, através da relação de erasta (amador), e erômeno (amado). O “iniciador” de rapazes, uma espécie de pedagogo, deveria amar um jovem rapaz por um breve espaço de tempo no sentido de iniciá-lo na vida adulta, no âmbito moral, físico, psicológico e sexual.

O Ocidente cristianizado não recusou completamente a perspectiva do amor pederástico platônico. O soneto CXLIV de William Shakespeare, por exemplo, reflete esse pensamento de valorização da relação entre os rapazes em detrimento da união com as mulheres:

Há um amor que me alenta e um que me desespera,
Um anjo bom e um mau, que me atuam na vida.
Belo amigo, o anjo bom, a minha alma o venera:
O anjo mau, mulher escura e corrompida,
Para arrastar-me ao inferno, a todo instante insiste
Em levar-me o anjo bom, tão assíduo ao meu lado;
Em demônio tornar o santo que me assiste,
Na alma pura lhe influenciando orgulho deslavado.
Que feito já demônio o meu amigo esteja
Tenho suspeita só, jurar ainda não juro.
Amigos entre si, quando ausentes, que seja
Inferno um anjo, o mau, para o outro, conjeturo.
E conjetura tal me há de sempre afligir,
Enquanto do anjo mau o anjo bom não fugir.
(SHAKESPEARE, 1956, p. 309).

A partir do século XX, os artistas no Ocidente, tratam livre e abertamente, até mesmo de forma enfática, o amor homossexual, procedendo mesmo em algo característico da modernidade que é a crítica aos valores vigentes e a contestação da ordem estabelecida, ou mesmo a resistência, na nomenclatura de Alfredo Bosi (2000). De toda forma, surge novamente aquela perspectiva cultuada na Grécia antiga de um Eros que promove diversas formas de uniões.

Yêda Schmaltz realiza, nesse sentido, um trabalho distinto desses poetas que tematizam o amor homossexual, mas que de alguma forma lembra a hélade grega em torno do amor entre iguais. A poeta revive a figura de Safo de Lesbos, cria uma relação analógica com a poeta grega, e canta os seus amores pela adolescente Áthis:

Por artes e sabedorias,
estas fagulhas em nós:
um pacto.
E destino de ter
escolhido Artes
para amar,
escolhido Áthis.
(ATA, 1988, p. 27)

O eu lírico que fala nesse poema, de número 13, é Safo que discorre sobre suas duas paixões: a poesia, e Áthis. Considera, portanto, que a beleza de seu fazer poético encerra-se no fato de ter aliado sua arte com a tematização de sua discípula mais amada. Em outro poema, o de número 14, a poeta Yêda-Safo confessa que em Áthis se

dá o processo alquímico do amor e da poesia: “És a minha poesia/que eu andava procurando,/Áthis,/essência de alquimia/e amor,/senhora do meu canto,/és tanto!”(ATA, 1988, p. 27).

Eros é um deus efébio e torna-se uma divindade subalterna no cortejo da deusa. Sua influência moral no campo da poética “resume-se no sofrimento, e os poetas lhe atribuem uma crueldade que contrasta com a mansidão de Afrodite” (LÉVY, In: BRUNEL, 2000, p. 321). Eros engendra a loucura e a doença. Afrodite concebe o prazer, deleita mortais e imortais com seus segredos.

No processo de estruturação do interdito em torno da sexualidade, Afrodite-Vênus torna-se madrasta, antagonista da figura de Psique. A deusa mãe de Eros-Cupido impõe uma série de provas à princesa amante de seu filho. Esse mito é reinventado nos contos de fadas “A bela adormecida”, “A branca de neve” e “Cinderela”. As figuras da bruxa ou madrasta coincidem com a Vênus “interditada”.

Logo, depreende-se que as características tidas como infames pelo Eros antigo são transmutadas para a Afrodite dos latinos. Vênus (Afrodite dos romanos) passa a representar um desejo puramente carnal, por isso nocivo para a psique humana. Cupido (Eros dos latinos) é o jovenzinho com aparência infantil que une os corações humanos.

Toda e qualquer distinção proposta para Eros e Afrodite mostra-se insuficiente, por ser mais imperativo as semelhanças entre eles. Os deuses olímpicos, mesmo colocados em funções peculiares à divindade, são o desdobramento um do outro. Moldados em um mesmo grande tecido, participam sempre de seus pares. Por isso, as semelhanças que aproximam as duas divindades acabam sendo mais evidentes. O mesmo se dá em relação ao deus Dioniso. Como precisar as distinções entre Eros, Afrodite e Dioniso se cabe às três figuras mitológicas a adesão aos prazeres? Ao que parece, todos são tecidos pelo mesmo fio: o fio de Eros. Em se tratando de poesia, nota-se que ela é igualmente visitada pelas três deidades, sendo quase impossível dissociá-las, algo que se processa na obra de Yêda Schmaltz intitulada *Baco e Anas Brasileiras* (1985).

O título que abre este capítulo e o presente subcapítulo, provém do aproveitamento de fragmentos poéticos reconstruídos da lírica de Safo de Lesbos: “[Eros] dociamargo/[Eros] que atormenta/[Eros] tecelão de mitos.” (SAFO, In: FONTES, 2003, p. 409). Essa poeta grega, cuja vida é impossível de se precisar, tornou-se um mistério não só no que compete à sua vida mas à sua poesia. A maioria de seus

poemas foi recuperada através de reconstruções de papiros já em estágio adiantado de decomposição. Um árduo trabalho enfrentaram químicos e eruditos para traduzir e restaurar seus textos. Quanto à sua existência real, muitas dúvidas se colocam em relação a Safo. O registro mais completo que se tem, segundo Joaquim Brasil Fontes (2003), é de Ovídio, nas *Cartas das heroínas*. Tal obra é composta de cartas de mulheres mitológicas a seus amados: Penélope a Ulisses, Andrômeda a Heitor, Helena a Páris, Safo a Fáon. O poema das heroínas é de natureza poética, ficcional, portanto, não se constitui numa fonte biográfica totalmente confiável, pois a ficcionalidade ali se infiltra como é próprio da arte poética. Até porque a preocupação do texto de Ovídio não era a de oferecer informações categóricas sobre a poeta Safo, mas de aproveitá-la como matéria de sua escrita poética.

Platão e outros filósofos fazem pequenas referências a Safo. A maioria delas quanto à qualidade ou temática de sua poesia. A lírica de Safo presta culto, com certa constância, à deusa Afrodite, dando a ela contornos brandos. A deusa é apresentada com amabilidade, como nos versos a seguir:

Aphorodite em trono de cores e brilhos,
imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!
eu te imploro: a dores e mágoas não dobres,
soberana, meu coração;

mas vem até mim, se jamais no passado
ouviste ao longe meu grito, e atendeste,
e o palácio do pai abandonado,
áureo, tu vieste,

no carro atrelado: conduziam-te, rápidos,
lindos pardais sobre a terra sombria,
lado a lado num bater de asas, do céu,
através dos ares,

e pronto chegaram; e tu, Bem-Aventurada,
com um sorriso no teu rosto imortal,
perguntaste por que de novo eu sofria,
e por que de novo eu suplicava;
(SAFO, In: FONTES, 2003, p. 375).

A deusa de Cypris é aquela que afaga a poeta vertida sob a dor. A “Bem-Aventurada” surge de modo imponente, enchendo os olhos da sofredora. Imagem que contrasta com a de um Eros “dociamargo” e que “atormenta” os corações para tecer mitos. Eros é a inconstância, a violenta união de opostos, enquanto Afrodite se apresenta dócil e pacificadora. Interessante notar como Safo se refere a Eros:

[Eros]

voltando do Céu, num manto de púrpura envolto

como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha,
[Eros me trespassa]

] de novo, Eros me arrebatava,
ele, que põe quebrantos no corpo,
dociamaro, invencível serpente
(SAFO, In: FONTES, 2003, p. 407)

Eros figura na poesia sáfica com contornos imponentes, o que é confirmado pelo manto cor púrpura que envolve o deus que desce divinamente do céu. Eros vence sua vítima (o eu lírico) num ambiente natural, a montanha, o que justifica o fato de ser um deus ligado à vegetação. E é por ser dominado com as flechas certeiras do deus que o sujeito poético se vê com quebrantos, num enredamento doce pelas deleitosas sensações que dele decorre, mas amargo por impor sofrimentos. Belíssima a expressividade da poeta no verso “de novo, Eros me arrebatava”, quando demonstra que Eros é como o vento e toma para si os humanos sem que eles se apercebam, com uma sutileza e velocidade incomuns.

Safo presta reverência à deusa Cypréia enquanto apresenta de Eros uma imagem nociva e perigosa. No culto à Afrodite, os adjetivos que a qualificam acabam por exortá-la: “ó mãe querida, não consigo mais tecer a trama:/queimo de amor por um moço, e a culpa é da branda Aphrodite” (SAFO, In: FONTES, 2003, p. 477). Mesmo culpada, Afrodite continua “branda”, a quem se deve prestar adoração.

Na poesia sáfica se manifesta a idéia anteriormente aventada de que Afrodite, entre os gregos, é a deusa da beleza luminosa e imponente, do sorriso que ilumina o rosto, a quem se deve prestar culto por ser também terrível, pois persegue e vinga-se de quem a desafia, conforme fez com a descendência de Hélios (Pasifae e Fedra), por ele ter denunciado seus amores ilícitos com Ares.

Transmutada em Vênus, é tida por Virgílio e Ovídio como protetora e mãe, mas logo se torna uma figura diabólica, desvairada e insuportável deusa, por estar ligada à luxúria ou ser ela própria. Cupido (Eros), então, é elevado à glória que antes competia à deusa.

Junio Brandão (1993) esclarece que Cupido é simbolizado entre os romanos como uma criança para, assim, ressaltar sua eterna juventude,

Mas também uma certa irresponsabilidade. Em todas as culturas, a aljava, o arco, as flechas, a tocha, os olhos vendados significam que o Amor se diverte com as pessoas de que se apossa e domina, mesmo sem vê-las (o amor, não raro, é cego), ferindo-as e incendiando-lhes o

coração. O globo que Cupido, por vezes, tem nas mãos, exprime sua universalidade e poder (BRANDÃO, 1993, p. 87).

A máscara que Cupido recebe de um garotinho louro, alado e inocente, não o salva da postura hostil dos latinos em relação aos seus atributos. Assim, talvez “o clima da austeridade romana não lhe fosse muito propício...” (BRANDÃO, 1993, p. 86).

O mito de Cupido acaba se distanciando em muito do mito de Eros, por constar de uma sociedade (a romana) que passa por uma profunda onda civilizatória, relegando ao esquecimento algumas das máscaras de Eros. E essa é uma face da forma simples que sofre atualização, conforme demonstra Schüler (2001): “Ao ser escrito, o mito abdica de intemporalidade e de universalidade. O texto escrito prende o mito a autor e época” (p. 30).

Esse longo comentário sobre as máscaras de Eros vem a propósito de evidenciar que muitas dessas máscaras são aproveitadas na poesia de Yêda Schmalz. Se outrora se percebeu a difícil distinção entre os deuses Eros, Afrodite e Dioniso, fica evidente na revisão feita dos mitos gregos e na leitura dos textos yedianos que são as faces de Eros que se manifestam nessa poesia. O tratamento da relação amorosa nos poemas analisados neste subcapítulo (“Saber o amor”, “O quinto dos infernos”, “Cavalo de pau” e os poemas de Safo para Áthis), não estão sob o signo de Afrodite por não conter aquela perspectiva da grande deusa ou mãe que concilia os amantes, o amor não se prende às uniões legítimas, e nem é tido simplesmente sob a perspectiva do amor dos corpos com fins reprodutivos. A figura de Dioniso nesses versos também não é relevante por não haver ali os delírios próprios do universo dionisíaco.

Comparecem nos poemas supramencionados as imagens de Eros “dociamaro”, arrebatador, a “serpente”, a deidade de força incomum que desce dos céus “num manto cor de púrpura”, conforme apresenta a poesia sáfica. Eros oferece matéria para que os poemas de Yêda criem novos mitos como é dito no poema “Cavalo de pau” (“Quando amo, crio mitos”). Esse mesmo deus é quem põe “quebrantos” no sujeito lírico e promove a sua entrega total ao ser amado (“dou de tudo para o amado/a minha agulha de ouro, meu alfinete de sonho”). O deus do amor deixa entorpecido o sujeito lírico de “O quinto dos infernos” que se entrega à letargia e espera “a dor da quinta vez”, dividido entre a agonia e os encantamentos próprios do relacionamento amoroso.

Enfim, é entre os gregos que as máscaras de Eros são verdadeiramente desenvolvidas e disseminadas, como atesta a filosofia de Platão (1996). Antes de chegar à análise do pensamento platônico na poesia yediana, faz-se pertinente tratar da teoria

em torno dessas chamadas “formas simples”, que sofrem constante atualização, conforme se dá com o mito. O fato de sofrer atualização por diversas vezes nos permite entender por que tantas significações e definições tomaram um mesmo mito.

2.2. Mito: conceituação e atualização

Em um trabalho que é referência para o estudo das formas populares, o alemão André Jolles distingue formas literárias daquelas cujo autor se perdeu no tempo e espaço, formas de caráter coletivo:

Sempre que uma disposição mental leva a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para assumir uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção lingüística, possa ao mesmo tempo *querer dizer* e *significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma *Forma Simples* (JOLLES, 19--., p. 46, *grifos do autor*).

Nesse sentido, quando uma dessas formas oriundas da alma popular sofre a intervenção de um artista, tem-se uma forma simples atualizada. Exatamente o que se dá com os contos de fadas registrados pelos irmãos Grimm. A esse trabalho do poeta denomina-se, também, reinvenção, pois o artista colhe no imaginário popular uma dessas configurações, não procedendo apenas a um trabalho de compilação, porém, reinterpreta e recria essa forma cristalizada. O escritor bebe na fonte primária dando àquela forma que nasce do “Coração do todo” (conforme expressão dos irmãos Grimm), contornos particulares. Na concepção de Walter Benjamin (1994), é a mão do artista intervindo num trabalho, cuja natureza é puramente artesanal. O coletivo torna-se individualizado.

As formas compiladas e estudadas por Jolles são: a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste.

O mito, dentro desse panorama, é apresentado como uma forma distinta da saga. Assim, Jolles (19--., p. 83) considera imprecisa a definição oferecida pelos estudantes que formularam o dicionário de Grimm, pois, ali, mito e saga são colocados como formas equivalentes. O autor de *Formas simples* reconhece o mito como uma preliminar da Filosofia, em oposição à História, uma espécie de “protofilosofia”. A saga mantém relação de maior proximidade com a História do que o mito.

Jolles define mito como a forma que advém de uma investigação do homem perante um universo misterioso: “Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta* e *resposta*, tem lugar a Forma a que chamamos Mito.” (p. 88, *grifos do autor*).

Por isso torna-se pertinente a observação de que o mito está intrinsecamente ligado à noção de criação (recriações?), dado o seu caráter de “atualização isolada”, que sofre alterações e variações profundas, deixando a idéia da existência de *mitos* e não de *um mito*.

Acrescente-se que, ao compreender a forma simples do mito como uma explicação, Jolles não toma a perspectiva naturalista, na qual o mito é colocado sob acepção personificante, pois percebe que tal forma não se limita à Natureza:

Mas a vontade de conhecer associa-se a uma disposição mental em que o universo resulta de uma interrogação e da vontade de ser interrogado, do desejo de responder e do desejo de obter uma resposta. Ao lado do conhecer, existe essa forma em que as coisas e suas ligações *se criam*, verdadeiramente, a partir da profecia verídica. *A par do julgamento que reivindica universalidade, existe o Mito que faz surgir a coerência suficiente* (JOLLES, 19--., p. 97, grifos do autor).

Mircea Eliade (2000) observa, também, a distinção entre mito e saga ao constatar que o erótico não desempenha nenhum papel na saga, poesia essencialmente aristocrática; enquanto no mito o erótico é um fator característico. Para o historiador, o mito é sempre uma narrativa da criação, opondo-se às atribuições de “ilusão” e “falsidade” conferidas pela religião judaico-cristã. Eliade enfatiza o caráter de “verdade” do mito revivido no século XX. Se outrora o caráter religioso e verdadeiro que o mito recebeu de Homero e Hesíodo foi progressivamente despojado, a partir das críticas de Xenófanes, os eruditos ocidentais do século XX em diante o consagra como uma “história verdadeira”, além disso, “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2000, p. 07).

Eliade defende que o mito “é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 2000, p. 11).

Nise da Silveira (1971) igualmente reconhece a forte presença da mitologia nas pesquisas do século XX, em áreas diversas como a psicologia, a antropologia e a sociologia. Observa esse fenômeno e indaga se ele oferece explicações sobre a psicologia do homem moderno, ou seria um modo de compensar o extremo racionalismo vigente no Ocidente. Na esteira dos estudos junguianos, nota:

Os mitos condensam experiências vividas repetidamente durante milênios, experiências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os humanos. Por isso temas idênticos são encontrados nos lugares mais distantes e mais diversos. A partir desses materiais básicos é que

sacerdotes e poetas elaboram os mitos, dando-lhes roupagens diferentes, segundo as épocas e as culturas (SILVEIRA, 1971, p. 129).

Antes que essa forma “complexa” que é o mito sofra atualização, ocorre um trabalho da língua sobre a própria linguagem, sem interferência de uma individualidade (o poeta). Jolles evidencia bem que a trajetória percorrida pelas formas simples segue a ordem do cultivar, fabricar e interpretar. Como qualquer outra espécie de trabalho, segundo o estudioso alemão, a linguagem caminha no sentido de produção (de um mito ou de vários); fabricação (ritos); e finalmente passa pela interpretação, que coincide com a invenção ou poética. A escrita é o terceiro trabalho da linguagem no campo das formas populares.

As roupagens, interpretações ou reinvenções podem se dar de diversas formas em uma narrativa oral. Vários são os discursos que podem desencadear um mesmo mito, sendo que o próprio mito por si só já é um discurso, pois traz uma série de informações, vivências ou experiências, como prefere dizer Nise da Silveira no excerto supracitado. E quanto mais atualizações sofre, mais significados a ele são agregados. O mito, portanto, é uma narrativa envolta em um verdadeiro círculo de conhecimento humano.

Por essa razão, Jung (2002) voltou especial atenção para o estudo das mitologias. Após longos anos de pesquisa, o médico concluiu que os mitos são símbolos que demarcam o itinerário traçado pela humanidade do inconsciente para o consciente. A razão pela qual passa a considerá-lo de grande importância para a psicanálise é a sua profundidade, abrangência e funcionalidade no processo de formação de uma consciência coletiva.

O aspecto fantasioso, imaginário e poético-narrativo do mito possibilita que o inconsciente seja penetrado mais facilmente pelo consciente humano. O inconsciente na psicanálise junguiana é visto como repositório de informações e fonte de reabastecimento do consciente. Tal processo decorre do fato de o mito ser uma fonte inesgotável de explicações acerca da existência humana.

Em prefácio ao primeiro volume da coletânea sobre *Mitologia grega* de Junito Brandão, o psicanalista Carlos Byngton afirma: “Os mitos são [...] os depositários de símbolos tradicionais no funcionamento do Self Cultural, cujo principal produto é a formação e a manutenção da identidade de um povo” (In: BRANDÃO, vol I, 2004, p. 10). Observação que reforça a idéia de que o mito oferece explicações sobre a natureza humana, bem como, de uma comunidade.

Junito de Souza Brandão considera que o mito “se apresenta como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem” (2004, vol. I, p. 13). Observa, ainda, que isso só é visto com seriedade, e o estudo das mitologias enveredam por caminhos mais legítimos após os trabalhos de Freud, Jung, Neumann, Melanie Klein, Erich Fromm, Mircea Eliade e Gaston Bachelard.

O estudo da mitologia, portanto, contribui para a construção de novos conceitos acerca do homem. Isso porque traz símbolos do inconsciente para o consciente e, assim, estabelece uma ponte entre os dois universos. Logo, o trabalho com essas formas contribui significativamente para a construção da identidade de um povo. A reinvenção de um mito coopera para esse enriquecimento, a exegese que se faz em torno desse trabalho artístico também oferece contribuições válidas.

A mitologia dos gregos acaba por alcançar grande notoriedade na cultura ocidental em relação às mitologias do Egito e da Índia, por exemplo. Isso decorre do seu caráter escrito.

A morte do mito oral é sucedida pela vida do mito escrito, o poema, mas este não restaura o compromisso que o mito oral estabelecia. Mesmo com essa restrição, observa-se que o mito necessita da escrita para sobreviver. O mito que não se faz poesia ou filosofia não conquista espaço mais amplo do que a cultura em que nasceu.” (SCHULER, 1994, p. 09)

Para o mito chegar a ser um sistema que explica o passado, o homem e o mundo, portanto, exige-se que ele seja transposto para a linguagem escrita. O percurso destacado por Jolles para as formas simples (produção, fabricação e interpretação) deve ser seguido até o final para que o mito sobreviva, sendo que, na interpretação, o mito passa pelas mãos de um artífice. As formas simples, portanto, perecem se não chegam à forma escrita. A cultura ocidental é calcada na escrita, ela é livresca por excelência, conseqüentemente, se as “histórias” oriundas da alma popular não sofrem atualização na forma escrita, a morte delas é inevitável, conforme as concepções de Jolles e Schüler.

Os mitos da cultura greco-latina contaminam a cultura letrada de todo o Ocidente através de sua forma escrita, da arte figurada de esculturas, cerâmicas e objetos tais que, bem como de reminiscências de ritos que se tornaram costumes tradicionais. Enquanto em outras culturas os mitos foram transmitidos à posteridade somente no seu contexto ritual, o que de certo modo dificulta sua disseminação e até mesmo universalização, os mitos gregos se consolidaram através do trabalho realizado pelos artistas daquela sociedade em torno de sua própria cultura. Tudo que a Grécia

legou ao Ocidente em matéria de produção artística e cultural traz impressa a marca de um mito ou mitos.

O Renascimento desempenha importante papel no sentido de reviver e disseminar a cultura helênica. Mas talvez isso não ocorresse de modo tão eficaz sem o registro escrito dessa cultura.

O mito como a poesia é revestido do caráter lúdico, e ambos encontram com frequência forte componente erótico. Outrora se aventou o fato de o mito ter no erotismo uma de suas características mais recorrentes. Octávio Paz (2001) destaca esse aspecto na poesia: “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” (p. 12).

Para Paz, a imaginação é o que alicerça o erótico, o poético e o mitológico. Filtrados pelo imaginário, o erotismo se torna a metáfora da sexualidade, a poesia é a metáfora da linguagem, e o mito, pode ser considerado aqui, como a metáfora da existência humana.

O que caracteriza o erotismo é a “procura psicológica” (BATAILLE, 1987, p.11). Ele se distingue da sexualidade animal na medida em que se distancia da reprodução e a suspende. O erotismo desvincula o ato sexual da reprodução. Paz entende que a relação mantida entre a poesia e a linguagem assemelha-se ao que ocorre com o erotismo e a sexualidade; no poema “a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação” (2001, p. 13). O poema rompe com a linearidade comunicativa do discurso ou da linguagem. Idéia que se encontra sugerida na poesia de Yêda Schmaltz:

É preciso que o poeta se desgaste.
 O poeta não conhece limites,
 seu destino é de luz ultra
 violetas de ouro,
 uma rosa de sonho,
 malmequeres de prata.
 É preciso que o poeta
 redima,
 re
 doma
 a palavra desgastada.
 (ATA, p. 25)

O rompimento com a linguagem cotidiana, “desgastada”, se dá de forma mais subversiva quando o poeta procede na atualização de um mito. Isso porque a história comunicada, ou o universo vivido naquele ambiente poético, a imagem que se apresenta aos nossos olhos, distancia-se sobremaneira da realidade patente, além disso, o poeta imprime a esse trabalho de reinvenção a sua mão de artífice, conforme

Benjamin, isto é, modifica conforme sua vontade a forma simples cristalizada. Na poesia de Yêda, por exemplo, que atualiza o mito de Eco, o sujeito lírico integra-se à imagem da amante de Narciso, Eco, e com ela estabelece relação de analogia. Esse recurso é um traço de resistência por subverter a lógica em torno da condição humana, ao mesmo tempo, é a mão do artista que interfere numa forma cristalizada, modificando-a enquanto procede em seu registro. Note-se o que ocorre no poema intitulado “Narciso”:

Imóvel
te assisto, Narciso,
o rosto voltado para a parede,
o sol a pino
e a tua sombra.

Imóvel te assisto,
Narciso e tua sombra.
Paira no espaço aberto
a pura luz amarela do sol
que, cintilante, te ilumina.

Sou como um sol imóvel
e me transformo em flor
antes de ti, Narciso,
te assistindo, como um girassol.

Do louro que carrego
no loiro da frente,
brotam faíscas para iluminar-te
a ti, Narciso, o rosto
triste voltado para a parede
e a tua sombra.

Imóvel a contemplar-te:
pupa, eco, pedra, crisálida,
ancestral do vôo
da borboleta.

Tua imagem refletida,
não na água,
mas ao sol
e repetida, multiplicada
por mim,
tua imagem color
ida.
(EJP, p. 19)

A Eco de Yêda toma aí nova roupagem por comunicar abertamente e sem maiores impedimentos seu amor por Narciso, além disso, ela não só fica petrificada frente à beleza de seu amado, mas antes dele se transmuta em flor. Essa flor já não é a

flor do narciso, mas uma flor semelhante a ela: o girassol. Semelhante por contemplar o sol, ou por estar voltada para um ponto específico como a flor do narciso. A flor em que se transforma o herói no relato mítico mira as águas na qual sua imagem é refletida, a flor no poema que reinventa o mito tem a “imagem refletida,/não na água,/mas ao sol”. Metáfora que comunica a libertação da amante em relação ao ser amado, ela não mais se prende, ou se limita à figura do amante, ela tem seu lugar “ao sol”.

Utilizando a nomenclatura de André Jolles, percebe-se que o poema “Narciso”, de Yêda Schmaltz, constitui-se uma “forma literária” oriunda de uma “forma simples” cujo autor se perdeu no tempo. Esse recurso de que lança mão a poesia yediana é denominado de atualização ou reinvenção porque ela não só registra o mito, mas o recria e o interpreta, sendo o mito, dentre as formas simples, a que mais se oferece e se presta a esse tipo de trabalho.

No projeto estético de Yêda Schmaltz está presente aquela percepção de Nise da Silveira acerca da forte presença do mito no século XX: é uma forma de compensar e contestar o racionalismo extremo, vigente na era tecnológica, ao mesmo tempo que oferece explicações sobre os sentimentos humanos. Yêda percebe, conforme demonstra seu poema, o quanto a personalidade humana é narcisista, como também o é o sentimento amoroso. Ao tratar esse tema com o enfoque da mitologia toma um viés subversivo porque contrasta com o racionalismo vigente em nosso meio, pois o ludismo da linguagem é o que prevalece em sua escrita.

Esse poema que retoma o mito de Eco permite notar, ainda, que Yêda atualiza em seus versos figuras mitológicas, sendo esta a base de criação de seus versos nos livros publicados nos anos 70, 80 e 90. Os mitos selecionados pela poeta para servir de matéria para sua poesia, na maioria das vezes, giram em torno de relações eróticas. As relações amorosas é o que motiva as formas simples atualizadas pela escrita yediana. No processo de reinvenção, a filosofia socrático-platônica do amor não deixa de ser considerada e passa a integrar o núcleo das relações amorosas presentes em tal literatura. Por essa razão, segue-se para uma breve revisão do platonismo a fim de direcionar melhor a leitura dos textos da poeta.

2.4. Eros e o platonismo

É marcante dentre os poemas de Yêda Schmaltz as leituras de Platão que a escritora traz. Dentre os textos platônicos, *O banquete* e *Fedro* são os mais referidos na poesia yediana. Tais referências ora se fazem de modo direto, ora indireto. No poema “A beleza do homem e seus apetrechos”, por exemplo, há uma referência direta à filosofia de Platão na primeira parte do poema, nas demais é mais sutil essa presença.

O próprio título do poema já se constitui numa sugestão do pensamento platônico. A beleza como ponto de partida na relação erótica é mencionada no discurso de Diotima do *Banquete*, e é um tema vastamente discutido no *Fedro*. Atenta-se na filosofia de Platão para o fato de a relação amorosa começar com a admiração do aspecto físico do outro, evolui para o entusiasmo e culmina com o sentimento amoroso. É nesse ponto que Paz (2001) considera que reside a diferença entre o amor e a amizade, pois “a amizade não nasce a partir da visão, como o amor, mas sim de um sentimento mais complexo: a afinidade nas idéias, nos sentimentos ou nas inclinações” (p. 101).

O amor, portanto, surge de uma flechada, de uma situação instantânea, enquanto a amizade origina-se da comunhão prolongada entre os entes envolvidos. Bataille (1987) esclarece, nesse sentido, que é a beleza que aponta e direciona ao desejo. Percepção que torna coerente as considerações de Paz em torno da distinção amor e amizade, a flecha de Eros (o desejo) é direcionada para despertar a paixão, e não a amizade.

O eu lírico do poema de Yêda sugere ter sido atingido por essa flechada:

Deixa-me contar
a beleza do homem
e seus apetrechos.

A sua sandália
que eu vejo e amo
como se fosse parte
dele mesmo.

A indumentária
do grego
se ocidentaliza,
sobra só a sandália;
mas a beleza
é a mesma
(AN, p. 35)

A atração desencadeada pela beleza do outro, segundo Bataille, é proveniente de um desejo humano maior de transgressão. A beleza do corpo é desejada para que assim possamos maculá-la, é o prazer da profanação da beleza que inspira o desejo. A beleza é subjetiva, portanto, entra em cena o individual daquele que deseja, mas também não deixa de ser ideológica e cultural. O pensamento batailliano considera que julgar alguém belo implica em perceber o distanciamento de suas feições da animalidade. Talvez por isso a poeta dos versos acima não consegue dissociar as sandálias e os apetrechos da figura desse homem, visto que é característico do homem civilizado do Ocidente cobrir seu corpo com a vestimenta adequada, e manter seus pés calçados.

No poema “A beleza do homem e seus apetrechos”, encontra-se insistentemente a referência à vestimenta da figura amada. Ao tratar dos adornos que os indivíduos lançam mão para aprimorar suas feições, Bataille convoca a fala de Leonardo da Vinci que diz que a “cópula e os membros de que nos servimos são de uma tal fealdade que se não houvesse a beleza dos rostos, os adornos dos parceiros e o impulso desenfreado, a natureza perderia a espécie humana”. Bataille reformula a fala de Da Vinci ao ressaltar que “Leonardo não vê que a atração de um belo rosto ou de uma bela roupa age na medida em que esse belo rosto sugere o que a roupa dissimula” (1987, p. 135).

O pensamento batailliano passa a considerar que é a fenda que provoca a atração, é nela que reside o desejo. Nos versos yedianos, os “apetrechos”, portanto, são relevantes por dissimular a beleza, daí a importância da “camisa nova e branca”, das “calças apertadas” e das “sandálias”. É o desejo de profanar essa beleza que desperta a atração que deixa o eu lírico petrificado.

A referência direta que o poema faz em relação a Platão está nos versos: “pensamento de poeta/é Platão”, quando o sujeito poético percebe a forte influência da filosofia platônica sobre a sua poesia, influência que a própria poeta não pode se furtar, mesmo tratando a questão sob um viés irônico ao dizer em seguida que “poeta é ruim/da vista” (AN, p. 35). Os versos sugerem que os poetas (como ela própria) são freqüentemente atingidos pelas flechas de Eros, e por isso ficam cegos, “cegos de amor” conforme o dito popular.

Na prosa sedutora de *O banquete* (1996), encontra-se um grupo reunido numa festividade promovida pelo tragedista Agáton, para discutir sobre o deus Eros. Estão ali presentes figuras célebres da cultura helênica, como Fedro, Aristófanes e

Sócrates. Comumente se diz que seis discursos são realizados nesse concurso. Mas, observando-se mais de perto, pode-se identificar sete discursos se considerar a entrada de Alcibíades como um sistema bastante significativo dentro da dialética platônica.

O primeiro a discursar é Fedro, que observa ser Eros um deus que padece certo esquecimento entre poetas e filósofos, pois nenhum cita diretamente o deus Amor. Sócrates intervém e confirma tal informação, complementando que o trabalho de Aristófanes (o comediógrafo) se dirige mais a Dioniso e Afrodite.

Para Fedro, um exército constituído de amantes seria indestrutível, considera que a harmonia estabelecida por Eros fortifica os indivíduos, pois insufla coragem. Exemplos são Alceste, cujo heroísmo é premiado; a esposa de Admeto, que decide morrer em lugar do esposo quando nem mesmo seus pais o quiseram; Aquiles, que preferiu encurtar a própria vida ao matar Heitor, em devoção a Pátroclo. O herói de Tróia, Aquiles, é premiado com fama e dignidade. Em contraposição ao heroísmo de Alceste e Aquiles, Fedro indica a covardia de Orfeu, que, ao buscar sua amada Eurídice no Hades, não resiste e volta seu rosto para trás, o que havia sido proibido pelo deus das trevas.

Fedro considera que Aquiles e Alceste foram premiados pelos sacrifícios empreendidos em função de seus amados, amam até a morte, enquanto Orfeu é punido por seu amor moderado. Dessa forma, agrupam-se três situações do discurso de Fedro: o erasta⁴ morre pelo erômeno, o erômeno converte-se em erasta, o erasta moderado que ama com reservas, pois não chega a morrer pelo seu amado. Schüler (2001) conclui que grande parte das relações amorosas enquadram-se nas categorias estabelecidas por Fedro.

Na poesia de Yêda ora sob estudo, prevalece a figura do amante que se encontra na primeira categoria, na qual o amante morre pelo amado, o que é demonstrado pelo tom trágico atribuído à fala do eu lírico, conforme poemas como “O quinto dos infernos” e “Cavalo de Pau”. A figura amada, entretanto, nesses versos, apresenta-se como o amante que ama com reservas.

Após a fala de Fedro, Pausânias propõe a existência de mais de um Eros: um filho da Afrodite Urânia (filha de Urano), a deusa Celestial; e outro companheiro da Afrodite Pandemiana (filha de Zeus e Dione), a Popular. Ressalta que o Eros da

⁴ Erasta refere-se ao amante, erômeno designa o ser amado. Adota-se neste trabalho os termos “erasta” e “erômeno” conforme tradução de Donaldo Schüler em *Eros: dialética e retórica*.

Afrodite Celeste só participa do amor masculino, o que evidencia a restrição com a qual se viam as mulheres no mundo grego, pois à Afrodite vulgar competia o amor do homem para as mulheres.

Pausânias afirma que as regiões que apresentam restrições em relação a pederastia o fazem por estarem sob jugo tirânico, sob soberania dos bárbaros, onde é vetado o livre pensamento: “A razão disto é, creio eu, que aos tiranos não favorece a eclosão de grandes espíritos entre seus súditos, nem de amizades sólidas, nem de associações coesas, realidades estas que o amor cria” (PLATÃO, 1996, p. 88). O amor pederástico, portanto, é visto nesse discurso como libertador, não só por desenvolver os “espíritos” humanos, mas porque ele só floresce plenamente em ambientes democráticos. Se o amor surge em cidades de organização política antidemocrática, ele acaba sendo considerado altamente perigoso, subversivo, por desafiar a disposição política ora vigente.

O terceiro a discursar é Erixímaco. O médico percebe o caráter duplo de Eros, pois entende que é no exagero que consiste a perdição do deus. Para Erixímaco, mau é tudo aquilo que é exagerado. Assim, opõe-se ao Eros da poesia por considerá-lo vulgar, pois é ligado à Polímnia, a musa da poesia lírica, especialmente, da poesia amorosa, sensual. Por isso aconselha prudência no contato com o Amor, filho de Polímnia, por ser pernicioso e danoso como os alimentos quando consumidos em excesso.

Desse modo, conclui que o Eros comedido harmoniza homem e natureza. Do Eros anárquico surgem as intemperanças. Opõe Eros ordenado ao Eros desregrado.

O discurso de Aristófanes é, talvez, o mais famoso do *Symposium* platônico, por ser também um dos mais bem moldados. O comediógrafo empreende um discurso bastante poético, no qual relata que outrora o gênero humano era dividido em masculino, feminino e andrógino. Tais figuras eram investidas de uma grande força, pois cada um era na verdade dois. O masculino, filho de Hélios (Sol), eram dois homens unidos; o feminino, descendentes de Geia (Terra), eram duas figuras femininas em uma só; e o andrógino, filho de Selene (a Lua), que participava de um e outro sexo, pois são um homem e uma mulher unidos.

Os seres esféricos do mito de Aristófanes, os andróginos, habitavam a terra. Investidos de uma grande força física por serem unos, resolvem atacar o Olimpo e promover a queda de Zeus. O deus supremo, em retaliação à afronta, decide ceifar a força dos humanos partindo-os ao meio. Zeus ordena a Apolo que cure as feridas dos

seres oriundos do corte. Da costura feita por Apolo, mantém-se o umbigo com as rugas do couro repuxado, para que os humanos rememorassem o castigo sofrido. O pescoço é virado de modo que pudessem contemplar o corte, e com a lembrança da punição, se tornassem humildes, obedientes aos deuses, e curados do orgulho.

A falta que uma individualidade sentia de sua outra metade era tão extrema que quando as duas partes cindidas se encontravam, morriam abraçadas umas às outras. Zeus tocado de comiseração colocou os órgãos genitais para frente para que um pudesse gerar no outro.

e quando, no amplexo, o homem encontrava uma mulher, havia concepção, e o gênero humano aumentava; quando, porém, no abraço, um homem encontrava outro homem, sobrevinha a saciedade e logo ela os enviava de novo ao trabalho e aos cuidados da vida (PLATÃO, 1996, p. 97).

É daí, segundo o mito aristofânico, que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras. Eros vem em socorro dos humanos para recompor a antiga natureza. O desejo de todo ser é o de se fundir com o ser amado, a outra metade de seu corte: “E a razão disso é que assim era nossa antiga natureza, pelo fato de havermos formado anteriormente um todo único. E o amor é o desejo e ânsia dessa completação, dessa unidade.” (PLATÃO, 1996, p. 98).

Aristófanés considera Eros um deus investido de extraordinário poder, pois é ele quem pode reconduzir os sujeitos ao antigo estado natural, por isso a ele deve-se render culto e louvor.

Sobre essa passagem do banquete, comenta Schüller (2001): “Aristófanés age como sempre agiu, como poeta, fabricante de mitos. Demiurgo que é, intervém no patrimônio coletivo com o mito para extrair dele uma verdade que interessa a toda gente” (p. 55).

Agáton dedica-se a explicar a origem do deus. Inicia louvando Eros como o mais belo e feliz dos deuses. Com liberdade poética, afirma que Eros é belo por ser o mais jovem dos deuses. Prova de sua jovialidade é que evita a velhice, além disso, é célere como os jovens.

Para Agáton, vale a lei do semelhante que procura o semelhante. Eros manifesta-se naquilo que é belo e jovem, pois assim é sua natureza, o belo segue em busca do belo na sua concepção. Agáton distingue Eros de Anankê (a Necessidade), e o eleva acima de todos os outros deuses, pois a sua delicadeza e sutileza precipita a mortais e imortais para a fatalidade.

Eros, nesse discurso, é exaltado como o deus da temperança, da verdade, aquele que não aceita injúrias nem ofensas, nem violências. Sobrepuja Ares na bravura, tanto que encadeou o deus guerreiro em sua teia. Eros é valente e bravo. Sagaz, habita as almas brandas; recusa os espíritos endurecidos; pois lhe apetece andar sobre o que é frágil: as almas e os corações.

Agáton fala em seu discurso como poeta, por isso ressalta que “este deus é tão excelente poeta, que pode até fazer poetas daqueles a quem ama. E é por isso que todos, mesmo os que antes eram as pessoas mais prosaicas deste mundo, todos se tornam poetas quando Eros os ataca” (PLATÃO, 1996, p. 102). Nas artes, são célebres os que são discípulos de Eros, pois o amor e o belo se ligam intrinsecamente.

Sócrates, chamado a discursar, inicia dizendo que os demais discursos, em especial o de Agáton, são exageradamente eloqüentes, e a eloqüência é um monstro que petrifica como o olhar das Górgias (Medusa). Acusa os demais discursos de não verdadeiros e propõe não usar de eloqüência, pois prefere a busca da verdade. Assim, inicia persuadindo Agáton de que o discurso deste sobre a beleza de Eros está equivocado. O equívoco reside no fato de algo ou alguém sempre desejar o que não tem. Portanto, Eros é um deus monstruoso que deseja o belo, é o desejo daquilo ou daqueles que lhe faltam. Eros não é belo nem é bom, pois busca o que é belo e bom.

Após convencer Agáton do erro presente em seu discurso, Sócrates passa a relatar o discurso de Diotima de Mantinéia. Segundo esse relato, Diotima considera que o deus não é feio, nem é mau, também não é belo, nem bom: “Deve haver entre esses extremos um intermediário” (PLATÃO, 1996, p. 108). Considera, ainda, que Eros não é um deus, mas um meio-termo entre mortal e imortal, pois não participa do bom e do belo.

Para Diotima, Eros é um gênio, “pois tudo que é gênio medeia entre deus e ser mortal” (PLATÃO, 1996, p. 108). Sendo gênio, busca o bem e a felicidade, o que confirma seu caráter astucioso. Sente-se satisfeito com as riquezas, os esportes, a filosofia, e outras atividades nas quais se manifesta seu desejo. A manifestação de Eros pode prescindir das presenças de amante e amador. Nesse sentido, o amor é o desejo de possuir o que é belo e bom, não só segundo o corpo, mas também conforme o espírito.

Diotima observa que a procriação só se faz no belo, já que a união do homem e da mulher se realiza na juventude. Nisso a sacerdotisa identifica algo de divino: a procriação é um atributo imortal de seres mortais.

A procriação se apresenta para os homens em decorrência do desejo de imortalizarem-se. As ambições que dominam os homens também participam desse desejo, é a ânsia de alcançar imortalidade através das glórias, da fama, dos filhos. Os sacrifícios de Alceste e Aquiles são vistos aqui dentro desse panorama. A intrepidez desses heróis tornou-os imortais na memória ocidental. Aqueles que têm a fecundidade no corpo buscam a imortalidade na geração de filhos. Os que desejam procriar pelo espírito tornam-se poetas, filósofos, inventores.

Se o sujeito, movido pela ânsia de procriar, segundo Diotima, depara-se com um corpo belo, com uma alma bela, acaba por amá-lo apaixonadamente. Assim os seres sentem-se atraídos pelos corpos belos, até descobrir que a alma que abriga aquele corpo possui maiores encantos. Então, ama mais o espírito e descuida do corpo.

Ao final do discurso proferido por Sócrates, Alcibíades irrompe pelo salão adentro, bêbado, em busca de Agáton. Acusa Sócrates de persegui-lo, ironiza o fato de encontrar o pensador sempre ao pé de belos rapazes. Sócrates relata que tem sofrido ataques violentos e injúrias de Alcibíades, cuja loucura e amor faz cometer escândalos.

Informado do assunto sobre o qual se discursava, Alcibíades opta por fazer um discurso em louvor a Sócrates, o que é, indiretamente, também, sobre Eros. Inicia comparando-o aos sátiros ou silenos, isto é, vendo-o como um semideus. Alcibíades passa a relatar os incômodos que Sócrates provoca em seu espírito.

Alcibíades relata ter outrora acreditado que seus dotes físicos, sua beleza e mocidade atraíam Sócrates, e que este exerceria em relação ao jovem a função do “pedagogo” nos moldes gregos. A fala de Alcibíades expõe aspectos característicos da personalidade de Sócrates, como a humildade, o desapego, o poder que seu espírito exerce sobre seu corpo, a capacidade de se expressar. Mas também expõe, por outro lado, o que provoca a ação de Eros nos seres. Alcibíades é o retrato fiel de alguém tocado pelo deus. Ao mesmo tempo dita imprecações contra o amado e o admira incomensuravelmente. É o aspecto duplo de Eros. O paradoxo que a divindade lança no espírito dos homens é exposto de modo prático.

O discurso que emana da entrada de Alcibíades evidencia, mais uma vez, a atração que exercem sobre os homens as matérias do espírito, como a filosofia.

De Eros advém os termos *erasta* e *erômeno*, para se referir respectivamente ao admirador, seguidor, amante mesmo, muita vez, sem conotação física; e objeto de desejo. O *erasta* é aquele que age no interesse de Eros, tendo o *erômeno* como aquele que se mostra eroticamente desejado. Alcibíades se coloca no posicionamento de *erasta*,

Sócrates, o erômeno. Ao mesmo tempo, essa devoção de Alcibíades por Sócrates traz ecos do Platão da *República*, que eleva os anciãos à condição dos mais respeitados chefes de Estado.

A linguagem humana, para Platão, é imperfeita, por não trazer a perfeição da linguagem dos deuses. Assim, mostra-se delicada a tarefa de eleger um único método no estudo de Eros. Nesse sentido, o pensador expõe diversos discursos para melhor apreender essa complexidade. O diálogo em *O banquete* (1996) é pautado sobre a dialética. Na multiplicação de discursos, em que um não elimina o outro, mas o renova, Platão congrega eruditos de formações e saberes distintos. Sócrates harmoniza os achados de todos; constrói um discurso que os agrega e nem por isso é um discurso eminente que substitui os demais, conforme observa Schüler (2001).

A verdade está em todos os discursos ali apresentados; o que acaba por demonstrar que Eros se constitui num grande enigma, de acordo com Fedro, e Sócrates confirma-o como grande enigma, apesar de observar que não há nada melhor e maior que esse deus. O discurso sobre Eros passa primeiro pelos poetas (Aristófanes e Agáton) para terminar nos filósofos (Sócrates-Diotima).

Sabido é que várias são as máscaras de Eros, e os discursos de naturezas distintas confirmam isso. Em resumo, os Eros que se apresentam são: Eros político (Fedro e Pausânias), cósmico (Erixímaco), anelante ou conjugador (Aristófanes), poético ou retórico (Fedro e Agáton), virtuoso (Sócrates-Diotima), e o Eros fendido, do sofrimento passional, (Alcibíades).

Os três primeiros agrupamentos de Eros são propostos por Donald Schüler (2001) em *Eros: dialética e retórica*. Nessa obra, o autor demonstra estarem os diálogos de *O banquete* de uma forma ou de outra ligados ao diálogo aristofânico, pois a linguagem imperfeita dos mortais decorre de seu caráter cindido, como a descendência dos andróginos.

O Eros reintegrador conjuga as espécies, os corpos se comunicam, e podem procriar em consequência dessa união. Entre os humanos, não é só a urgência reprodutiva que Eros desempenha. Ele é remédio para as feridas que buscam a cura no abraço. Donald Schüler (2001) defende ser bastante significativo o fato de o mito do andrógino ser relatado por um comediógrafo, porque Aristófanes atribui a Eros a função de pacificador de querelas insolúveis, como ocorre em *Lisístrata* (2007). Platão, assim, parece comungar da filosofia de um Eros harmonizador. Além disso, a inserção do mito aristofânico no *Banquete* sugere que a linguagem humana erotiza-se através da fenda

que o golpe de Zeus abre. Assim, se o homem é fendido, sua linguagem reflete essa fenda.

A arte poética acaba por refletir essa fenda, seja na temática das obras, seja na estrutura que elas adotam. Eros, então, é convocado para agir como alívio às feridas humanas. Razão que leva o deus a ser fartamente explorado na poesia de todas as épocas. Na literatura de diversos períodos, percebe-se a forte presença do discurso platônico, especialmente do de Aristófanes, pois a arte, conforme ressalta Paz (2001), sempre privilegiou o amor e o poder como seus temas centrais, o que pode ser visto como uma manifestação do mito aristofânico. Do medievo em diante, a filosofia socrático-platônica se manifesta e sofre reformulações de forma marcante para o pensamento ocidental, como é possível depreender da leitura de alguns poetas.

Francesco Petrarca tem o amor como o tema central de sua poesia, em sua lírica amorosa, filtrada pelo platonismo, encontra-se as raízes da lírica amorosa seguida pela literatura ocidental. O poeta florentino cunhou os moldes para a produção lírica não só no que concerne às formas, mas também na temática dos poemas. Por entender que os poetas do século XX sofrem, ainda, a influência da poesia de Petrarca, visita-se no próximo bloco parte da escrita do poeta.

2.5. Faces de Eros em Petrarca e no Classicismo

Ann-Deborah Lévy (In: BRUNEL, 2000), em ensaio esclarecedor sobre o deus Eros (ao qual recorreremos diversas vezes para colher informações contidas neste trabalho), fala de um “desgaste” ou esquecimento de Eros, o que parece não ser muito pertinente, visto que o deus continua sendo reinventado com certa frequência. Octavio Paz (2001) chega a enfatizar reiteradamente em *A dupla chama* que a literatura tem o amor e o poder como seus temas principais.

Ao que parece, muda a forma como o amor se apresenta, especialmente na modernidade. O fato é que sucede um desaparecimento relativo de Eros após a onda civilizatória dos romanos, mas ele retorna revigorado na poesia do medievo em diante. Como a própria estudiosa percebe, Petrarca, no seu *Cancioneiro*, estabelece um modelo de poesia amorosa bastante ligado ao Eros platônico, e que servirá de modelo para a poesia das gerações posteriores a ele. O poeta italiano chama atenção dos poetas a quem influencia por ser o primeiro, desde a lírica de Safo, a viver profundamente a atitude literária e passional que adota.

Esse aspecto da lírica de Petrarca faz com que ele seja visto frequentemente como um poeta inovador. Paz (2001) considera a concepção do amor em Petrarca mais moderna do que em Dante, apesar das semelhanças entre os dois poetas. Isso porque:

nem sua amada é uma mensageira do céu nem entreabre os mistérios sobrenaturais. Seu amor é ideal, não celeste; Laura é uma dama, não uma santa. Os poemas de Petrarca não relatam visões sobrenaturais: são análises sutis da paixão. O poeta se compraz nas antíteses – o fogo e o gelo, a luz e a treva, o vôo e a queda, o prazer e a dor – porque ele próprio é o teatro do combate de paixões opostas (PAZ, 2001, p. 90).

A consciência que tem Petrarca de suas contradições, e a predisposição em vivê-las e convertê-las em poesia é o que dá o tom de modernidade na lírica do poeta florentino. Esse caráter inovador do poeta vai consagrá-lo como modelo formal e temático de poesia lírica no Ocidente. Ao círculo de seguidores de Petrarca convencionou-se chamar petrarquismo. Assim: “Quase toda a poesia européia do amor pode ser vista como uma série de glosas, variações e transgressões do *Canzoniere*” (PAZ, 2001, p. 91), o que justifica a inserção de comentários sobre o poeta neste trabalho, posto que os poetas que tomam o sentimento amoroso como tema são herdeiros, de uma forma ou de outra, do legado petrarquista.

O legado provençal foi duplo: as formas poéticas e as idéias sobre o amor. Por meio de Dante, Petrarca e seus sucessores, até os poetas surrealistas do século XX, esta tradição chegou até nós. Vive não só nas formas mais elevadas da arte e da literatura do Ocidente, mas também nas canções, nos filmes e mitos populares” (PAZ, 2001, p. 91).

Discípulo do petrarquismo é Luís Vaz de Camões, cuja poesia é a maior realização da lírica amorosa do período clássico português. Camões lê o mestre Petrarca e adota a postura da dialética amorosa do platonismo. Se D. Laura é a amada de Petrarca, a lírica camoniana tem Beatriz, Dinamene, Bárbara e uma série de outras mulheres que inflamam seu coração.

Hernani Cidade (1952) observa que Luís de Camões se sente tão entusiasmado com a poesia de Petrarca que passa a imitar os textos do poeta florentino. O que na verdade coincide com o projeto estético do Classicismo. Cidade enfatiza, então, como esse projeto estético é levado a sério no caso de Camões quando o poeta lê a obra de Petrarca. O estudioso aponta essa imitação nos sonetos:

Eu cantarei de amor tão docemente
 Por uns termos em si tão concertados,
 Que dois mil acidentes namorados
 Faça sentir ao peito que não sente.
 Camões

Io canterei d'amor si novamente,
 Ch'al duro fianco il dì mille sospiri
 Trarrei per forza, e mille alti desiri
 Raccenderei nella gelata mente.
 Petrarca
 (apud CIDADE, 1952, p. 132)

Diversos outros textos de Camões são apontados por Cidade como feitos sob a sugestão da poesia de Francesco Petrarca. Outros sob influência do petrarquismo e os escritores que seguem esse modelo. Ocorre que, como evidencia o estudioso de Camões, o texto camoniano não pode ser considerado simplesmente como uma cópia da produção de outros por constar que o poeta lusitano modifica, a seu estilo, o ritmo, a musicalidade, os sons, e até mesmo os sentimentos expressos nos poemas.

Petrarca toma na sua poesia a perspectiva do sujeito ferido pelas armas de Eros, e que sofre as conseqüências e sensações doces e amargas dessa condição.

Era o dia em que o sol escurecia
 Os raios por piedade ao seu Fator,
 Quando eu me vi submisso ao vivo ardor
 De teu formoso olhar que me prendia.

Defender-me do golpe eu não queria;
 Desabrigado achou-me então Amor;
 Por isso acrescentou-se a minha dor
 À dor universal que assaz crescia.

Achou-me Amor de todo desarmado,
 Pelos olhos, ao peito aberta a estrada,
 Olhos que se fizeram mar de pranto.

Porém a sua ação não o honra tanto:
 Ferir-me, sendo inerme o meu estado,
 Não te visar quando eras tão armada.
 (PETRARCA, 2002, p. 15)

O amante nesses versos se encontra em situação semelhante à de Apolo, aqui o sujeito lírico é atingido pela flecha de Eros enquanto sua amada é imune a tal sentimento, não chega à aversão sofrida pelo deus numinoso, mas a amada não é “visada” pela mesma flecha que desperta o desejo no poeta. Essa faceta contribui para acentuar a perspectiva platônica que toma o poema, pois o sujeito poético ama inadvertidamente sem ser amado e nem por isso se arrepende, o que se evidencia no verso “Defender-me do golpe eu não queria”. Interessante a imagem construída pelo poeta dos raios do deus Amor que saem dos olhos da amada para feri-lo. Esses olhos que atiram flechas de Amor é que o prende. Os olhos do ser amado passam a constituir

um objeto de culto recorrente na lírica petrarquiana e na tradição poética que ela influencia, como se nota em Camões. Em Petrarca, o Eros que se encontra é um Eros desacompanhado de Afrodite, porque o poeta florentino não deixou de imprimir em sua arte o pensamento da época em torno das relações amorosas. O medieval é o período em que muitos interditos foram estabelecidos, pelo cristianismo católico, em torno da sexualidade e os prazeres do corpo.

Joaquim Ferreira (19--), em prefácio a edição de *Sonetos de Camões* por ele organizada, entende que a Renascença é um período de vertiginosa mudança do pensamento na filosofia, cultura, religião e na arte. É o momento em que as inteligências se dispõem a receber a lucidez e novas concepções do mundo moderno. Nesse processo, Camões é a síntese de tal reformulação em Portugal, o que justifica mais uma vez ter se inspirado na poesia do mestre Petrarca. A paixão pelas formas belas toma o lugar do temor ao pecado e da submissão à Igreja. A mitologia grega sofre atualização e é notavelmente valorizada, e os deuses da Grécia avultam na arte desse período de forma eminente. Assim, Eros e Afrodite estão presentes na poética camoniana, enquanto a deusa era repudiada na poesia de Petrarca.

Na época de Petrarca, Platão é revivido na filosofia da Igreja através dos estudos de Santo Agostinho que viu pontos comuns entre platonismo e cristianismo. A partir desse casamento entre platonismo e cristianismo, desenvolve-se a idéia (presente no discurso de Diotima) de que o amor humano conduz ao amor divino. Da mesma forma, a beleza humana sugere a grandiosidade da beleza divina, e por isso a ela pode-se prestar culto. Petrarca imprimiu em seus versos esse pensamento ao cantar a beleza e a virtude de Laura, ao cultuá-la entendia que esses aspectos coincidiam com a imagem de Deus: “praticando a virtude, subimos para Deus; amando a beleza, integramo-nos em Deus” (FERREIRA, 19--, p. 12). Os versos abaixo são exemplares da atitude poética tomada por Petrarca frente esse pensamento:

Graças que a poucas o céu determina,
Rara virtude, não de humana gente;
Sob as tranças doiradas clara mente;
E em dona humilde, graça peregrina.

Fineza singular e tão divina
E o seu canto que até nossa alma sente;
O andar celeste e o vago espírito ardente
Que rompe o orgulho e que a soberba inclina.

E os belos olhos, cheios de pureza
Capazes de aclarar a natureza

Fazem que a alma da Amante entre no amado.

E as palavras de suave sentimento,
E o interrompido e tão doce lamento;
Desses encantos me senti tomado.
(PETRARCA, 2002, p. 103)

A descrição das madeixas claras que lançam luz sobre toda uma existência eleva essa mulher à condição de uma divindade perante o poeta. Essa luminosidade da figura feminina encontra-se também em seus olhos, delineados como sendo de uma pureza singular. É dessa inocência e candidez que o eu lírico se sente tomado, constituindo-se este um exemplo da poesia erótica de Petrarca, liberto da condição carnal como é próprio do conjunto de sua obra. A virtude e a beleza da mulher amada, sendo sublimes, conduzem ao bem, e a Deus, e contaminam o poeta que se sente “tomado” pelo encantamento da figura de Laura. A “alma da Amante” que entra no amado faz com que o poeta termine por comungar da beleza e virtude da figura amada.

A mulher amada chega ao extremo da grandiosidade, ela se torna tão sublime e perfeita que o poeta percebe a incapacidade de sua linguagem poética na descrição dessa forma:

Talvez suponham que em louvar aquela
Que adoro eu exagere-lhe o perfil,
Dizendo-a entre as demais, alta e gentil,
Santa, sábia, graciosa, honesta e bela.

Mas eu sinto o contrário; e temo que ela
Despreze o meu louvor por ser tão vil,
Digna de algo mais alto e mais sutil,
E quem não o acredite venha vê-la.

Então dirá:-- Aquilo a que este aspira
É de estancar Atenas como Arpino
Mântua e Smirna e uma e outra lira.

Lira mortal estado tão divino
Não pudera cantar. Se amor me inspira
Não é por eleição mas por destino.
(PETRARCA, 2002, p. 121)

A imagem de Atenas pode ser evocada para a leitura desses versos. A deusa da sabedoria é conhecida pela pureza de seu caráter, pela incorruptível beleza que empunhava juntamente com suas armas de guerra, e pela castidade de seu corpo e de seu caráter. A dama que se afigura nesses versos apresenta as características da deusa grega, por isso o louvor do poeta torna-se “tão vil”, vulgar, posto que impreciso, e que

não faz jus à imponência dessa beleza pura. A beleza divina da mulher amada justifica a paixão do poeta, pois até cidades inteiras ficariam petrificadas perante tal formosura, e assim ele não pode se furtar ao destino que o aprisiona a tal imagem.

A beleza de Laura, na poesia petrarquiana, abre caminho para Deus e para a beleza imortal. Petrarca era da opinião, portanto, de que o comércio com Vênus desvia do caminho de Deus (FERREIRA, 19--).

Petrarca imprime, ainda, na poesia de seu *Cancioneiro*, o caráter dúbio de Eros ao reiterar a beleza e monstruosidade desse deus que subordina mortais, humilha e mesmo assim deleita seus súditos. Isso é comunicado diversas vezes, como no verso que diz que “Amor é inferno e paraíso”. Note-se, destarte, que Petrarca realmente vive de modo denso, intenso, completo e original o platonismo que havia sido relegado a certo esquecimento nos poetas que o precede. Pode-se dizer que o poeta florentino inventa e cria uma poesia de cunho passional, e a partir dele outros restauram o platonismo, como faz o Shakespeare sonetista em relação ao amor cortês dos rapazes (pederástico por se dizer), mas todos trazem um quê de petrarquismo daí em diante.

Camões, conforme se aventou anteriormente, é um forte exemplo disso. O poeta recorre ao princípio de imitação da obra de seu mestre, em conformidade com o cânone clássico, abrindo com habilidade novas frentes na sua poesia e na poesia que tematiza o amor, mas sempre traz impresso o ideal do petrarquismo de vassalagem amorosa. Assim, o poeta lusitano transmite com vigor as correntes estéticas de sua época, e como tal, não deixa de imprimir em seus versos o pensamento de Platão. Exemplo disso é que Camões vê a mulher amada como essência de Deus, cuja beleza era a própria materialidade da beleza divina. Isso está expresso no soneto abaixo de clara motivação petrarquista:

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 semidéia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como idéia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,

Como a matéria simples busca a forma.
(CAMÕES, 2002, p. 14)

O poeta nesses versos comunica seu desejo de síntese ao objeto amado, o que é próprio do discurso de Diotima, que fala que Eros é feio, por isso almeja o que é belo, para se completar, pois Eros deseja aquilo que lhe falta. Nessa fala percebe-se a coerência da opinião de Donaldo Schüler (2001) que vê o discurso de Diotima como o resumo dos demais, pois na fala da sacerdotisa de Mantinéia é evidente o mito aristofânico do ser cindido que busca sua outra metade. Eros com sua fealdade, portanto, busca a beleza que lhe falta. O desejo de síntese como caminho para se completar parece estar sugerido no último terceto, quando o eu lírico diz que busca a matéria para aliar-se à idéia de que é feito.

A síntese verificada no primeiro verso da composição camoniana sugere a união das almas. Se o amante não consegue exorcizar de sua memória a imagem da figura amada isso significa que a amada aos poucos toma para si o amante. Nesse processo em que a “alma se conforma” à do outro, o sujeito lírico acaba percebendo a necessidade de complementação da matéria. Assim, anseia por sintetizar-se não só à alma da figura amada, mas ao seu corpo também.

O último verso do soneto apresenta, ainda, um aspecto importante da poesia camoniana que destoa do princípio desenvolvido nos versos de Petrarca. O poeta português comunica que não se contenta com o amor puro e idealizado do platonismo, como o que Petrarca devota à Laura. Camões vai mais longe do que seu mestre porque considera não só a “idéia” como possibilidade para o envolvimento amoroso, a matéria também torna-se importante para o poeta. Os versos finais do soneto em questão, figuram mesmo, como uma resposta ao poema de Petrarca que ressalta a beleza pura e virtuosa de Laura, que contamina o poeta: “E os belos olhos, cheios de pureza/capazes de aclarar a natureza/Fazem que a alma da Amante entre no amado” (PETRARCA, 2002, p. 103).

Aproximações como essa, levam Joaquim Ferreira (19--) a afirmar que Camões “irmanou-se” com Petrarca. Ferreira considera, ainda, que na épica Camões “rivaliza” com Virgílio, e na lírica “ombreira” com Petrarca. Assim, “nenhum poeta se integrou tão perfeitamente no petrarquismo como Luís de Camões. Nenhum como ele se aproximou de Petrarca, rasando ombro com ombro o italiano e o português, igualando-se ambos. Não foi só discípulo, foi também émulo” (FERREIRA, 19-- , p. 45).

Camões se aproveita habilmente da matéria por outros trabalhada, agregando ao texto por ele reinventado aspectos pertencentes ao conjunto de sua obra, como ocorre no soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”:

Sete anos de pastor Jacó servia
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;
 Mas não servia ao pai, servia a ela,
 E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias na esperança de um só dia
 Passava, contentando-se com vê-la;
 Porém o pai, usando de cautela,
 Em lugar de Raquel lhe deu a Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
 Assim lhe era negada a sua pastora,
 Como se a não tivera merecida,

Começou a servir outros sete anos,
 Dizendo: “Mais servira, se não fora
 Para tão longo amor tão curta a vida”.
 (CAMÕES, 2002, p. 25)

O artista, no poema, toma o texto bíblico como mote para compor seus versos, mas acaba por modificar em muito o sentido original da história envolvendo Labão e Raquel. Os acontecimentos na narrativa bíblica se dão de modo frio e notadamente imparcial. Se Jacó trabalha outros sete anos, isso se dá porque ele se sentiu injustiçado. Na poética de Camões, Jacó continua a trabalhar para o sogro, em função de seu amor pela “serrana bela”, o qual é mais longo que a própria vida. Ao texto bíblico, o poeta agrega lirismo e platonismo no culto de vassalagem amorosa que Jacó presta à Raquel.

A força expressiva dos dois versos da última estrofe ajusta-se ao modelo tradicional do soneto, que prevê forma e conteúdo surpreendentes no segundo terceto da composição. Jacó, que tanto trabalhara para ser recompensado com a mão de Raquel, é engrandecido aos olhos do leitor devido ao amor que devota à mulher amada. O sacrifício é diminuído quando comparado à enormidade do amor que a figura bíblica dedica a Raquel, amor tão longo que faz curta sua existência é a razão para ele não mais se prestar aos desmandes do sogro, competindo-lhe agora servir exclusivamente à esposa. O amor apresenta-se com caráter anódino no poema, Eros mitiga o sacrifício de Jacó, pois ele trabalhava em regime de escravidão não para o sogro, Labão, mas para Raquel, porque a ela pretendia como prêmio.

Em Camões, vislumbra-se, portanto, um viés carnal do amor não encontrado em Petrarca. Se Petrarca prestou culto somente ao amor platônico, Camões transitou, ora repelia em seus versos a paixão fescenina, ora resvalava para o amor físico.

As idéias do filósofo do amor se encontram em poemas como:

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa juntamente choro e rio,
O mundo todo abarco, e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto:
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio;
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao céu voando;
Num' hora acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos não posso achar um' hora.

Se me pergunta alguém por que assim ando
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha senhora.
(CAMÕES, 2002, p. 13)

As três primeiras estrofes assumem aquela postura de dialética sobre Eros que se vê n' *O banquete*. O deus Amor causa um verdadeiro desvario na realidade desse sujeito poético que arde e treme de frio.

Indagado pelas razões que o levam a tal desarmonia consigo e com o mundo, ele a identifica no simples fato de ter visto a sua amada. Esse sujeito poético não informa se travou maiores contatos com a sua senhora, nem se por ela foi correspondido, franqueando o entendimento de que ele ama à distância. Isso porque o sujeito lírico limita-se a dizer que o descontrole que vive é “só porque vos vi, minha senhora”. O poeta tem à sua frente a bela figura que entra pelos seus olhos e lhe ataca o espírito e tudo o mais, idéia eminentemente platônica, especialmente se atentar para a relação espirituosa, virtuosa mesmo, que esse distanciamento provoca. Hernani Cidade diz que “aí a castidade é norma acatada”, e além disso, há “mínima satisfação aos desejos da carne” (1952, p. 161).

O verso final do poema que trata do desconcerto em torno do eu lírico atingido por Eros, faz uma referência ao amor cortês da poesia provençal ao dizer que a causa de seus infortúnios é “só porque vos vi, minha senhora”.

Esse amor, que “Ao perto vivifica, ao longe mata” (CAMÕES, 2002, p.69), que subjuga, despojado do contato físico, e que se faz glorioso quanto mais se sofre por amor, acaba por divinizar a figura feminina. E ainda nos vale as observações de Cidade:

Não nos iludamos, contudo, sobre a realidade moral contemporânea deste espiritualismo literário. Se ele exprime, em geral, os sonhos mais altos da alma, também se integra na *mentira convencional* imposta pela zelosa defesa das disciplinas da tradição católica, mais do que nunca severas (CIDADE, 1952, p. 161, grifos do autor).

É justamente esse aspecto do amor platônico na poesia camoniana que vai render diversas outras leituras dos poetas que se inspiram em Camões. O poeta que cultua o amor espiritual não se furta ao amor físico, mas o faz de modo sutil para não realizar um confronto com os posicionamentos moral e religioso da época. Atente-se para o verso do poema supracitado que apresenta a imagem de um fogo que sai da alma do poeta justamente após o momento em que ele vê de frente a figura física de sua amada.

Com as modificações introduzidas pelas revoluções da burguesia emergente, novas configurações são dadas a esse tipo de literatura, mas sem perder de vista os versos camonianos. A poesia trovadoresca do medievo também desempenha importante papel nesse itinerário da poesia que toma o amor como tema. Optou-se por deixá-la de fora deste trabalho por não ser possível abraçar, estudar e sistematizar tudo que se produziu em matéria de literatura passional no Ocidente. A seleção de alguns poucos poetas que se comenta aqui brevemente visa contribuir para esclarecer alguns precedentes do tema do amor em poesia. Em trabalhos desta natureza acaba sendo impossível investigar a história dessa literatura sem relegar ao esquecimento muitos momentos.

Depois de Petrarca e Camões, são os românticos do século XIX quem novamente vão viver o amor de forma intensiva e ostensiva. Eros visita a arte romântica como talvez nenhuma outra deidade ou figura mítica tenha comparecido. A predisposição de Petrarca e Camões em viver profundamente os domínios de Eros é visto pela crítica, como nota Octavio Paz, como um traço de modernidade em tais escritores. Ao abandonarem-se aos poderes de Eros, os românticos retomam tal perspectiva e dão um passo a frente rumo à modernidade das artes no Ocidente. É desse assunto que se ocupa o próximo subcapítulo.

2.6. Retorno ao mito e revalorização de Eros

As máscaras de Eros são absorvidas pela cultura moderna, seja de modo consciente ou inconsciente. Os românticos invocam um Eros anelante do discurso aristofânico, cósmico e, conseqüentemente, político.

O que ocorre é que os românticos procedem na exposição do corte que Apolo havia omitido sob a pele costurada dos humanos cindidos. Donaldo Schüler (2001) observa, em sua análise do mito aristofânico, que o corte e as impressões que ele deixa funcionam como uma forma de repelir “o homem de seus objetivos” (p. 59). Procedendo na reexposição do corte, os românticos percebem mais sensivelmente como são afastados de seus objetivos, e se insuflam contra esse poder. Talvez o próprio ato de rebelarem-se, como outrora fizeram os seres esféricos, é que abre a ferida:

Retenha-se, entretanto, o fato de que os rebelados foram os autores da primeira divisão, a rebeldia contra os deuses superiores. A lembrança declara o homem autor de sua própria ferida. O golpe de Zeus representa a marca visível do processo que subjetivamente o homem desencadeou” (SCHULER, 2001, p. 59)

No ensaio de Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (1978) intitulado “Um encerramento”, os autores demonstram que a ferida do andrógino apresenta-se na quebra que o Romantismo empreende com o cânone vigente, e que, nesse processo de ruptura, o sentimento de morbidez do Barroco constitui-se uma antecipação do Romantismo. Nesse ensaio, os autores salientam não só as características centrais da estética romântica, mas também as repercussões do Romantismo na arte moderna e contemporânea.

Antes de tudo, os estudiosos observam que o Romantismo é a estética da ruptura, quebra com o cânone, decompõe a arte até então vigente (a clássica). As sucessivas rupturas que o Romantismo promove abrem espaço para uma vertiginosa proliferação de “ismos”, comumente denominados de vanguardas, cuja principal característica é a renovação incessante. As vanguardas, então, continuam a tradição romântica da ruptura. O artista sensível à sua fragmentação e, desintegrado física e espiritualmente, segue na fragmentação cultural com seu meio.

As inovações introduzidas pela revolução romântica enfatizam a temática de Eros. Em seu estudo sobre a visão romântica, Benedito Nunes (In: GUINSBURG, 1978) distingue duas categorias que subjazem ao conceito de Romantismo: a “psicológica” e a “histórica”. Esta última refere-se a um movimento datado e preso a uma época. Na concepção psicológica, observa-se que o sujeito, a partir da época do

Romantismo, adquire uma nova visão de mundo marcada pelo conflito interior. O Romantismo liga-se a um comportamento da retórica e dos sentimentos; sentimentos que unem opostos: entusiasmo, melancolia, nostalgia, fervor, exaltação, desespero, ilimitação, inquietude, insatisfação.

Essa exaltação dos sentimentos leva o sujeito romântico a uma outra postura espiritual, na qual são sobrevalorizados o amor e o poder, assimilados e condensados na tematização do erotismo e do satanismo, respectivamente. Assim, o Romantismo entrega-se a um sentimento vagamente religioso, posto que livre de uma religião. Isso porque: “Mutilado, o homem descobre os deuses” (SCHULER, 2001, p. 61). Opõem-se drasticamente ao racionalismo clássico.

No princípio filosófico do “pensar a si mesmo”, os românticos chegam à conclusão de que o artista é um Gênio, um sacerdote que media a união do homem com a divindade. Isso demonstra a grande influência da religião para o Romantismo, cujo extremo é o princípio de que a partir da arte tudo pode ser resolvido, como outrora o ideal teocêntrico o fazia em torno da figura de Deus e da religião. Nega-se a concepção da arte pela arte, a fim de reafirmar o aperfeiçoamento da humanidade através dela. Nessa tentativa se de resolver na arte como se esta fosse uma religião, segundo Gerd Bornheim (In: GUINSBURB, 1978), os primeiros modernos chegam à mitologia.

A revalorização pelos românticos das mitologias antigas é desenvolvida paralelamente ao seu princípio enfático de que os povos podem e devem expressar e orientar livremente suas criações espirituais, e não simplesmente subordinar-se às diretrizes dos clássicos. Os contos de fadas são revividos, registrados e compilados. A obra dos irmãos Grimm é a expressão de um orgulho nacional germânico e valorização da língua alemã. Entrementes, sua obra não procede no sentido de “imitação”, conforme o princípio clássico. Os artistas modernos do Romantismo, se não inventam reinventam, ou atualizam a exemplo dos Grimm. Tal aspecto coincide com o conceito de gênio: eles promovem o repensar de si mesmos e da cultura que os acerca.

A melancolia que contamina os artistas a partir do Pré-Romantismo conduz a uma disposição mental de sentimentalismo e misticismo. Esse “sentimentalismo” romântico é permeado pelo humor, e contaminado pela temática amorosa platônica. Ilustrativo dessas perspectivas é o poema “Namoro a cavalo”, de Álvares de Azevedo, em que o sujeito poético, em visita à namorada nos moldes do amor cortês medieval, é enxovalhado de lama a caminho da residência da jovem. Ao vê-lo sujo, a namorada o ignora, fechando as janelas. O rapaz, indignado, ainda sofre uma queda do cavalo que se

assusta com a janela que a moça fecha de chofre, e o animal, num pulo, o põe ao chão, deixando o amante maltrapilho, de nariz sangrando e desiludido de namoros. As estrofes finais sinalizam bem a presença do humor e da ferida do sujeito cindido com o seu meio eminentemente burguês, conforme se dá na poesia romântica:

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousou suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a Comédia — em casamento.

Ontem tinha chovido... que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
No Rocinante erguendo a larga espada
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado
Onde habita nas lojas minha bela
Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepiou-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,

O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...
(AZEVEDO, 1996, 234-235)

O humor, numa leitura imediatista, é identificado nos infortúnios do amante devotado, o que se agrava pela reação esnobe da namorada. Não obstante os sacrifícios em prol de sua amada, sujo, enxovalhado e machucado, ele ainda é ignorado. O amor platônico é expresso através dos sacrifícios feitos pelo amante, da desilusão, bem como do distanciamento existente entre amante e ser amado. Mas o modelo de amor “virtuoso” que o sujeito poético elege, adotado pelos poetas do Romantismo em geral, cai do cavalo juntamente com o poeta. O que demonstra que os românticos são críticos de sua própria realidade, e de sua própria poesia. O sentimento amoroso é exposto a uma situação ridícula, e o poeta que, como seus pares, desbanca as convenções burguesas, desbanca juntamente seus pares e a si mesmo, visto que o próprio Álvares de Azevedo cultivou versos românticos dessa natureza.

O poeta se coloca na condição de desafortunado, como o faz a poesia amorosa de Camões, porém, esse platonismo, sob a realidade patente, torna o amante uma figura grotesca. As “desgraças” do poeta soam exageradas a ponto de ele próprio se tornar um novo Dom Quixote. Esse duplo quixotesco dos românticos dirige um olhar de sarcasmo sobre o amor cortês. Note-se que, para ele, os namoros terminam como nas comédias: em casamento. O sujeito poético que se coloca criticamente em relação à amada (habitante de lojas), que o ignora por ele estar sujo e maltrapilho, acaba procedendo como ela ao se queixar da calça (inglesa!) rasgada, do chapéu amassado, e do dinheiro perdido em cavalo e flores. Impõe-se, então, a imagem do sujeito que se pavoneia ao adotar a postura de vassalo amoroso, como os poetas do medievo, mas que na verdade constrói dragões onde há moinhos de vento. Os amantes devotados se fazem dom quixotes do amor aos nossos olhos, através do escárnio do poeta.

Interessante notar ainda que o cavalo é, freqüentemente, símbolo de virilidade e a simbologia acaba por contaminar o cavaleiro. Portanto, quando o sujeito poético sofre a queda desse animal, isso o reduz à oposição do sujeito viril, heróico, conforme se dá com o próprio Dom Quixote ao final da narrativa de Cervantes. Despido dos sonhos que alimentava, o herói se entrega à apatia física e moral, humilhado, morre.

Esse poema pertence à terceira parte de *Lira dos vinte anos* (1996) e, assim como na segunda, tem-se aqui uma fase mais rebelde da poesia de Álvares de Azevedo, enquanto na primeira parte se encontram textos da época em que o poeta se apresenta

como “uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor” (AZEVEDO, 1996, p. 03), como diz o próprio escritor. Na passagem da primeira para a segunda parte da obra, o poeta faz uma advertência ao leitor de que, a partir dali, “dissipa-se o mundo visionário e platônico” (p. 119), e que ao sair do universo de Ariel ingressa-se nos reinos de Caliban. Isso porque a segunda parte já é investida de poemas de uma ironia corrosiva de um sujeito poético marcadamente desiludido com sua condição de artista, com o universo burguês, e com o ambiente ao seu redor. A terceira parte da obra, assim como a segunda, avança um pouco mais numa ironia macabra, o lado escuro do romantismo, com textos de tom marcadamente satíricos.

Sintomáticos da segunda parte da obra são os poemas “Um cadáver de poeta”, no qual o mito do poeta como pária social é enfatizado, e “É ela! É ela!”, que ironiza abertamente o amor idealizado.

Mário de Andrade (2002), em estudo dedicado ao “Amor e medo” em poetas românticos, identifica esta como uma das temáticas preferidas da poesia da mocidade, conforme está expresso em Álvares de Azevedo. Isso porque, segundo o autor de *Aspectos da literatura brasileira*, a relação sexual atemoriza os jovens, mas poucos o confessam, por parecer à sociedade algo ridículo, irrisório, risível.

Mário de Andrade estuda o tema do amor (ora tratado com temor, ora com destemor) nos poetas Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo. Neste último, observa-se que o amor é tratado com vagueza, inexperiência, repugnância e imprecisão singular. As mulheres na poesia azevediana são ou intangíveis (assexuadas), ou desprezíveis (prostitutas). Logo, Azevedo encara a mulher com um tédio ou fadiga prematura, própria dos românticos.

Dentre os poetas estudados por Mário de Andrade, Álvares de Azevedo foi quem mais versou sobre amor e medo. Mário percebe verdadeira fobia do poeta em relação ao amor sexual. Nos demais poetas, percebe-se não o medo de amar, mas do desengano, ingratidão e recusa da figura amada, é o amor não correspondido que amedronta. Em Álvares de Azevedo apresenta-se o medo da própria conjunção amorosa.

Álvares de Azevedo é tido pela crítica como o poeta que melhor expressa os ideais românticos. Opinião com que comunga Antonio Candido (1997). O crítico ressalta que Azevedo vive intensamente o Romantismo do século XIX e por isso é um poeta que desperta opiniões extremadas: ou é amado ou repellido. Isso porque seus

escritos, ao mesmo tempo em que são tocados pela magia de seu lirismo, padecem fortes limitações, o que é um traço característico dos românticos.

Guinsburg e Rosenfeld (1978) ressaltam esse traço do Romantismo ao lembrar que esses estetas alteram e subvertem o modelo clássico da obra bem acabada: se os clássicos tinham a arte como objeto em que se busca constantemente a perfeição, enquanto na obra o artista apaga-se para que a própria obra se torne mais relevante, entre os românticos a subjetividade intervém demasiadamente. Os românticos têm a concepção de que o artista é mais importante do que a própria obra. Não importa mais que a obra seja bem acabada, importa que o artista faça por intermédio dela sua “confissão”: “o peso não está mais no produto; o que lhe importa é o artista e a sua auto-expressão” (p. 276). Exemplo dessas obras “mal-acabadas” são as peças sem fecho da dramaturgia romântica.

A obra de arte para os românticos é um meio, não um fim como para os clássicos, por intermédio dela expressa-se a interioridade do sujeito (o artista).

Devido a esse aspecto na produção romântica, Candido diz que o Romantismo é como um “movimento de adolescência” (1997, p. 159). O crítico de literatura chama atenção para o fato de Álvares de Azevedo ser o maior representante da arte romântica nesse aspecto:

Álvares de Azevedo sofre, como o adolescente, o fascínio do conhecimento e se atira aos livros com ardor; mas, ao mesmo tempo, é suspenso a cada passo pela obsessão de algo maior, a que não ousa entregar-se: a própria existência, que escorrega entre os dedos inexpertos (CANDIDO, 1997, p. 159).

O poeta Azevedo transita entre o frescor juvenil e a fatigada senilidade, entre a fragilidade de sua condição interior e o poder que ela emana. Poder esse que o possibilitou “corporificar as várias tendências psíquicas de uma geração, concentrando em si o peso do que se repartia em quinhão pelos outros” (CANDIDO, 1997, p. 161). Apesar da capacidade artística do poeta, e de sua forte “lucidez intelectual”, Candido não deixa de considerar que Álvares de Azevedo está em evidente relação de desvantagem com seus pares Gonçalves Dias e Castro Alves.

O autor de *Formação da literatura brasileira* dá como título de seu estudo sobre o poeta de *Lira dos vinte anos*: “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, em referência ao comentário que o poeta faz sobre a transição da primeira para a segunda parte de sua obra. Candido opina que, na lírica azevediana, “a lira humorística e satírica é complemento da sentimental” (1978, p. 162). A poesia sentimental encontra-se na

primeira parte da obra, a humorística está na segunda e terceira partes. Ao dizer que “Namoro a cavalo” é um poema “jocosos” e “É ela” um poema “perverso”, Candido demonstra que não há modificações relevantes da segunda para a terceira parte de *Lira dos vinte anos*. Os textos que aí se encontram transitam entre o humor, a ironia, a sátira e o macabro.

Assim, o poeta que redige os versos de uma segunda e terceira partes da *Lira dos vinte anos* em muito se distancia do poeta de “No mar”. Note-se:

Era de noite: - dormias
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração,
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração!
[...]

Sonhavas? – eu não dormia:
A minh'alma se embebia
Em tua alma pensativa!
E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
Às folhas da sensitiva!

E que noite! Que luar!
E que ardentias no mar!
E que perfumes no vento!
Que vida que se bebia
Na noite que parecia
Suspirar de sentimento!

Minha rola, ó minha flor,
Ó madressilva de amor,
Como eras saudosa então!
Como pálida sorrias
E no meu peito dormias
Aos ais do meu coração!
[...]

Era de noite! – dormias
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração,
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração.
(AZEVEDO, 1996, p. 7-9)

“No mar” é um poema que se ajusta àquele modelo vislumbrado da poesia platônica. O sujeito lírico apresenta-nos a imagem nostálgica de seu encontro com sua amada, uma jovem pálida de aparência virginal que em seu peito dorme e por quem o

coração do poeta palpita e solta “ais”. Essa imagem angelical contrasta drasticamente com as que figuram nos poemas das outras duas partes.

O que mais inquieta os críticos da poesia de Álvares de Azevedo em torno desse poema é a inexistência de qualquer indício de contato erótico entre o poeta e a figura amada, porque a mulher dorme em seus braços. O sono é uma presença marcante na produção de Azevedo, conforme demonstra Mário de Andrade. Não só nos seus versos avultam mulheres adormecidas, também em sua prosa, como se encontra em várias narrativas de *Noites da taverna*.

A partir do ensaio de Guinsburg e Rosenfeld, pode-se concluir que o sono em Álvares de Azevedo pode ser uma manifestação de “síntese integrativa”, aspecto que reflete o espírito experimentado, requintado e crítico dos românticos. Eles que são urbanos atacados pelo *tedium vitae*, criam o “niilismo” (Novalis), e exaltam o repouso eterno, o ócio e a preguiça, em oposição ao *carpe diem* dos clássicos. Se os clássicos valorizam o tempo e nele entrevem terreno fértil, o romântico quer anulá-lo no sono, pois não encontra nada de bom no tempo. Para Schlegel é “a fadiga de uma gente que já nasceu cansada...” (apud GUINSBURG & ROSENFELD, 1978, p. 283). A ironia, portanto, liga-se ao niilismo devido ao seu caráter corrosivo que anula. O sono surge como uma forma de ironia pelo desejo de anular a existência, no caso do poeta ora referido, tanto a sua existência como a da figura amada, para que assim a relação do casal não chegue ao plano físico.

Nesse sentido, Mário de Andrade percebe a imagem da amante adormecida em Álvares de Azevedo como uma forma de libertação: “O poeta pode gozar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugido dos pavores que o perseguem”. Desse modo, “o medo de amor inventa a idéia de possuir a bela adormecida” (ANDRADE, 2002, p. 248-250).

Candido complementa tal análise ao salientar que a lírica de Álvares de Azevedo encontra no burlesco e no platonismo respostas para o seu medo do amor (a exemplo de “É ela! É ela!”). Assim, marca de “grotesco” os amores possíveis ou “tangíveis” (o que ocorre em “Namoro a cavalo” e “É ela!”), ou os eleva à “idealização extremada” (como em “No mar”). Para o crítico, essas são as principais desculpas do poeta para fugir do contato amoroso. A mulher adormecida será mais uma faceta decorrente de sua incapacidade de posse física. Incapacidade que não deve ser confundida com falta de virilidade, mas como a forte capacidade do poeta de refletir os ideais românticos da época. Candido considera sobre a mulher adormecida:

A sua obra exprime, com a força ampliadora da arte, a condição normal do adolescente burguês e sensível em nossa civilização, mais acentuada ou prolongada nuns do que noutros: a dificuldade inicial de conciliar a idéia do amor com a de posse física. Sob este aspecto ele é o adolescente, exprimindo um drama inerente à educação cristã, que tem sido ao mesmo tempo fator dos mais graves desajustes individuais e estímulo para as mais altas sublimações da arte (CANDIDO, 1997, p. 164).

Antonio Candido considera “No Mar” como uma das melhores realizações de Álvares de Azevedo. O crítico também não se furta a reconhecer as qualidades artísticas de “Namoro a cavalo” e “É ela! É ela!”, os dois últimos são manifestações de verso em prosa, e trazem contrastes da personalidade adolescente, próprio da obra azevediana. Note-se o que ocorre no prosaico “É ela! É ela”:

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou — é ela!...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! De certo ... (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores!...
São versos dela... que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! — repeti tremendo,
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...

Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela... eu mais te adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou — é ela!
(AZEVEDO, 1996, p. 41)

O poeta se sente repentinamente desiludido dos amores que nutria por sua amada ao perceber a condição simples à qual ela pertencia, e a ela se volta com olhar irônico. A indisposição para o contato amoroso, nos versos acima, já se apresentam no ambiente noturno quando o poeta vai ao encontro de sua amada, pois para Antonio Candido a noite na poesia de Álvares de Azevedo “significa não apenas enquadramento natural, mas meio psicológico, tonalidade afetiva correspondente às disposições do poeta, à sua concepção da vida e do amor, aos movimentos turvos do *eu* profundo” (CANDIDO, 1997, p. 167, grifos do autor). Essa disposição psicológica se intensifica com o canto da coruja que acaba logrando a relação amorosa do poeta. Recuperado da decepção do “rol de roupas sujas” que trazia o bilhete da amada, o poeta encontra antídoto no amor à distância. A amante se torna Carlota, Laura e Beatriz, sugerindo uma relação de distanciamento, o poeta caminha para uma espécie de platonismo, conforme ocorria com os poetas que tomaram tais figuras como motivos para sua poesia: Goethe, Petrarca e Camões.

O movimento que revive enfaticamente a filosofia de Platão é o mesmo que a dessacraliza. Isso só comprova que os artistas modernos do Romantismo em diante são investidos do signo de Eros de modo intrínseco. São atacados pelo caráter prolixo do deus e de suas incoerências. Isso porque são enfáticos na crítica a um modelo que eles mesmos cultuam, conforme se ressaltou na produção de Álvares de Azevedo. Esse caráter ambíguo e contraditório dos românticos coincide com o aspecto dúbio de Eros. As incongruências nas concepções do deus participam igualmente desses artistas: o belo e o feio, o claro e o escuro, o dia e a noite, são algumas oposições que se conjugam na arte romântica e na face de Eros.

O desajuste do artista romântico frente ao mundo, que o torna desintegrado de seu meio, marginalizado e reduzido à condição de inadaptado, leva-o à ânsia desesperadora de se integrar a uma outra condição. Seria aí a reexposição da ferida do

andrógino que ele mesmo reabriu e que no desespero de sua dor o leva a reintegrar-se a uma outra realidade que o cure. A cisão está em carne viva nos poemas da segunda e da terceira parte de *Lira dos vinte anos*, em poemas como “No mar” encontra-se a tentativa do poeta de superar esse estilhaçamento que sofre, denominada por Guinsburg e Rosenfeld como “síntese integrativa”. O enfoque na mulher amada, na descrição idealizada da união que vive, aquela fusão angelical do sujeito poético com a amada, é um forte exemplo desse anseio de reintegração a uma realidade reconfortante. Como a fusão não ocorre, o poeta lança mão de certas armas que o auxiliam no combate contra o meio que lhe é hostil. A ironia e a analogia são as principais armas nessa batalha.

A coerência de o poeta levar essa poesia de amor idealizada aos reinos de Caliban (personagem de Shakespeare, de *A tempestade*) reside no fato de o sujeito poético não conseguir dirimir sua cisão social ou a fragmentação de seu ser através da fusão amorosa, ele rebela-se criticamente contra o mundo, e como ele é ferido, sua arte também está ferida, o que se apresenta através da ironia e de outras formas tais que. O primeiro passo de *Lira dos vinte anos* é a busca de uma solução para uma realidade inquietante, ao descobrir que essa realidade não tem saída, o poeta segue, nas segunda e terceira parte, para a crítica e chega à sátira. Destarte, o livro apresenta-se como um caso modelar de “síntese integrativa” e ironia (GUINSBURG, 1978), ou analogia e ironia (PAZ, 1984).

Erotismo, humor e satanismo são elementos que se instauram na expressão literária para contestar a sociedade burguesa. Os tabus dessa sociedade sofrem censura por meio das cenas de estupro que escandalizam o público, como no teatro de Alexandre Dumas. Nas palavras de Décio de Almeida Prado, os românticos contestam a superioridade moral da sociedade burguesa quando o “herói romântico afirmava corajosamente o seu direito à total liberdade afetiva. Depois, só lhe restava, como saída satisfatória para a moral pública, morrer com dignidade.” (GUINSBURG, 1978, p. 177).

A cisão revelada na alma do sujeito romântico conduz ao menosprezo à razão, leva-o a instituir sua própria Trindade santa: noite, amor e morte. Algumas das armas utilizadas pelo artista para defender-se de uma sociedade burguesa da qual faz parte, mas à qual não se adapta, são o *erotismo* e a *ironia*. Da condição de inadaptado surge o fascínio pelo passado como desejo de integração, e a conseqüente revalorização do mito.

Guinsburg e Rosenfeld retomam a comédia de Molière e a lê sob a teoria do ensaio sobre o riso, de Bérghson. Observam que a visão clássica expressa pelo

dramaturgo sugere que os excessos devem ser evitados, o indivíduo deve ajustar-se à sociedade, e os enrijecimentos e os automatismos, punidos através do riso. O riso surge como uma forma de levar o sujeito a se comportar, ajustá-lo às normas vigentes pela sociedade. Se o sujeito é risível, isso é vergonhoso, ridículo, e ele deve adequar-se.

Subjaz à obra romântica exatamente o oposto: “O desajustado é basicamente uma figura trágica e não mais cômica”, conforme se verifica na produção de Álvares de Azevedo. Apregoa-se que o ajustado se torne desajustado: “Ele é que tem razão e não a sociedade” (GUINSBURG & ROSENFELD, 1978, p. 280). Esse aspecto decorre de uma tentativa de afirmação do “eu”, da subjetividade, e de um protesto à insatisfação do artista em relação ao seu contexto social. O romântico dissocia-se da sociedade por ver nela a desvalorização de suas capacidades, o seu caráter superior que contrasta com a mediania filistéia, que põe o artista à margem, fragmenta-o, torna-o estranho ao convívio social, e por isso o gênio sofre, daí advém sua “dor-do-mundo”.

Na arte que produzem, os românticos querem superar esse caráter cindido dos artistas modernos, há uma “genuína volúpia de síntese, todo um erotismo, que vai do abraço amoroso até a síntese universal, que envolve tudo em seu amplexo” (GUINSBURG & ROSENFELD, 1978, p. 281). A síntese que desejam é a da união do amor completo, o que se torna impraticável, visto que são duas individualidades, descontínuos nos termos bataillianos, cujo enlace é incapaz de efetivar ou promover tal síntese. Logo, a visão do amor pelos românticos é idealizada, mítica. O auto-aniquilamento surge como promessa de fusão dos amantes: o suicídio e a morte amorosa. O anseio de integração a outra época histórica apóia-se no ideal de que naquele período ou cultura a cisão ainda não havia se instalado. É nessa ânsia que o mito surge como possibilidade de reintegração plena. O mito apresenta-se como uma idade sintética à qual a alma romântica tenta conjugar-se.

A força mágica da imaginação impõe-se para os românticos como contestação da racionalidade do pensamento ou da mente filistéia. As armas adotadas são violentas por objetivarem derrubar o teto sob o qual reside o burguês, mas sob esse telhado está também o artista, o que faz com que a ironia romântica torne-se auto-ironia, como ocorre no poema “Namoro a cavalo” de Álvares de Azevedo. O subjetivismo dos artistas românticos é uma espécie de mirada no espelho, em que vislumbram o homem, ele próprio, e a ele dirige sua ironia.

A analogia se faz um proveitoso caminho, entre os artistas românticos, para contestar a racionalidade burguesa. Assim, percebe-se que os românticos são

precursores de muita coisa desenvolvida pela modernidade. A leitura de um poeta do século XX, direta ou indiretamente, implica em considerar as inovações introduzidas pelos românticos. No resgate da escola que rompe com a tradição e faz dessa ruptura uma nova tradição, o poeta privilegiado foi Álvares de Azevedo por considerar que esse artista exerce forte influência sobre as novas gerações de escritores brasileiros. Yêda Schmaltz não se furtou a essa influência, já em seu primeiro livro o tema do amor e medo, profundamente vivido na poesia azevediana, comparecem em seus versos num jogo sutil que vela e desvela esse sentimento.

Tendo recuperados os pressupostos teóricos pretendidos nesta primeira parte, passa-se para a segunda etapa do estudo sobre a poesia de Yêda Schmaltz, privilegiando, agora, a leitura de suas obras como um todo.

3. ESSE BICHO DE SEDA (O AMOR). ESSE BICHO DE YÊDA (A POESIA)

Meu estilo sou eu
e este livro é o rosto
da minha alma.

Yêda Schmaltz

Desde seus primeiros escritos, Yêda Schmaltz já tomava o tema do amor como seu motivo mais recorrente. Mas os matizes recebidos por Eros nos livros iniciais da escritora em muito se distinguem do Eros presente nos livros que vão de *A alquimia dos nós* a *Ecos*. Isso porque, nessas obras, de maior maturação da escritora (*A alquimia dos nós*, *Baco e as Anas brasileiras*, *A ti Áthis* e *Ecos*), a poeta cava mais fundo em seu subjetivismo, fazendo de sua escrita poética um corpo mais forte e coeso perante as demais publicações. As obras anteriores aos livros supramencionados são produções que trazem um progressivo amadurecimento rumo às composições em verso desses livros. As outras obras publicadas pela escritora nos anos 90 tomam outros rumos, pois se direcionam para a metapoesia e para a tentativa de formular uma arte engajada, que reflete sobre os problemas sociais. Assim, ao que parece, a obra completa da escritora passa por uma espécie de ascensão e queda.

O caminho percorrido pela escritora rumo aos seus textos mais singulares sugere um mergulho da artista nos ideais da escola romântica, posto que o subjetivismo, a volta para o passado ideal, e a pesquisa sistemática do processo de criação poética tornam-se cada vez mais evidentes. Mas Yêda não se engaja em movimento literário algum, e a eles recusa abertamente, conforme deixa expresso em uma entrevista mencionada neste segundo capítulo; o que constitui mais um traço de modernidade na produção da escritora, pois, conforme assevera Paz (1993): “A poesia moderna, desde seu nascimento, tem sido simultânea afirmação e negação da modernidade” (p. 52).

Neste capítulo, pretende-se realizar um itinerário pela obra de Yêda Schmaltz a fim de acompanhar as diferentes inflexões que Eros assume na poesia yediana, desde as primeiras publicações, quando a autora ainda está à procura da própria voz, até os livros em que ela encontra definitivamente sua voz mais peculiar ao reinventar a mitologia greco-latina. Desse modo, pretende-se esboçar uma visão mais geral da obra da poeta.

Ficam fora desse percurso algumas obras que não se integram à proposta temática desse projeto, e que em tempo serão brevemente mencionadas a fim de ressaltar o que tais produções significam no conjunto da obra de Yêda Schmaltz.

3.1. *Caminhos de mim*: os primeiros passos da poeta

Caminhos de mim (1964) é a primeira publicação de Yêda Schmaltz. O título da obra é bastante sugestivo justamente por ser o livro inicial da escritora, no qual ela busca seus caminhos poéticos, tenta determinar direções a serem seguidas: recursos lingüísticos que adotará, temáticas selecionadas, poetas que lhe servirão de inspiração.

Nesse sentido, versa sobre o fazer poético, sobre dificuldades e prazeres que essa atividade proporciona ao poeta, já pagando tributo, nessa metapoesia, a temática passional em versos como: “inventar um poema tão grande/como o silêncio/ dos teus braços/ nos meus braços” (CM, p. 18). O erotismo é expresso através de uma poesia em estágio embrionário, incipiente, ou mesmo adolescente, para usar o termo empregado por Gilberto Mendonça Teles (1995). Os sentimentos e as formas adotadas nos versos lembram verdadeiramente os versos de adolescência: “e por milênios de dor e de saudade,/maldizendo o fatalismo do meu mundo,/eu sempre pensarei em ti.” (CM, p. 22).

A tematização da infância, a rememoração de episódios da meninice, como o quintal da avó, os milhos verdes que viravam bonecas, as frutas desejadas pela criança, surgem também para evidenciar essa poesia adolescente, da jovem que se lembra de um passado recente, do qual se despede. A primavera é retomada em “Balada em tempo verde” (CM, p. 23) para simbolizar esse processo de amadurecimento, em que a jovem festeja a chegada da temporada em que florescerá para, no outono, “transformar-se num fruto”.

A poeta demonstra, então, que, nessa primavera, diversos caminhos se abrem para a menina-moça. A cidade nova, Goiânia a capital que se descortina para a jovem interiorana. Esses caminhos diversos expõem a seus olhos harmonias e desarmonias, felicidades e agonias, o sonho e o idílio poético que trazem o amado para recompensar as agruras da vida. Se à frente os caminhos apontam para um “mundo de deserto/imensurável”, em reparo surge o amado “com um ombro enorme para o meu descanso/[...] e sibilando ao vento, adormeci de amor” (CM, p. 29-30).

Interessante essa vinculação dos poemas da obra com a vegetação, a natureza, o vento e a Primavera, visto que o deus do Amor é freqüentemente confundido com Adônis e as divindades da vegetação. Além disso, o perfil adolescente é um traço característico de Eros e Adônis, conforme foi referido outrora neste trabalho. Tais ligações das divindades vegetais com a poesia amorosa dos dois primeiros livros de

Yêda Schmaltz são significativas, mesmo que isso ocorra através de um processo inconsciente na escritora, que nesse momento talvez não tenha se aprofundado nos estudos de mitologias. É uma manifestação de Eros nos versos da escritora.

Eros na mitologia grega é uma divindade não figurada que se vincula freqüentemente ao vento, ao fogo e à vegetação. Sua vinculação ao vento se dá por seu aspecto célere em se apoderar dos seres sem que eles se apercebam disso. Eros é tido como deus alado, assim a ligação com o vento, como ocorre na história de Eros e Psique, narrada por Lucio de Apuleio. Nessa atualização, a princesa Psique é levada até o deus pelos zéfiros, seus súditos.

Ao trazer essa máscara de Eros para a sua poesia, Yêda sugere a imagem do deus como a de uma divindade que se apossa do sujeito repentinamente, sem que ele possa se desvencilhar de seus poderes.

Em *Caminhos de mim* há notadamente influências das poesias de Vinicius de Moraes e Cecília Meireles. Um exemplo é o poema “Oração para o namorado”, em que a poeta subscreve ao título que aquela composição segue “à moda do Vinícius”. Nesse poema, a moça que roga pelo seu namorado em viagem para longe, deixando-a saudosa, “que isso de namorado dói na gente” (CM, p. 51), brinca com os sentidos de certos termos, a exemplo de “criado-mudo”, que se converte em “o mudo criado/com nosso retrato amarelado” (p. 51).

Cantigas de roda são recuperadas a fim de comunicar sentimentos próprios da amante que se inquieta com a ameaça da solidão:

eu fiquei cansada e só,
tendo muito o que fazer
mas tresnoitada de vida.

as palavras fugiram
e agora brincam
lá embaixo:

a iêda é linda,
é linda iêdinha,
entrará na roda,
ficará sozinha
ficará sozinha.
(CM, p. 60-61)

A poesia apresenta-se como possibilidade catártica das dores humanas, entre elas a solidão à qual é relegado o eu lírico. O sujeito poético, que se encontra sem alguém, sem o outro para amar, indaga, em “Solilóquio I” repetidas vezes onde se

encontra seu amado, e acaba por concluir: “depois deste silêncio/me reconstituirei/depois deste poema/poderei sorrir” (CM, p. 64)

A amante que se encontra arrebatada, atraída, desejosa de outro ser, demonstra que pequenos e irrisórios detalhes lhe chamam a atenção, como o simples sorriso do ser amado: “amado,/o teu sorriso abre clarões/[...] é teu sorriso que cria em mim/ o imprevisto/[...] porque teu sorriso/ me rouba de mim” (CM, p. 76-78).

O sujeito poético acaba por manter relação intrínseca com a poesia, o ser amado, e a natureza, daí a divisão da obra em “de vento”, “de cor” e “de pedra”. Sua relação com a poesia se mostra bastante íntima, conforme atestam os versos abaixo:

às vezes penso
que me sinto triste
e chego a conclusões douradas
então componho
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 prosaísmo do poema acima lembra os versos prosaicos de Manuel Bandeira. Aqui a palavra surge como morada para o sujeito poético, onde é possível se esconder quando a tristeza do universo exterior é uma ameaça. A mudança para “dentro” do poema equivale a uma mudança total do estado de espírito, o que nos remete ao dito poético de Mario Quintana: “Amar é mudar a alma de casa” (2006, p. 170). Esse pequeno poema, intitulado “Carreto”, acaba por sugerir as modificações espirituais que o indivíduo sofre ao manter uma relação passional com outro, o que nos permite entender que, no poema supramencionado de Yêda, também há uma relação erótica com a poesia, por constar que a casa edificada nesse poema é a promessa de infindáveis prazeres, conforme se dá com as relações amorosas.

Gilberto Mendonça Teles (1995), em estudo dedicado a *Caminhos de mim*, destaca como qualidades dessa obra “o lirismo que ela tenta comunicar”; a atitude rebelde e de inconformismo diante da língua; bem como certos achados estilísticos que comprovam sua capacidade artística. O crítico nota, entretanto:

que o livro de Ieda [sic] Schmaltz possui também seus pontos fracos, seus versos e imagens inseguros e vacilantes. Um e outro vocábulo impreciso e destoante. A sua antipatia pelas letras maiúsculas e pela pontuação, numa intenção evidente de modernidade – o que não lhe confere o menor valor poeticamente –, tudo isso e mais uma e outra influência poderia ser lembrado como sinais negativos no conjunto de sua poesia.” (TELES, 1995, p. 56).

As observações de Mendonça Teles revelam qualidades no fazer artístico da escritora, mas, no excerto acima, a crítica aos aspectos negativos pode ser colocada em dúvida por não precisar o que são as imagens e os versos vacilantes na poética yediana. O crítico também deixa de perceber que o não emprego de pontuação e letras maiúsculas nos poemas de *Caminhos de mim* fazem parte das escolhas estilísticas da escritora.

Com *Tempo de semear* (1969) estabelece-se, na poética yediana, em definitivo, a intertextualidade com textos singulares. Para compor sua poesia, o sujeito poético toma como mote a parábola do semeador do Evangelho de São Mateus (Mt, 13, 1-23). Um excerto do texto bíblico abre a obra, já instaurando esse diálogo entre os textos.

A flor, a rosa vermelha, símbolo por excelência da paixão fulgurante, são retomados em boa parte dos poemas em consonância com a parábola do semeador. É evidente o diálogo com a poesia de Cecília Meireles, a ponto de alguns versos da poeta serem transcritos. Também há poemas dedicados a Cecília. A presença de “ventos” e “rosas” como motivos poéticos são sugestivos dessa influência da poesia cecilianiana. Na “Elegia - Barcarola”, em homenagem à Cecília Meireles diz:

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 poe silente,
irmã barqueira do vento,
foram teus olhos fechando
no dia em que os meus se abriram.
E eu sem saber de nada,

estava bem contente,
brindava com meus amigos,
declamava aqueles versos
dessas viagens contigo:
“bateu-me o vento na boca,
e depois no teu ouvido”...
(p. 46-47, grifos da autora)

O poema acima identifica uma coincidência entre Yêda e Cecília. Esta nascida a 7 de novembro de 1901 e falecida em 9 de novembro de 1964. Yêda comemorava seu aniversário em 8 de novembro, o que é sugerido pelos versos “Mas o que me põe silente [...] / foram teus olhos fechando / no dia em que os meus se abriram”. Esses olhos que se abrem referem-se, mais precisamente, ao lançamento do primeiro livro da poeta goiana, *Caminhos de mim*, de 1964.

Percebe-se, ainda, em *Tempo de semear*, a herança intelectual de Demóstenes Cristino, avô da poeta. A poesia de Cristino retoma com frequência o texto bíblico, com o qual trava diálogo intertextual. Yêda lança mão desse recurso em *Tempo de Semear*. Em grande parte da produção da escritora o discurso bíblico se faz presente. O legado da poesia de Demóstenes Cristino também se manifestará posteriormente em trabalhos como *Urucum e alfenins* (2002), coletânea em que Yêda reúne textos que tratam especificamente de sua terra e das cidades que conheceu, a exemplo do autor de *Musa Bravia* (1949), que também fizera de sua cidade e da cultura local motivos poéticos.

Segundo Darcy França Denófrio (1996), é Demóstenes Cristino quem traz para Goiás as inovações poéticas introduzidas pela Semana de 22. Yêda demonstra participar, assim, dos ideais poéticos do movimento ao qual o avô, mesmo que à distância, se engajara. Denófrio (1996) aponta, como evidência da relação de Cristino com a Semana de Arte Moderna, fragmento da conferência de Graça Aranha, proferida na Semana de 22 de São Paulo, que consta na abertura de seu livro de poemas publicado em 1949:

Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, da sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contactos com a natureza. Cada um é livre de criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda a regra, de toda sanção.”(ARANHA apud CRISTINO, 1949, p. 03)

A escritora Yêda Schmaltz também demonstrará que comunga de tais ideais quando procura criar um estilo original que não se prende a regras pré-estabelecidas.

Tanto que em entrevista divulgada no jornal “Folha de Goiás” de 1975, afirma: “Participo da concepção de Cassiano Ricardo: aproveitou dos elementos aproveitáveis das várias tendências da época, sem se particularizar e estreitar no vanguardismo de qualquer espécie” (SCHMALTZ, 1983, p.143).

A influência de Cassiano Ricardo é percebida por Darcy Denófrío (1996) também na poesia de Demóstenes Cristino. Tais ressonâncias são expressas em versos com matizes verde-amarelos atestados pela capa do livro *Musa Bravia* (com um cactus que sugere uma poesia agreste), e por diversos textos da obra, entre eles o tão afamado “Eu tenho um bugre dentro de mim”:

Eu tenho um bugre dentro de mim, tenho...
Sinto-o nesta paixão antiga por caçadas,
No prazer infantil de andar no mato,
Na profunda afeição pelas coisas agrestes.

Nasci nas matas do Rio Doce.
“Minha bisavó foi pegada a laço”...
Talvez seja por isso que não gosto de
arranha-céus
estes jequitibás mortos, sem folhagem,
no carrascal das cidades.
Não gosto de apartamentos onde o ar
só entra pelo conta-gotas das janelas;
não gosto de asfalto, deixa o solo
sem poros, como cicatrizes de queimadura;
nem de estátuas eu gosto,
lembram cadáveres congelados...
Eu tenho um bugre dentro de mim,
Diluído no meu sangue, tenho...
Sinto que ele me arrasta
para a fragrância balsâmica das matas,
para a música das cachoeiras,
para as noites leitosas de luar,
para a majestade serena dos grandes rios,
para o marulhar cantante dos regatos,
para o verde dos mares,
para o azul dos céus,
para o silêncio repousante dos lagos
adormecidos...

Ainda é ele, o bugre, que me impele
para a árvore de junco do teu corpo,
para os galhos roliços dos teus braços,
para a floresta escura dos teus cabelos,
para as águas dormentes dos teus olhos,
para o fruto vermelho da tua boca,
para os passarinhos que cantam na tua
voz...

Eu tenho um bugre dentro de mim, tenho!

Por que, Senhor! Não fiquei só no bugre?...
 No bugre livre de selo,
 livre de folhinha,
 livre de relógio,
 livre de roupa...
 No bugre livre! Livre! Livre!
 (CRISTINO, 1949, p. 27-28)

Os versos acima demonstram o desejo de valorização da cultura nacional dos modernistas. O “bugre” é valorizado, à maneira romântico-modernista, de modo a tornar-se um ancestral-herói. O sujeito lírico tenta restabelecer o elo quebrado da inocência e simplicidade. A existência natural, segundo visão do poeta, perdeu espaço para um meio altamente materialista e desenvolvimentista. Isso tudo é retomado pelo poeta para comunicar à sua amada que a paixão que ele sente por ela é singela e espontânea como é a cultura daqueles que vivem nas matas. Há, portanto, uma reintegração ao passado do sujeito lírico para que, assim, ele possa conceber e exteriorizar a natureza do amor que devota à sua amada, o que acontece de forma lúdica e bem humorada.

Schmaltz acaba por confessar o legado dos princípios estéticos e filosóficos adotados pelo avô em sua produção. Em entrevista a Darcy Denófrio (1996), observa que herdou do avô o,

lado pícaro que nela se manifesta como uma herança genética, [Yêda] acha que é esse humor ‘uma forma de heróica resistência’ às frustrações e decepções da vida. Talvez um modo de tombar sem entregar os pontos. De cair de pé. De sentir que perdeu uma batalha, mas não essa guerra de curtíssimos armistícios que, afinal, é a própria vida (DENÓFRIO, 1996, p. 69).

O humor referido manifesta-se em Cristino, mais precisamente, através de imagens pitorescas ou do poema-piada, construído através de estereótipos em versos como “Raça”, no qual o poeta diz ser o brasileiro proveniente de três raças: o bugre, o negro e o português, sendo que “o negro bebe e o guarani batalha,/o pobre português/trabalha” (CRISTINO, 1949, p. 89-90). Na poética de Yêda esse feitio humorístico será traduzido em um jogo constante com a linguagem, nos vaivens de significante e significado, um traço central da poesia da autora.

O sonho e a fantasia na escrita poética é outro aspecto convergente nas poéticas de Yêda e Cristino. Ambos recorrem, em suas poéticas, às correspondências com o passado a fim de constituir um plano ideal que destoa da realidade que vivem. Os poetas lançam mão, também, do verso-librismo nas suas composições poéticas, e

investem no prosaísmo. As escolhas lexicais, estilísticas e temáticas que adota já nos seus primeiros escritos refletem as inovações introduzidas pela Semana de 22.

A rosa, à maneira cecilianiana de poetar, é um motivo freqüente, de modo que *Tempo de semear* divide-se em: “De quanta chuva se faz uma flor”; “Setepétalas do povo” e “Outros poemas”. A última parte da obra não se distingue das outras duas, como demonstra o poema “Canto de amor”:

Tu serias assim,
como que um sol desnudo.
Eu seria a janela
aberta ao sol.

Tu serias assim,
como um malmequer
despetalado certo.
Eu seria a mão despetalando.

E tu já imaginaste
o lindo desse amor
feito de luz
e pétalas?
(TS, p. 81)

A poesia amorosa dessa obra não perde a vertente adolescente identificada em *Caminhos de mim*. E os elementos da natureza servem a todo momento para compor essa poética: a semente, a flor, o fruto.

Os poemas “Só” e “Balada simples” chamam atenção devido à forma singela que a poeta escolhe para comunicar as modificações que a relação amorosa provoca na vida da jovem enamorada:

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.
[...]
Eu terei meu quarto,
meus versos, meus livros
e a certeza de ser rica
com meu quarto,
meus versos e meu 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. 11-112)

O ser amado nesses versos é a promessa de uma felicidade tão completa que sua falta implica em um vazio desconcertante, que acaba por levar o eu lírico a indagar se todos os outros elementos outrora serão suficientes para a sua existência. Por essa razão, também, em “Balada Simples”, o sujeito poético demonstra abnegação total de seus bens mais peculiares para seguir o sujeito amado.

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 deixar o meu lirismo
e a minha teologia,
minha estante tão bonita
de cantos enternecidos,
meu Vinícius, meu Bandeira,
meu Drummond, meu Eliot,
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)

O poema caminha em direção a elevar a poeta a um estágio quimérico, nele o sonho de uma vida nova apresenta-se de perfeição incomum, na beleza dos filhos e na atividade cotidiana da esposa, que sugere, inicialmente, não se constituir num fardo, mas idílio como o das crianças que brincam de serem adultas, com marido e casa na mais perfeita condição. É a mulher prestes a se casar, mas que ainda mantém sonhos pueris da meninice, ao mesmo tempo apresenta esse caráter de renúncia e inocência exigidas pelo amor. Tal idílio é cortado repentinamente pela arma da ironia que esfacela

toda a construção quimérica que a leitura imediatista havia edificado. Quando a poeta diz que vai “ficar medíocre e linda,/por causa do meu amor” há uma ruptura que se dá especialmente em torno do termo “medíocre”. O casamento que antes sugeria uma correspondência feliz torna-se uma prisão que deixará o sujeito lírico privado das atividades que mais lhe agrada.

Os sonhos passados a ferro, e as esperanças enxugadas, acentuam a ironia estabelecida em torno do casamento, e lançam luz sobre a enormidade de atividades que o eu lírico deixa de realizar em função do matrimônio. Nesse sentido, Eros figura como o deus que envolve sutilmente os feridos por suas flechas. Comparece nesses versos a imagem dos fios de Eros que paulatinamente se constituem em uma rede que aprisiona o sujeito poético. Ao mesmo tempo, constitui uma crítica aos padrões sociais que estabelecem regras em torno do casamento, tolhendo a liberdade pessoal do sujeito, especialmente no que concerne à mulher dos anos 60, época de publicação de *Tempo de semear*.

Nos dois primeiros livros da escritora, portanto, Eros toma um viés iniciático, em uma referência que se faz indiretamente.

Yêda Schmaltz considerava que, a partir de *Secreta ária* (1973), uma nova fase de sua poesia foi inaugurada: a poesia calcada em pesquisa, fruto do trabalho técnico de pesquisas. Entretanto, os principais críticos de sua obra entrevêm em *Alquimia dos nós* (1979) essa mudança de perspectiva, porque é aí que se evidencia o lastro mitológico na autora.

O peixenauta (1983) é a única obra de Yêda Schmaltz a lograr uma segunda edição até a presente data. A primeira edição sai em 1975. É, ainda, a primeira obra da escritora a extravasar os limites de seu estado, sendo lida e comentada por jornalistas e escritores do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, conforme atestam os anexos da segunda edição.

O livro divide-se em duas partes: “Tempo épico” e “Tempo lírico”. Na primeira parte são presenças constantes os planetas, as estrelas, as constelações, e um sujeito poético (astronauta) que passeia por esses mistérios.

No “Tempo lírico” são os sentimentos íntimos, as emoções, que marcam presença. O que já é prenunciado pela transcrição dos versos de Cecília Meireles e Fernando Pessoa que tratam do amor, da paixão pelo fazer poético. Os versos desses dois poetas resultam nos versos yêdianos: “O amor que não se vive,/a gente cria./Nada te posso dar além/ de poesia” (p. 86).

O parecer da Comissão Julgadora da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos que premiou essa obra ressalta “a forma lúdica da linguagem” como uma de suas qualidades. O título é fruto de um neologismo que se refere, ao mesmo tempo, aos avanços científicos e tecnológicos, que levaram o homem ao espaço, e ao poeta que se embrenha pelo lúdico espaço da poesia. O “eu lírico”, portanto, empreende viagem poética ao espaço em alusão à primeira viagem do homem à lua, mas também mantém intrínseca relação com *Via-láctea* de Olavo Bilac, por tomar a perspectiva do poeta que sai do universo aquático e segue ao alcance das estrelas.

Chuva de ouro (2000) é um livro que trata especificamente da relação da poeta com sua atividade artística. *Secreta ária* (1973) e *Vrum* (1999) não se constituem trabalhos de grande relevância dentro da poética de Yêda Schmaltz por estarem em situação de desvantagem frente a outros projetos que demarcam a capacidade lírica conquistada pela poeta.

Em *Secreta ária*, há um intenso anseio de comunicar por meio da linguagem poética as dificuldades enfrentadas pelo funcionário público frente à burocracia do estado brasileiro. Com isso, o afã de construir uma poesia crítica acaba por suplantar a poeticidade dos textos, conforme se dá em “Aposentadoria”:

Perde a pose,
quebra o corpo
e senta sobre o pó.

Aposenta
sua dor,
clava e mó
clave de dó.

Irmão, sem ver,
da alegria,
chora,
aposenta
sua dor
(a dor ria).
(SA, p. 55)

Os poemas que compõem a segunda parte da obra, sob o título de “Anexo único”, padecem de uma gratuidade que em muito empobrece o trabalho da autora. Tais poemas, enumerados de I a XI, trazem uma única palavra, ou nome, para figurar como uma produção poética, a exemplo do de número VII: “Jane Fonda”.

Os poemas que compõem *Vrum* sofrem um esvaziamento que em nada lembra a poeta de *A ti Áthis*. Poemas como o de número V acabam por ser investidos por uma profunda falta de lirismo.

Quero o nada. E borboletas
e tulipas e licores e quero conectar e
cetins e brumas e fumaças e sou um poeta
bizarro e fumo: você vai ter que beijar
o cheiro do meu sarro.
(VR, p. 21)

Os versos “você vai ter que beijar/o cheiro do meu sarro” constituem-se formas simplistas da poeta comunicar a relação fraturada que muita vez o leitor mantém com o texto literário, ou mesmo o fato de a literatura criar certo incômodo ao leitor por tirá-lo de uma situação cômoda. Enfim, são formas frustradas da escritora de construir uma metapoesia, por não trazer novidades significativas no campo semântico, nem na criação verbal, *Vrum* é, talvez, a obra que apresenta a maior crise da autora em torno de sua escrita poética.

Urucum e alfenins (2002), última obra publicada em vida da autora, é uma coletânea de poemas, presentes em outras obras, que versam sobre o estado de Goiás, daí o título alusivo à cultura regional.

Em *Secreta ária* não se encontra presença de poesia erótica. *O Peixenauta*, *Urucum e alfenins*, *Vrum* e *Chuva de ouro* possuem pequenas referências, pouco significativas, acerca da tematização do amor. O tema volta a ser fortemente tratado em *A alquimia dos nós* e em obras posteriores a essa publicação.

Igualmente deixamos de lado o livro *Prometeu americano* (1996) por constatar que essa obra traz certo rancor ao dirigir ataques a grupos e situações que acabam por sufocar o lirismo e a boa proposta da qual inicialmente parte a obra: reinventar o mito de Prometeu. A animosidade que move os textos dessa obra chega aos excessos incômodos e inconvenientes de “Guerra e violência”, quando a poeta se volta contra os filhos. Ao que parece, a escritora tencionava mesclar o mito de Prometeu com o de Medéia. A inabilidade de seu projeto reside na falta de trabalho com a estética da produção, com expressões que pouco contribuem para a construção de sentidos dos versos, pois não sugerem e não estabelecem o jogo do velar e desvelar os significados, como ocorre no verso final do poema abaixo:

As guerras passam,
intermináveis,
pela televisão.

Você fica pensando
que é ficção,
mas sabe
que tudo é verdadeiro.

Do aparelho de som
vem o *rock pauleira*
com seu barulho sem melodia.
Como fazer, assim,
a poesia?

A violência, a brutalidade
e a estupidez
estão no traje, nos cabelos,
no vocabulário
- coisas que nunca sonhei,
que nunca vi.

A guerra e a violência
estão em minha casa,
sentam comigo em minha mesa:
fui eu que engravidei,
fui eu que pari.
(PA, p. 50, grifos da autora)

É evidente como os textos de obras como *Prometeu americano*, *Vrum* e *Secreta ária* padecem da falta do trabalho com a linguagem e artesanaria do verso. Recorremos, então, aos versos de Manoel de Barros, registrado por Yêda na abertura do livro *Noiva da água* (2006), que diz “Escrever é cheio de casca e de pérola” (NA, 2006, p. 15). O que permite a conclusão de que todo escritor tem suas “cascas” e “pérolas”, e não obstante a obra de Yêda Schmaltz possuir muitas cascas, pérolas também se encontram, e trabalhos interessantes que nos levam à empreitada de proceder na exegese de sua obra.

Passa-se, então, para a análise mais detida das obras da escritora que se assentam fortemente sobre o lastro mitológico. Obras que apresentam um período de forte maturação da poesia yediana no que concerne às conquistas estéticas e as temáticas abordadas.

3.2. “Adianta cicatrizar?” Penélopes reinventadas

A alquimia dos nós (1979) é a obra de Yêda Schmaltz em que, pela primeira vez, a escritora mantém diálogo intertextual direto com a mitologia grega. Se, nos livros iniciais, Eros aparecia timidamente, nesse livro se evidencia de forma enfática a poesia de cunho passionai, como atesta “O livro de Penélope”, parte de *A alquimia dos nós*, que reúne alguns dos melhores poemas da escritora. O livro está em consonância com a psicanálise de C. G. Jung, o que já sugere o título, relação discutida mais adiante, neste subcapítulo.

O título do livro explora a pluralidade de sentidos dos lexemas que a autora se compraz em explorar. Alquimia refere-se à parte da química que busca a pedra filosofal, e à ligação harmoniosa dos amantes. O termo “nós” pode ser lido tanto como pronome quanto como substantivo, o que dá margem para tais construções de sentido: “nós” (de laço) sugerindo laçada do fio de Penélope; e “nós” (primeira pessoa do plural) refere-se ao amante e ao ser amado. Esses dois sentidos comungados sugerem ainda o vínculo, impossível de desatar, dos sujeitos nessa relação amorosa.

“O canto do cavalo” e “Poemas de Paraúna”, partes que compõem *A alquimia dos nós* (1979), destoam do conjunto da obra, e da proposta inicial de reinventar o mito de Penélope. Ao que parece, são textos inseridos nesse livro na tentativa de que não se perdessem. O mesmo se dá quando da publicação da primeira edição de *O peixenauta*, em 1975, a autora confessa que o livro:

deveria constar de somente a sua primeira parte, o EPAÇO ÉPICO e terminar com o poema O CAOS, mas como o preparei desta feita para um concurso que possibilitava a publicação do livro e como é difícil publicá-los, acrescentei a ele uma segunda parte, o TEMPO LÍRICO, que considero quase que um outro livro, para que os poemas não se perdessem (SCHMALTZ, 1983, p. 142).

Desse modo, é possível concluir que outros textos, como os de “O canto do cavalo” e “Poemas de Paraúna”, novamente tenham “pegado carona” na publicação. O fato é que isso acaba por criar um rompimento na proposta linear da obra. Na ânsia de publicação, textos menos elaborados ou fora de um projeto maior acabam por empobrecer o trabalho final.

Denófrío (1990) entende que os “Poemas de Paraúna” tem justificada sua inserção em *A alquimia dos nós* para assim enfatizar a aura de misticismo, vez que a cidade situada no interior de Goiás (Paraúna) é dada como um espaço de mistério, de

estranhos fenômenos devido à força da natureza que ali projetou um ambiente exótico: “Assim os poemas de Paraúna representam o insólito, a atmosfera de mistério que precede o grande e último momento do *opus alquímico*, quando surge, então, o ouro” (DENÓFRIO, 1990, p. 07, grifos da autora).

Não obstante serem interessantes as percepções da professora Denófrio e o trabalho semântico que realiza em torno dessa obra de Yêda, é notório o fato de os textos que integram essa parte padecerem de pouca densidade poética, como os versos “E a poesia se cala/porque eu vou à Ponte,/à Fonte: já arrumei a mala.” (AN, p. 137). Além disso, não deixa de ser inusitados os rumos tomados por uma obra que segue o caminho da reinvenção da mitologia clássica, e depois se dirige para o espaço esotérico de certa região do estado. Sem dúvida, tais textos se assentam melhor dentro da proposta de *Urucum e alfenins*, conforme percebe a poeta anos mais tarde, ao incluí-los ali.

“Fios (O livro de Penélope)” é composto por 21 poemas que revelam grande sensibilidade lírica da escritora. Nesses textos, o eu poemático coloca-se na condição da Penélope da epopéia de Homero. Os fios do bordado da heroína são marca presente nesses textos.

O poema “As núpcias”, que abre o livro de Penélope, apresenta um sujeito poético que comunica sua abnegação em nome do ser amado de modo lírico e intimista. Ela torna-se amante num sentido lato do termo, por pretender que essa união seja plena. O poema abre com uma epígrafe que é um excerto da *Odisséia*, em que um dos pretendentes à mão da heroína propõe que a bela esposa de Ulisses faça sua escolha: “Penélope que despose aquele que mais lhe der, e que o destino assinalar” (AN, p. 23).

A Penélope reinventada se rende à vassalagem amorosa, não porque os pretendentes assim o exigiam, mas porque um homem é o eleito pelo seu coração:

Despi as roupas amplas
guarnecidas de laços
e passamanarias.
Vem amor,
a ti quero dar-me.

A ti quero dar
o meu corpo
e a minha poesia
- únicos bens
de que disponho:
tudo o que sou e o que componho

Te recebo com assentimento,

hóspede do meu corpo,
 porque desejo dar-me
 e por tua causa
 se enriquece a minha carne.

Ao teu ingresso
 abro as minhas portas:
 entre!
 Pois no teu corpo
 há um brilho, um dom
 ao qual franqueio
 o âmago de mim,
 não só o ventre.
 (AN, p. 23)

O eu lírico do poema “As núpcias”, acima transcrito, se despe inteiramente para receber seu amado, não só o corpo físico, mas também seu espírito. Em plenitude está preparada para receber esse amado, que já é de alguma forma hóspede de seu corpo, pois, mesmo nos momentos que antecedem o contato físico, o erasta já se presentifica no erômeno, pois ali já reside de alguma forma. Para usar uma imagem contida no *Fedro* (1996) de Platão: o amado entra pelos olhos do amante e faz sua morada no coração daquele enamorado.

Na última estrofe, a entrega é total, o eu lírico mantém união plena com a figura amada. Na segunda parte desse poema, o chamado se intensifica. Penélope comunica a urgência desse encontro, visto o longo período em que estiveram separados, tempo suficiente para que suas mãos artesãs tecessem um longo poema, cuja fidelidade amorosa é a principal matéria para esse tecido.

Baudelaire acreditava que para compreender um poeta faz-se necessário selecionar as palavras mais recorrentes em sua poesia: “A palavra delata qual é a sua obsessão” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 45). Hugo Friedrich faz valer essa máxima na leitura que realiza dos poetas modernos. Assim, ao ler o próprio Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e outros, Friedrich seleciona as palavras mais recorrentes de sua poesia para realizar suas leituras.

No poema ora em análise de Yêda Schmaltz, é freqüente o emprego dos verbos na segunda pessoa, e os termos “corpo”, “meu amado”, “dar-me”, “alma”. Os vocábulos sugerem forte apelo erótico, além disso evocam, no conjunto semântico e no fato de serem reiterados, o texto bíblico.

Nos versos do poema ecoa o *Cântico de Salomão* quando a Sulamita convoca que ele adentre seu quarto, pois ela já não pode se levantar do leito, do

contrário sujaria os pés. A Amada relata: “Meu amado põe a mão/pela fenda da porta:/as entranhas me estremecem,/minha alma, ouvindo-o, se esvai” (CÂNTICOS, 5, 4). Ao dizer: “Te recebo com assentimento,/hóspede do meu corpo”, o sujeito lírico dos versos yedianos estabelece correspondências com a Sulamita, e a figura que antes era de Penélope confunde-se com a da amada de Salomão.

Quando a Amada toma voz no *Cântico* é freqüente o emprego da expressão “meu amado”: “A voz do meu amado!”, “Fala o meu amado”, “Meu amado é meu e eu sou dele”, “Meu amado é branco e rosado” “Abro ao meu amado,/mas o meu amado se foi...”. No poema de Yêda tal expressão é recorrente e funda o ritmo no início de cada uma das estrofes:

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 espacial.
(AN, p. 24-25)

O poema de Yêda tem intensificado seu romantismo através da imagem mítica de Penélope assimilada à Sulamita e ao eu lírico. Pelas imagens das heroínas da antiguidade, que foram devotadas ao amor de seus amados, estabelece-se nos versos

outras dimensões para o amor ali expresso. O sentimento comunicado identifica-se à grandiosidade das paixões devotadas de Penélope e Ulisses, Sulamita e Salomão.

O poema toma, portanto, uma dicção salomônica, especialmente na referência à figura amada. A correspondência se dá não só através das aproximações das situações vividas pelas figuras femininas do poema bíblico e do poema de Yêda, mas se dá também através do tratamento lingüístico, vocabular, quando a poeta goiana tem em mente o *Cântico* e emprega em seus versos a entonação outrora dada à Sulamita. Em tempo, note-se a correspondência travada no verso “a rainha dos tempos”, quando o sujeito lírico assimila-se às rainhas da antiguidade (Penélope e Sulamita) como forma de expressar a experiência superior que lhe proporciona a união com o ser amado.

A ordenação estética de palavras e expressões nesse texto estabelece certa força expressiva nos versos. Note-se a disposição das palavras “corpo” e “amado” sendo reiteradas diversas vezes de modo a criar um harmônico efeito sonoro nos versos. A musicalidade se estabelece, em especial, nessa última parte do poema, através de aliterações dos fonemas /m/ (meu, amado, me, mim, Madona, imensamente, alma, submissa, forma) e do fonema /r/ (corpo, forma, ser, terceiro). Tal emprego condiz com a constatação de Alfredo Bosi de que no texto poético “força-se o signo para o reino do som” (2000, p.49), como fazem essas palavras. As reiterações dos fonemas vocálicos no poema intensificam a tonicidade e o ritmo, conforme se dá com o fonema /o/ (novo, colorida, louco, corpo), que comparece em quase todos os versos da composição.

Bosi observa que o verso livre explora possibilidades da língua de modo a imbricar imagem, pensamento e som. O ritmo da composição poética se dá por meio da alternância (de tônicas e átonas) e pela repetição de versos, palavras, letras, fonemas e expressões. A repetição é fundamental nos versos de Yêda para que sua voz tome matizes sonoros, como ocorre com o verso reiterado diversas vezes: “o corpo do meu amado”; ou mesmo com a repetição dos versos “que me penetra fundo/que me possui a alma”, “Uma forma de vida, nova forma de vida se instaura”.

O prazer na união com o amado é tão imenso que acaba por estabelecer um universo modificado para o eu lírico, o que parece expresso nos dois últimos versos. A composição “As núpcias” sugere ser o poema que a própria Penélope tece na noite do regresso de seu Ulisses, ele retorna e heroicamente a livra de todos os pretendentes que assaltavam a sua casa. Essa Penélope vislumbra um verdadeiro “planeta novo” ao ver seus mais prementes sonhos realizados.

Na primeira parte de *Alquimia dos nós*, é bem visível a presença do mito das fiandeiras, tanto que recebe um título duplo: “Fios” e “Livro de Penélope”, o que já retoma o fato de Penélope ser uma fiandeira. As fiandeiras possuem um forte viés imaginário dentro da mitologia dos helenos. Diversas são as divindades cuja função era tecer e dirigir o destino humano. Dentre elas estão as Moiras (Cárites, Horas, Graças), as Parcas (Cloto, Láquesis, Átropos), e as grandes deusas do Olimpo: Ceres, Juno e Ísis, avatares da Grande Deusa. O número sagrado das fiandeiras é o 3. Esse número remonta às estações identificadas pelos antigos: inverno, primavera e verão (LIBOREL, In: BRUNEL, 2000). Ao que parece, o poema “As núpcias” é tecido dentro dessa disposição do número sagrado das fiandeiras.

Dividido em três partes, deixa pairar sobre cada uma delas a idéia de inverno, primavera e verão, respectivamente as estações do frio e da espera, das flores e da colheita, e a estação dos frutos. Penélope passa por esses três estágios na espera de seu amado.

O ato de fiar atribui à mulher um grande poder, pois à fiandeira é facultada a escolha do momento de iniciar e de interromper seu trabalho, e somente ela detém tal poder. Essa potencialidade lhe outorga um caráter guerreiro, conforme simboliza a imagem de Atena a quem está relacionada a roca e o fuso, bem como suas armas de guerra.

Fiar implica em uma força interior, simbolicamente, equivalente ao processo no qual a mulher passa por sua autoformação afetiva e sexual. A fiandeira realiza um trabalho solitário, mas a atividade exercida tece o desejo em seu corpo, de modo que nos poemas do livro em análise, a poeta tece as vestimentas que serão os apetrechos para ela seduzir seu amado, e são os fios dos quais ela dispõe que costuram a sua boca à boca do amado. Além disso, é ela quem escolhe os matizes adequados a essa relação. Note-se que no poema “Linha azul”, a mulher tecelã borda a noite e borda o dia para o deleite de seu amante. E, juntas, suas mãos encontram um nó:

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).

A fiandeira escolhe a linha azul, cor que acaba por simbolizar a diafaneidade e a pureza, o que sugere ser a relação dos amantes singela, inocente, desprovida do aspecto pecaminoso legado pela ação de Adão e Eva. A maçã de coloração vermelha é associada no Ocidente judaico-cristão à luxúria, o azul nesses versos opõe-se a tal significação. A maçã azul pode sugerir, ainda, a perfeição da relação dos amantes, por lembrar a expressão popular “tudo azul”. Os versos acima, retomam o desfecho da Odisséia, quando Atena estende a duração da noite em que Ulisses e Penélope se unem, após o regresso do herói. No poema, é a Penélope reinventada que assume as atribuições da deusa, e modifica o “enredo da trama”.

A arte da fiandeira estabelece uma união entre trabalho e sexualidade. Isso porque é identificado, com frequência, um Eros que une ou costura um indivíduo ao outro, mas, também, une “eroticamente” o indivíduo com seu trabalho. Idéia presente no verso de Safo de Lesbos: “Eros, tecelão de mitos”.

Exímias tecelãs são Ariadne, Aracne e Penélope. A primeira das heroínas condena-se, através de seu trabalho, ao abandono e ao repúdio do homem que salvou e amou. É o fio de Ariadne que mantém Teseu vivo, o liberta do labirinto do Minotauro, e lhe confere a imortalidade de seu nome, mas, por salvar o homem que amou logo à primeira vista, utilizando-se do fio, perde a si mesma, pois Teseu a leva consigo, para abandoná-la em seguida na ilha de Dia. Duas versões são dadas para o fim da filha do rei de Creta: enforca-se na ilha de Dia, temendo a fúria de Ártemis. Outra versão do mito pretende que ela tenha sido resgatada por Dioniso (conforme apresenta o quadro de Eugène Delacroix), por quem foi muito amada, mas depois foi brutalmente assassinada e esquartejada pelo deus numa furiosa crise de ciúmes.

Ariadne se encontra também nos versos de Yêda Schmaltz. No poema “Agulha”, o sujeito lírico percebe as desventuras em torno desse trabalho de fiandeira que tece o destino dos homens, mas que se vê ferida pelo objeto de seu trabalho: a agulha.

Esta agulha,
para que serve?
Para coser
e ferir.

Imantada agulha
perfura
enfrentando pela pele
e navegando
para o encarnado
lugar.

Nem vejo
 as minhas mãos:
 meus olhos cegos,
 no palheiro do mundo,
 enevoados,
 seguem o fio
 do bailado
 no brilho
 da agulha.

(Se para emendar
 é preciso primeiro
 perfurar,
 é preciso sofrer
 pra se poder
 amar?)

Esta agulha,
 para que serve
 se fere
 e não tem linha?
 E seria esta agulha
 mesmo minha?

Perfurante agulha
 do meu ser,
 rainha destronada
 e sem linha
 - bainha.

Avesso da costura,
 ante-agulha
 desbordada,
 instrumento perfurante
 - espada.
 (AN, p. 50-51)

A agulha, aqui, toma uma conotação sexual até mesmo por manter relação analógica com o falo. O fio que segue ao trabalho desta “agulha” é confeccionado por Eros e trabalhado pela arte da fiandeira-poeta. A temática do poema é dupla: o fazer poético cuja relação é ao mesmo tempo de dor e prazer aos olhos do criador, sentimento paradoxal; e a relação do amante e do amado, infinita fonte de prazer que também tem seus reveses. É nesse sentido que se vislumbra a presença de Ariadne. Acerca desse poema, diz a professora Vera Tietzmann Silva:

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 (TIETZMANN SILVA, 1990, p. 178,)

A estudiosa observa que o mito de Aracne também participa da poética de *A Alquimia dos nós* no que concerne à tecedura, e, assim, pode-se expandir as observações da professora Tietzmann notando que o bordado é quem confina a exímia fiandeira Aracne a uma existência limitada. Conta o mito que a jovem desafia a deusa Atena ao afirmar que ninguém supera a velocidade e qualidade de seu bordado. Em retaliação, a deusa a metamorfoseia em aranha, e esta tece sua morada com habilidade para impor-se ainda em relação à deusa.

A metamorfose sofrida por Aracne presentifica-se em “Agulha” na idéia de que o trabalho da fiandeira acaba por provocar uma profunda metamorfose do ser, que, no caso da fiandeira-amante, dá-se em relação à sua atividade de poeta e de devoção ao ser amado. Fiar um poema não é imperativamente um trabalho de prazer, escrever é doloroso, nessa atividade estão mesclados dor e prazer. Amar e viver uma relação amorosa, igualmente. Se a costura deve ser feita pelo lado do avesso através do trabalho da agulha, poetizar e amar também impõe o seu avesso: o sofrimento. A poeta-fiandeira que sofreu a limitação imposta pela agulha se descobre na condição de sofredora. De figura desejosa de viver prazeres inenarráveis, ela acaba reduzida à situação grotesca de alguém ferida pela agulha-espada. Do mesmo modo, Aracne, a bela tecelã, torna-se um aracnídeo, padecendo os reveses do trabalho com que se envolveu.

As frases interrogativas na estrutura do poema podem não só sugerir a dialética em torno da atividade das fiandeiras e da relação amorosa, mas buscam prender o leitor aos significantes do texto. São essas interrogações que promovem a sonoridade do poema, a exemplo da quinta e sexta estrofe, em que as palavras finais (minha/bainha) dão um tom musical ao poema. As tensões no poema se apresentam estruturalmente através de oposições como amar/sofrer, rainha/destronada.

Os infortúnios resultantes do trabalho da arte da fiandeira é um tema retomado em “Vestido de lágrima”:

O amor é tecido de lágrima.
O amor é tecido de lágrima.

Os fios do amor
são de água salgada

e os fios escorrem,
cruzam-se para sempre
na tua face.

Um sorriso de Narciso
e depois um afogar
no pranto.
No pranto colorido,
que o vestido amor
é tecido de lágrima.

É de lágrima tecido
o que escolhi
para vestido.
O vestido
é uma vez tido,
é vertido de lágrima,
é ver tido de lágrima
que tem rima
e não parece
e rima longe, lá,
deixando um gê
inexplicável.

É de lágrima tecido
o que escolhi
para vestido.
Uma flor
que eu ex-colhi:
é de lágrima
o vertido,
é ter ido
é ter sido.
(AN, p. 53)

O amor é “tecido de lágrimas” em decorrência da natureza tão contraditória e perturbadora dos sentimentos humanos, pois vai de um extremo ao outro. A mesma relação que provocou a felicidade de outrora, desencadeia o pranto, sugerido no jogo lingüístico da palavra “vertido”, que se transforma em “ter ido” e “ter sido” para comunicar o fim da referida união, razão pela qual o sujeito poético “verte” suas lágrimas. A referência a Narciso, no início da terceira estrofe, evidencia o aspecto contraditório da relação passional, pois as semelhanças identificadas pelos amantes acabam por se dissipar com o fim da relação amorosa. Aquilo que era semelhante se torna dessemelhante.

A repetição de alguns versos e de termos homólogos como “vertido”, “ter ido” e “ter sido”, retoma o mito de Eco, duplo de Narciso. Isso porque a escrita, bem como o enamoramento, demarca um encontro da pessoa consigo própria. Algo que se dá

entre Eco e Narciso, o que se pretende discutir mais detalhadamente quando da análise do livro *Ecos: a jóia de Pandora* (1996). Por hora, fique a observação de que fiar é um ato de criação e simboliza a amostragem daquilo que estava obscuro, pois a tecitura (do texto) leva em conta paixões e desejos do indivíduo ao apresentar gritos, sussurros, chamados, rugidos e ecos do sujeito através da expressão escrita. Eco, apaixonada, emite esses sons na tentativa de atrair seu objeto de desejo. Narciso também ruge e chama por seu amado: ele mesmo. Destarte, as paixões pelo trabalho artístico e pelo outro traz à tona aspectos da personalidade humana, narcísica por excelência, ao propagar ou retirar da escuridão pontos positivos e negativos que identificamos em nosso íntimo.

Talvez por essa razão Yêda Schmaltz tenha proposto analogia entre “Fios (O livro de Penélope)” com o Nigredo da teoria junguiana. Para Jung (2002), Nigredo é o primeiro estágio de desenvolvimento da personalidade humana no processo de individuação. A individuação equivale ao *Opus Alquímico* da alquimia, que busca a transformação de matéria medíocre em ouro. Também identificado com o *Self* (si mesmo), a individuação não implica na perfeição do sujeito, mas num processo que visa completar-se ao desenvolver potencialidades inatas que culminam na harmonização entre consciente e inconsciente.

O Nigredo é o estágio de “massa confusa”, primeiro passo para esse desenvolvimento interior. É aí que a poeta de *A alquimia dos nós* posiciona as fiandeiras com a idéia de que estão no processo de individuação, mas ainda se encontram na “sombra”, dado o aspecto de interiorização que comungam, uma espécie de “recesso doméstico”, como qualifica Tietzmann Silva (1990). Esse recesso no livro referido se dá pelas seguintes razões: o trabalho da poeta e da fiandeira são funções realizadas no interior das moradias; o amor pelo outro aloja-se no interior do ser.

Mesmo na “sombra”, Penélope, nessa alquimia, é alçada à posição de heroína. Na *Odisséia* de Homero, as poucas referências à esposa de Ulisses se dão no sentido de torná-la uma companheira à altura do herói grandiloqüente. Se Ulisses é astucioso, Penélope também deve comungar dessa característica para merecer o esposo. Assim, as duas ações principais de Penélope são: tecer como forma de enganar os pretendentes, e arditamente testar o marido para identificá-lo.

A primeira atuação da heroína é comunicada inicialmente por Antino em discussão com Telêmaco:

Pretendes certamente macular-nos a reputação. A culpa não é dos pretendentes Aqueus, mas de tua própria mãe, a qual mais do que ninguém é versada em artimanhas. Três anos são passados, e dentro em breve quatro, desde que ela ilude o coração que pulsa no peito dos Aqueus, a todos dando esperanças, e a cada um enviando promessas e mensagens, quando afinal diferentes são os planos que tem em mente. Eis o último ardil, que seu espírito concebeu: erigiu em seus aposentos um enorme tear, para nele tecer leve e comprido véu. Em seguida veio dizer-nos: ‘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: será a mortalha do herói Laertes, no dia em que ele sucumbir ao golpe fatídico da inexorável morte. [...]’ Então, durante o dia, ocupava-se em tecer a enorme tela; mas, de noite, desfazia-a, à luz dos archotes. Três anos conseguiu dissimular sua artimanha e lograr os Aqueus. Mas quando, no retorno das estações, chegou o quarto ano, uma das mulheres suas cúmplices revelou-nos o ardil, e fomos surpreendê-la justamente quando desfiava a refulgente tela” (HOMERO, 2003, p. 30-31).

Ao tecer de forma a enganar os pretendentes e assim ganhar tempo, mantendo-se fiel a Ulisses, Penélope envolve-se no ato de criação, pois urde sua história, na qual se eleva como modelo de fidelidade e devoção amorosa. E ao mesmo tempo recria a figura de seu amado, para manter o desejo e a esperança de seu retorno. Na poética de Yêda Schmaltz, Penélope avança no sentido de criar seu próprio enredo. Em “O tapete” e “Navios”, a heroína sai navegando num sonho idílico pelo tecido que constrói, e em analogia com Ulisses, torna-se ela própria marinheira de um barco tecido pelo seu sonho.

No conto “Gangrena”, que abre o livro *Miserere* (1980), a Penélope reinventada acaba por assumir a postura de um Ulisses que parece estar “errado de mito”. Interessante notar que em “Gangrena”, “O tapete” e “Navios”, o herói construtor do Cavalo de Tróia é tido como “barco” no qual Penélope navega, ou como uma espécie de “porto seguro”. Isso decorre do fato de a heroína ver na figura dele um porto no qual pode atracar. O barco é uma possibilidade de se empreender viagens sobre um elemento nada consistente. Essa inconsistência da água coincide com o caráter de inconstância da própria vida humana, mas Ulisses se apresenta como espaço seguro sobre o qual se pode navegar sobre o instável (leia-se a 2ª estrofe do poema abaixo). A ausência desse barco é causa de sofrimento devido à perda de alentadora segurança, conforme se apresenta nos versos a seguir:

Minhas entranhas se amargaram
na ausência do meu barco.
Sua ausência plena e esmagadora
cobriu o céu como um manto.

Ando bebendo o meu próprio,
o meu copioso mar de pranto.

Meus olhos pacíficos
refazendo, derramando os oceanos,
um barco cheio de mar, navio
naufragado e vazio.
E a importância de um navio
está na possibilidade
de navegar.

Quantas mortes morri na minha espera,
aguardando um barco de sonhos
construído por meus dedos,
(meus antigos dedos tristonhos)
para ensinar-te o valor dos viajantes,
para mostrar-te a cor da primavera?

Fui enredada como peixe
na rede traiçoeira,
como um pássaro
me prenderam a laço.
(Ah, braços que por abraços anelas!)
Escureceram-se os mundos
Ao apagarem-se as velas.

Meu coração se inclina:
quem deteve-os, meus navios?
Navios? Velas pandas
de um barquinho de papel
transparente e adorável.
Como os mares são desequilibrados!
A minha ferida é incurável.
(AN, p. 52)

O poema acima evoca o corte do andrógino do mito aristofânico: “A minha ferida é incurável”. A postura de um Eros anelante que se manifesta através do abraço conforme o discurso de Aristófanes é sugerida no verso entre parêntesis da quarta estrofe. O sujeito poético de “Navios” acaba por sentir aquela necessidade premente dos indivíduos oriundos do corte de Zeus, cuja ânsia pelo outro era tão grande que morriam abraçados, não se interessavam por mais nada quando ocorria o encontro, nem alimentos, nem reprodução. A necessidade violenta de se conjugarem é substituída pelo vazio interior que o sujeito sente na ausência do seu amado.

A sensação de vazio leva a fiandeira à atividade de fiar. Nessa atividade são seus dedos que produzem sonhos, o que acaba por adquirir uma conotação sexual como ocorre em “Gangrena”, quando a Penélope reinventada diz: “Ele viajava e não se comunicava. Com minhas mãos, ah, com minhas mãos, a saudade dele eu matava. Elas

se multiplicavam. Depois, eu chorava. E o tempo foi escorrendo pelos meus olhos” (SHCMALTZ, 1980, p. 22). O excerto alude tanto à atividade da fiandeira, como à prática onanista. Na ação de provocar prazeres sexuais em si mesmo ao tecer “barcos de sonhos”, o sujeito poético, ao final, acaba se deparando novamente com sua situação de ser solipso, o que engrandece a sensação de vazio e ao mesmo tempo de culpa por esse prazer solitário, desencadeando o choro.

Ao final do poema “Navios”, o eu lírico compreende que a perspectiva de um Eros anelante acaba por ser aleivosa, pois o barco que antes se afigurava como a única possibilidade de navegar, apresenta-se como um “barquinho de papel”, fraco demais para enfrentar um mar tão desequilibrado, razão pela qual a ferida do andrógino se apresenta como sendo “incurável”, o que se pode é conseguir ocultá-la (como o fez Apolo), mas não curá-la.

A ferida é mais evidenciada em “Gangrena”. A narrativa altamente poética de Yêda Schmaltz é aberta com uma citação do texto homérico, no qual Penélope está em colóquio com Ulisses disfarçado de mendigo. O conto mantém intrínseca relação com a fala da primeira Penélope nesse episódio. Em Homero tem-se:

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 [...] 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).

Ao tratar de “Gangrena”, Darcy Denófrío (1990) se confunde ao apontar a epígrafe como sendo de autoria da própria Yêda: “Esse conto tem a sua leitura mitológica direcionada por uma pseudo-epígrafe de Homero, pois na realidade o fragmento parece de Yêda, que assume o discurso como se fosse Penélope” (p. 09). Adiante, em nota, a estudiosa reafirma: “Não conhecemos esta tradução. Além disto a Odisséia é narrada em terceira pessoa” (DENÓFRIO, 1990, p. 23).

Yêda revive Penélope e lhe dá novos contornos. Para constituir seu trabalho artístico a poeta parte das raras e tímidas falas da heroína grega. O colóquio com o estrangeiro é um exemplo. Penélope, nesse momento da epopéia homérica, assume a fala para comunicar ao estrangeiro os sofrimentos que tem padecido com a demora do

retorno de Ulisses, é então que profere um dos trechos mais belos da *Odisséia* de Homero: “Saudades, só as sinto de Ulisses; só elas me comovem o coração”. Em seguida, o excerto copiado por Yêda e que Denófrio por engano lhe atribui: “Os pretendentes urgem minhas núpcias, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas”.

A versão do texto de Homero utilizada neste trabalho, e que consta nas referências, coincide com a que Yêda leu. A tradução é de Antônio Pinto de Carvalho, texto em prosa, traduzido do francês, cuja primeira edição sai em 1978 pela editora Abril Cultural.

Denófrio entende que a poeta cria essa fala a fim de tirar Penélope do papel secundário que lhe é atribuído na *Odisséia*. Yêda busca justamente, nas poucas aparições da heroína de Homero, a motivação e os argumentos que permitem recriá-la ou desenvolver melhor sua figura que antes estava na sombra do marido. Yêda Schmaltz procede em *A alquimia dos nós* nesse intento ao incluir sua fala na do texto de Homero nas epígrafes distribuídas pela obra.

Darcy Denófrio conclui, por fim, que: “Em *A alquimia dos nós*, mais de uma vez, Yêda criou epígrafes e as fez passar por de Homero, como se, na *Odisséia*, a narradora fosse Penélope” (p.23). Yêda retoma as falas da heroína Penélope para assim tornar-se narradora de sua própria odisséia lírica (por isso, o primeiro livro de *A alquimia dos nós* é “O livro de Penélope”), e desse trabalho artesanal, no qual o poeta artesão da palavra imprime a marca de sua mão sobre uma forma cristalizada, surge uma Penélope moderna. Dentre as epígrafes referidas, citamos duas, separando a fala de Yêda da de Homero através da sublinha nas interferências da poeta:

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, 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, sublinhados nossos)

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, sublinhados nossos)

No conto “Gangrena”, Penélope relata como ardilosamente enganou os pretendentes por um período de quatro anos. A Penélope de Yêda inicia proferindo o trecho de Homero e conta que, após a partida do seu amado, ela dedica-se à atividade do tricô: “De primeiro, quando ele viajou, eu fui na loja, comprei umas lãs e comecei a fazer tricô.” (MIS, p.21). Com a intensa atividade e os ferimentos ocasionados no seu dedão, desenvolve uma gangrena, que, tratada pelo farmacêutico a quem recorre, atrapalha o desenvolvimento daquele ponto de tricô que ela aprendia, mas como exímia tecelã, ela segue em frente com o trabalho.

A tecelã que detém poder sobre seu trabalho, interrompe sua atividade sem que o tricô estivesse pronto (“Daí, quando só faltava uma mama manga, me deu uma canseira e eu fui consultar o Oráculo. Ele disse: - Pára. Eu perguntei: - O quê? Ele disse: - Sai pra fora.”). Se a fiandeira não se dedica ao seu trabalho, isso significa que ela não mais está oculta no interior do seu lar. Na exposição, surgem os pretendentes: “Foi então que eles vieram. Ai, antes não saísse, antes não tentasse, antes os meus dedos todos gangrenassem!”. A invasão dos pretendentes é franqueada pela ausência de Ulisses, eles se apresentam como promessa de um barco no qual ela recusa navegar: “Mas ele viajando e, em viajando, não percebendo que me deixava à mercê de tantos barcos, à mercê de tantas mágoas” (MIS, p. 23).

A recusa advém do fato de essa Penélope haver recriado um Ulisses moldado às suas necessidades. Os outros, que não se encaixam nesse molde, são recusados como “malditos” pretendentes.

O Ulisses de Homero passa pelas provações das mulheres-feiticeiras: Circe, Calipso e as Sereias. O Ulisses de Yêda passa por tais provações com o assentimento de Penélope: “E eu sabendo. Sabendo que ele viajava por corpos de muitas mil mulheres e que ainda assim, se esvaziava. E eu sabendo que ele viajar não adiantava, porque seu porto maior em mim se afogava, escorrendo assim: dos olhos e entrando pela boca – um mar de mim” (MIS, p. 23). Ulisses, duplo de Penélope, é assaltado por mulheres devoradoras, ao passo que Penélope, seu alter-ego, tem sua morada assaltada por pretendentes devoradores de seus bens.

O tempo escorre constantemente no relato da heroína, a distância temporal acaba por provocar uma dor tão profunda que a gangrena mostra-se alentadora por ser uma dor exterior, que relega ao esquecimento a dor interior. Por isso a Penélope da modernidade, num gesto abrupto, decepa a mão e a pendura na porta de casa para

afugentar os pretendentes. Como seu Ulisses não retornou, ela decide, então, ser ela mesma a figura que vai exterminá-los:

Eu mesma. Mais a minha grandeza. Que eu não fico parada deixando só ele, em viajando, tecer todos os enredos e ser personagem principal de toda a história. A minha terra é navegável e grande – terra estável. Eu mesma, mais a minha grandeza, resolvi, emos, desta forma, matá-los todos. Eles vão perceber minha intenção, eu tenho até um pouco de medo, mas eles vão cair duros para trás, mortinhos e infelizes. Eu vou continuar sozinha e rainha da minha ilha, do meu lugar. Que amor é só um, e ficou o resto da vida viajando e o tempo escorrendo. E o meu nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade. Malditos, malditos! Debaxo da terra é o seu lugar. Deles (SCHMALTZ, 1979, p. 25).

Um amado pode representar a viagem sobre águas instáveis, conforme referiu-se anteriormente, portanto, a Penélope de Yêda decide navegar em terra mesmo quando elimina os pretendentes. Dentre esses aspirantes à sua mão, poderia estar seu Ulisses, já que o amado acaba se apresentado como uma realidade virtual; mas a recusa categórica se dá em decorrência do medo da instabilidade desse barco sobre ondas, símbolo da relação amorosa.

No fragmento acima, pode-se identificar o nome da heroína do conto: Penélope, sinônimo de fidelidade. Aqui ela é fiel à idéia categórica de um homem (modelo) que ela amará.

Quando a Penélope do conto se dirige à farmácia, é atendida por um rapaz jovem. Interessante notar que este farmacêutico apresenta-se como semelhante ao amado, isso porque características do sujeito tecido pelos seus sonhos são identificadas no rapaz da farmácia. Mas o máximo que ele podia ser era irmão de seu Ulisses, já que ele não traz a perfeição do amado do sonho. Essa Penélope se cansa de esperar pelo seu herói ao perceber que o tempo correu demais, e as traças do tricô acabaram migrando para o seu rosto. Envelhecida, já não resta esperanças para o surgimento de um amado, daí o que a precipita para o desfecho inusitado: “E eu vendo que não tinha ninguém para vir despachar os malditos – que a obrigação temática e histórica era dele, mas ele, além de viajando, está errado de mito, não tem essa coragem na qual eu acredito” (M, p. 24).

O conto termina com uma indagação: “Adianta cicatrizar?” (MIS, p. 25), o que sugere relação intertextual em dois sentidos: com o mito da ferida do andrógino, a própria ferida gangrenada já sugere isso; e a cicatriz que Ulisses traz na coxa, sinal significativo, pois é através dele que Euricléia reconhece o patrão, sendo esta, talvez, a única prova de que o estrangeiro era verdadeiramente Ulisses.

À maneira dos poetas românticos do século XIX, a personagem do conto quer expor sua chaga. Na exposição encontra um alento. A pergunta que parece conter a resposta do poema “Navios” de *A alquimia dos nós*: “A minha ferida é incurável”, confunde os aspectos físicos com os espirituais, confusão que também se apresenta na cicatriz de Ulisses. Não adianta a ferida física cicatrizar porque oculta está debaixo da costura de Apolo. A voz que emana desse conto parece fazer eco com Bataille: “as dores mais profundas são as que não se manifestam por gritos” (1987, p. 211).

A qualidade do conto apresentado assenta-se na inventividade da produção, no seu aspecto dialético e discursivo com outros textos, bem como pela não gratuidade de cada sentença. Pode passar despercebido ao leitor desatento o desfecho: “Não é uma peça de teatro antigo não, só uma rápida cena.” (MIS, p. 25). O teatro antigo referido é o teatro grego das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, cuja função catártica acaba sendo alentadora para as dores humanas.

A história da Penélope reinventada não chega a se constituir uma tragédia nos moldes gregos. É uma tragédia pessoal que se acerca no desfecho daquele modelo por causar certo horror aos olhos do leitor. Finais trágicos são comuns nas reinvenções de Penélope. Para ficar em um exemplo, tenha-se o *Madame Butterfly*⁵, da ópera de Giacomo Puccini, na qual a heroína espera por anos a fio por seu Ulisses (B. F. Pinkerton), mas ao final tem de lidar com a situação de o herói retornar casado com uma americana, pois uma gueixa japonesa não poderia figurar como legítima esposa. Cio-Cio-Sam (Butterfly) comete suicídio diante de Mr. Pinkerton, dando à peça ares de tragédia.

Pelo que a obra sugere, Puccini bebe no colóquio de Penélope com Ulisses o modelo para construir grande parte das cenas e músicas da ópera. E assim consegue imprimir lirismo e emoção ao desatino de Cio-Cio-Sam, que acredita na volta do esposo, a despeito das indicações contrárias. A canção “Un bel dí vendremo”, um dos trechos mais famosos da obra, lembra a Penélope construída em “Gangrena”. Perdida em uma tempestade, num mar interior e social, sem contar com o barco protetor de Ulisses, as heroínas sonham, almejam e se desesperam pela chegada do amado. Alienadas, seguem até às últimas conseqüências acreditando no regresso do amado que surgirá um dia, no imaginário das personagens, do fim do mundo.

⁵ Ópera do italiano Giacomo Puccini, com libreto de Luigi Ilica e Giuseppe Giacosa, baseado no drama de David Belasco, que por sua vez partiu da história escrita pelo americano John Luther Long. Estreou no teatro Scala de Milão em 17 de fevereiro de 1904.

Yêda, aficcionada por arte, denuncia o seu conhecimento da obra de Puccini em alguns de seus versos. Isso demonstra que a escritora pode ter trazido para as composições “Grangrena” e os versos de “O livro de Penélope” imagens contidas na ópera. No livro em estudo a referência à arte de Giacomo Puccini é feita indiretamente, em um poema de *Ecos* essa referência é feita diretamente.

O conto de Yêda, entretanto, retoma os tragedistas por comungar, como eles, da opinião de que o mito deve ser matéria constante de reavaliação. E assim, a criação não consegue se livrar da plethora textual que assalta o trabalho do artista. Nesse texto, Yêda lida bem com isso. Aproveita, por exemplo, da escrita de Guimarães Rosa, que, de modo vibrante, diz em “A terceira margem do rio”: “então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e eu, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1988, p.37).

Yêda Schmaltz consegue seguir esse modelo da prosa rosiana ao imprimir a uma situação, na qual impera o caos da solidão, uma linguagem que acaba por evidenciar o desespero interior da personagem:

Foi por isso que cortei minha mão, doutor, e dependurei a mão no corredor, junto do quadro – a minha melhor peça de tricô. Matei tudo assim. Os malditos, quando olharem o toco no meu braço e perceber a minha intenção, hão de morrer, morrerem fugindo de mim. E desta forma também não posso voltar ao de primeiro, quando ele viajou, eu fui na loja, comprei umas lãs e comecei a fazer tricô. Fica tudo suspenso no ar, igual este toco de braço que estou lhe mostrando. Que você está cerzindo, remendando. Mas o ponto maior, assim, o mar de mim – dos olhos saindo e entrando pela boca, vai se tricotando, traça, vai se tricotando: desgraça no meu rosto. O senhor entende? Foi muito tempo escorrendo até que eu cortei a mão, doutor. Não é uma peça de teatro antigo não, só uma rápida cena. Agora, está maior gangrena. Adianta cicatrizar? (SCHMALTZ, 1980, p. 25).

Hughes Liborel (BRUNEL, 2000, p. 377) entende que, para Penélope, tecer “é o tempo de sublimar o medo de ver um esposo de volta mas envelhecido e esquecido de seus antigos segredos de alcova.”. Assim, por “ações não ostensivas, que se furtam aos olhares despertados, ela fixa no coração uma única imagem: aquela do único homem que ama. Em seu íntimo, Penélope é contra ele, e enquanto prossegue em seu trabalho, lança-lhe todas as suas recriminações”. Nesse sentido, Penélope reconstrói imagem e identidade de Ulisses, uma vez que as distâncias os separaram e mudanças profundas se processam em ambos. Penélope não se esquece de Ulisses, mas é pertinente dizer que ela o reconstrói.

Na renovação da imagem de seu amado, ela acaba por figurá-lo como um belo e jovem homem, até porque assim ele o era quando de sua partida. O retorno de um homem envelhecido, decrépito e como um mendigo, deixa-lhe sobressaltada. É aí que ela, através de um ardil, o incita a relatar a construção do leito, já que somente Ulisses detinha esse conhecimento. A Rapsódia XXIII é um motivo fortemente poetizado nos versos de “O livro de Penélope”. O último poema do livro versa especificamente sobre esse reencontro de Penélope com um marido que se tornara estrangeiro em sua própria terra, uma figura irreconhecível para a própria esposa. Mas nos versos de Yêda esse assunto recebe outros desdobramentos.

Numa seqüência que conta com “O espelho I, II, III e IV”, com o subtítulo “Tentativa de reconhecimento”, o sujeito poético acaba por se identificar de forma inerente ao ser amado. Seus corpos se confundem de modo a corpo, sangue e divindade, intertextualizando com a Santa Ceia do *Antigo testamento*, indicar “posse total e repleta” (AN, p. 65) do amante pelo ser amado. Em “Espelho V”, tem-se a quebra desse paradigma, já prenunciado pelo subtítulo: “Tentativa de desconhecimento”.

A ausência do herói astucioso acaba por mistificar sua imagem perante os olhos de sua amada. Surge um herói grandioso, cuja perfeição assemelha-se com a dos deuses. Deparar-se com esse Ulisses frente a frente é altamente frustrante para a Penélope moderna, pois “a imagem nele não cabia”, e ela acaba por concluir: “Eu queria, ah, se queria,/que o meu malfadado Ulisses/nunca tivesse voltado” (AN, p. 66).

Essa idéia de um Ulisses não compatível com o herói sonhado está presente em “Gangrena”, como outrora se referiu.

Enigmática, portanto, é a imagem de Ulisses tanto no texto de Homero como na reinvenção de Yêda Schmaltz. Referido diversas vezes pelo poeta com perfeição similar a um deus, o herói é descrito pelo Ciclope como uma figura grotesca, pois Télemo havia vaticinado que Polifemo teria seu olho vazado por Ulisses, e diz o Ciclope: “Eu esperava sempre a vinda de um varão alto e belo, dotado de força excepcional; e, afinal, um pitorra, um biltre, um fraco, me vazou a vista, após ter-me dominado pelo vinho” (HOMERO, 2003, p. 126).

A descrição do Ciclope acaba por apresentar aos olhos do leitor um Ulisses ridículo, de grande fealdade. O fato é que, entre os gregos, a beleza do corpo masculino era objeto de culto. Note-se o que nos fora legado pelas artes plásticas e pictóricas da Grécia antiga: inúmeras efígies de Apolo, Eros, Zeus, Aquiles e outros grandes homens

tais que, cuja beleza das formas é altamente valorizada. Isso demonstra que a beleza é determinada, também, por fatores culturais.

Essa visão de um amado cuja beleza equipara-se à das divindades é retomada por Schmaltz na seqüência de versos já estudados na primeira parte desse trabalho, “A beleza do homem e seus apetrechos”. Nele, Ulisses é visto com uma beleza que emana de seu ser, é o herói recém tocado por Atena no episódio do reencontro com Penélope: “Do mesmo modo que um hábil artista, instruído por Hefesto e Atena em todos os recursos da arte, espalhando o ouro sobre a prata, produz graciosos labores, assim Atena derramou a graça sobre a cabeça e os ombros de Ulisses.” (HOMERO, 2003, p. 296-297). Desse modo, Ulisses pode até ser realmente grotesco como o descreve Polifemo, mas, tocado pelo trabalho artístico, sua beleza se evidencia:

Deixa-me contar
a beleza do homem
e seus apetrechos.

Seu bigode,
sua barba
que cai nos ladrilhos
e renasce com os meses:
folhas, flores,
pêlos, filhos.

Esse homem miúdo
que entortou
todo o meu mundo.
(Um homem azul
que combina
com meu amarelo.)

Esse homem,
como é belo!
(AN, p. 36)

Para o Sócrates de *Fedro* (1996), essa beleza de um “homem miúdo” que acaba por entortar o mundo da figura que o ama, é colocada em situação de relevância, porque a obra poética nasce do delírio das Musas, e esse eu lírico, portanto, está em estágio de embriaguez (provocado pelas musas e Eros), razão pela qual considera estar seu discernimento comprometido.

No discurso de Lísias, proferido por Fedro, ressalta-se que os amantes têm o espírito doente de modo a tolher-lhes a sensatez, a paixão cega o sujeito sob domínio dos delírios de Eros e Afrodite. Sócrates ressalta nesse diálogo que a beleza atrai não só os amantes, mas todas as gentes, pois todos se comparam em contemplá-la. Os

homens, portanto, amam o belo porque nele encontram os remédios para curar seus achaques do espírito. Na concepção socrática, belo é o que é igualmente sábio, bom, divino e virtuoso.

O caráter anódino da beleza é também considerado por Sigmund Freud em *O mal estar na civilização* (1997), quando o psiquiatra observa que o homem não pode viver sem construções auxiliares ou paliativas para suportar os sofrimentos, decepções e angústias da vida. As medidas paliativas identificadas por Freud, em síntese, dividem-se em três grupos: derivativos poderosos (a exemplo das ciências), satisfações substitutivas (arte, ilusões e fantasias), e as substâncias tóxicas (agem diretamente no corpo).

Nesse princípio pela busca do prazer, o amor sexual é uma das formas de manifestação prazerosa de um relacionamento emocional (em amar e ser amado), o que se encaixa no segundo grupo das medidas paliativas da teoria freudiana. A beleza nesse panorama figura como uma construção auxiliar na busca da superação dos sofrimentos. Para Freud, buscamos a felicidade na beleza, seja das formas humanas e seus gestos, seja nas paisagens, visões e tais que. A teoria freudiana, enfim, nota a problemática em se especificar a natureza e a origem da beleza, demonstra a dificuldade da psicanálise em explicar tal campo, pois é comum pensar que beleza liga-se a sentimento sexual; ocorre que o disforme também pode provocar atração e estímulo, enquanto determinadas belezas podem não provocar.

Na terceira parte do poema, são ressaltados os aspectos físicos 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.)
 Deixa-me contar
 a beleza do homem.
 Deixa-me contar-te
 e a tua beleza
 mais os teus apetrechos.

Pois meus olhos não saem
 da tua figura,
 da tua formosura,
 retrato da minha carne,
 sumo de mim liberto,

apêndice de mim perdido.
Tão longe, tão perto.
(AN, p. 37)

Na última estrofe, o eu lírico parece identificar no mito do andrógino a explicação para considerar essa beleza do ser amado. Se ele é parte dela mesma, como poderá vislumbrar nele alguma imperfeição? Como no verso da canção de Caetano Veloso: “É que Narciso acha feio o que não é espelho”. Essa Penélope-Narcisa não ousa encontrar defeitos em seu Ulisses, pois ele é seu “apêndice” perdido.

Nas partes IV e V do poema, a poeta indaga as razões que a levam a admirar tão ardentemente a beleza de seu Ulisses, em que são aventadas como explicações a longa espera de um esposo que demora vinte anos para voltar para casa, e que acaba por se engrandecer nesse sonho; a infidelidade do homem que “viajava por corpos de muitas mil mulheres”, como diz a Penélope de “Gangrena”; a inocência desse homem, ou mesmo a pouca probabilidade de que a bela Penélope se enamore de um “miúdo” Ulisses.

Há indícios nesse poema de que ele também foi motivado pelo *Cântico* de Salomão do *Antigo testamento*. O indício mais evidente desse diálogo é a repetição da expressão que enfatiza a beleza do amado, presente nos dois textos. Na poesia do *Cântico*, a Amada insiste em admirar o Amado: “Como és belo, meu amado”. No quarto poema, quando a Sulamita hesita em abrir para ele a porta de sua morada, apesar de franquear-lhe a entrada, a amante acaba perdendo-se dele. Numa busca desesperada, em que informa a necessidade de encontrá-lo por estar “doente de amor”, a bela rainha procede na descrição física da figura amada, o que sugere que Yêda se inspirou no *Cântico* para compor seus versos. Nessa minuciosa reconstrução da imagem do homem amado, a amante informa: “Suas pernas, colunas de mármore/firmadas em base de ouro puro” (CÂNTICOS, 5, 10-16), a esse excerto assemelham-se os versos yedianos: “Como és belo/ [...] Te vejo de costas/e adivinho tuas pernas,”.

Assim, comparece novamente nos versos de “O livro de Penélope” a dicção poética salomônica, modificando a imagem de Penélope, que adquire matizes da rainha Sulamita.

Na última parte de “A beleza do homem e seus apetrechos” o sujeito lírico conclui que o homem amado é belo porque dele participa o amor. Nesse sentido, o ser amado corporifica a beleza, como no soneto de Petrarca estudado no primeiro capítulo deste trabalho. O eu lírico nos versos do poeta florentino inquieta-se com a

possibilidade dos outros acharem que ele exagera o perfil de Laura: “Santa, sábia, graciosa, honesta e bela”. Ele nega que os adjetivos qualificando a amada sejam exagerados, acusa sua linguagem de imperfeita e incapaz de expressar totalmente os encantos da figura adorada, e conclui: “Língua mortal estado tão divino/ Não pudera cantar. Se amor me inspira/Não é por eleição, mas por destino” (PETRARCA, 2002, p. 121).

A figura amada é elevada, então, à condição de uma divindade que a linguagem humana é incapaz de quantificar tanta beleza. Frente a essa beleza divina o poeta é fadado a amar. Idéia similar à desenvolvida no poema de Yêda, o homem amado torna-se aos olhos do sujeito lírico um ser divino, e a sua beleza reside no amor.

A beleza do homem
está no meu olhar
de amor
em ter amado
o homem.

A beleza do homem
não é bem o seu talhe
ou sua voz macia:
é minha capacidade
de vê-lo em detalhe
e de multiplicá-lo
em poesia.

A beleza do homem
sou eu
Fui eu a escolhê-lo
e a julgá-lo eleito,
e em sendo eleito
qualquer homem
seria o homem
perfeito.

E porque
a beleza do homem
ficou no meu olhar,
mulher alguma
há de descobri-la
como eu,
ou usufruí-la.

E assim sendo,
a beleza do homem
se perdeu:
em sendo o homem das suas mil mulheres
e em sendo o amor
(somente) meu.
(AN, p. 40)

Essas composições adotam perspectivas diferentes em relação ao objeto amado. Em Petrarca a beleza é idealizada na figura de Laura, idealização que está calcada sobre a filosofia do amor platônico. Nos versos yedianos a beleza reside no sentimento para com o amado, ele é belo porque ela o ama. Para Petrarca, Laura é amada e adorada porque ela equipara-se a uma deusa, sendo impossível o poeta se furtar a esse amor. Para o eu lírico nos versos de Yêda, qualquer homem seria belo e perfeito quando escolhido pelo seu olhar de amante. A imagem apresentada pelo Ciclope, portanto, deixa de ser relevante com a perspectiva que o eu lírico toma em relação à beleza do seu amado.

O poema de Yêda traz ressonâncias da lírica amorosa de Camões, quando apresenta a idéia de “amar o amor”, na primeira estrofe do poema acima transcrito, esse tema é vastamente desenvolvido pelo poeta lusitano. Na composição da poeta goiana a idéia de “amar o amor” está expresso, especialmente, quando o eu lírico diz: “A beleza do homem/está no meu olhar/de amor/em ter amado/o homem”. A poesia camoniana consagra o amor como sentimento glorioso, e a glória de amar justifica a vida e eleva o amante a uma existência superior. Esse culto ao amor, Camões presta em versos como: “De amor escrevo, de amor trato e vivo;/De amor me nasce amar sem ser amado” (CAMÕES, 2002, p. 69).

A idéia dos versos camonianos comparece novamente em “A beleza do homem e seus apetrechos” quando a poeta diz que a beleza do amado reside no fato de ela ter escolhido ele para ser o amado e, e em sendo eleito “qualquer homem/seria o homem/perfeito”. A flechada de Eros é que estabelece os encantos em torno da figura masculina.

Destarte, percebe-se, em *Alquimia dos nós*, a capacidade lírica de Yêda Schmaltz quando a poeta investe na subjetividade e em matérias íntimas dos sujeitos envolvidos na relação amorosa. A poeta harmoniza em seus arranjos verbais uma estrutura sonora e figurativa que suscita aos olhos do leitor imagens belas e insuspeitadas.

Isso se dá, principalmente, através da analogia e da repetição. A correspondência com as heroínas míticas (Penélope e Sulamita) enriquece os versos por transferir aspectos das heroínas para o eu poemático. As heroínas que se impõem no imaginário do Ocidente como modelos de fidelidade amorosa, têm transferidas suas características mais afamadas para a voz do poema. “O livro de Penélope” se destaca,

ainda, pela capacidade da escritora em resgatar as heroínas antigas, combinar suas características, e oferecer ao final uma imagem diferenciada das mulheres da *Odisséia* e do *Cânticos*. A voz feminina que fala em *A alquimia dos nós* mantém-se ativamente em relação ao homem amado, pois comunica aberta e enfaticamente o amor (e os desejos) que sente por ele. Ao mesmo tempo, essa mulher oferece uma mirada irônica sobre a relação mantida com seu amado e o próprio sentimento amoroso, como é expresso nos poemas “Tentativa de desconhecimento”, “Cavalo de pau”, e em várias outras composições do livro.

A repetição de versos, palavras, fonemas, verbos (“E assim sendo/ [...]em sendo o homem”/ “em sendo o amor”) torna-se significativa na composição dos versos que integra essa obra, pois, conforme diz Bosi: “A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor” (2000, p. 42). A reiteração de verbos, à maneira do que ocorre com o verbo “ser” (é) no presente do indicativo no poema “Vestido de lágrima”, cria um novo passo. Esse tipo de procedimento retórico de voltar a uma palavra-chave promove um deslizar do enunciado, dos períodos, para adiante, ao mesmo tempo que reitera os significados do poema a ponto de gravar sentidos e estruturas na memória do leitor. Esse procedimento é adotado no *Cânticos*, quando Salomão reitera a beleza de sua amada por meio da expressão “Como és bela”.

Os poetas, de um modo geral, lançam mão do recurso da repetição como o faz Carlos Drummond de Andrade no poema “O enterrado vivo”, de o *Fazendeiro do ar*, e Camões no soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”.

No caso específico do poema “A beleza do homem e seus apetrechos” de Yêda Schmaltz, o gerúndio do verbo “ser” é uma tentativa de aproximar seu texto de uma fala mais prosaica, além de se constituir um manifestado flerte com o trocadilho.

Os recursos rítmicos, segundo Alfredo Bosi (2000) lançam mão daquele recurso som-e-pensamento que apresenta clarões sobre o significado de um verso, impõe enfaticamente a imagem, e é um passo a frente nos sentidos. Isso se dá mais claramente no poema “Vestido de lágrima”, anteriormente comentado. O verso “O amor é tecido de lágrima” repetido diversas vezes impulsiona os versos, e reforça a imagem de um “Eros tecelão de mitos” que impõe sofrimentos.

Yêda emprega o recurso estilístico da paranomásia nos versos: “O vestido/é uma vez tido,/é vertido de lágrima,/é ver tido de lágrima”. Tal recurso poético, que aproxima palavras semanticamente distintas e de sonoridade semelhante, cria não só o

parentesco sonoro, mas estabelece a ambigüidade e a tensão nos versos em torno do sofrimento amoroso ali ressaltado. Empregando essa figura de linguagem, a poeta emite outras construções de modo a sempre lembrar ou retomar o verso “O amor é tecido de lágrimas”, o que é feito com intenção maliciosa ou humorística.

Nos versos de “O livro de Penélope” há uma mistura nos empregos da primeira e da terceira pessoa. Em alguns casos, como na primeira parte de “Núpcias”, pode figurar como uma imprecisão vocabular da escritora, que força a nota para rimar “entre” com “ventre”, por exemplo. Ocorre que, pode-se depreender, também, da leitura dessa obra que a escritora assimila aspectos característicos das heroínas da Antiguidade com a era moderna. Como diz em um de seus poemas, a “indumentária/do grego/se ocidentaliza”. Nesse sentido, talvez a poeta tenha alternado propositalmente os empregos da primeira e da segunda pessoa dos verbos e pronomes numa tentativa de acentuar a atualização construída em torno da figura de Penélope (e de Sulamita).

“O livro de Penélope” e *A ti Áthis*, sem dúvida, sem desmerecer o valor de outras obras, são as mais habilidosas composições em verso que Yêda Schmaltz realizou. Neles aparecem figuras mitológicas que recebem novos matizes pelas mãos artesãs da poeta. Exemplar dessa perspectiva é o poema final d’ “O livro de Penélope”, que não poderia figurar fora desse estudo em função da engenhosa correspondência nele construída. A imagem grandiloqüente do herói da *Odisséia* sofre profundas modificações sob o olhar da Penélope moderna.

Na primeira estrofe do poema, a correspondência se dá de maneira plena. O sujeito lírico nega a modernidade e se insere no tempo do mito:

Enquanto ele estava longe,
sua imagem foi crescendo
e foi se mistificando,
foi demais engrandecendo
toda, toda em poesia.

A poeta usa a analogia como se fosse um espelho no qual vê refletido seu rosto de Penélope, e torna sua existência tolerável. É uma metáfora que ela constrói a fim de reconquistar a inocência, não mais existente na modernidade, e da qual ela anseia para alcançar o “amor total”, conforme denomina Darcy Denófrío. Na estrofe seguinte, inicia-se a dissensão:

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.

O sujeito poético nesses versos ecoa a fala do Ciclope que reconhece Ulisses como um sujeito feio e medíocre. A visão do Ciclope Polifemo contrasta com a que Penélope tem do esposo, na epopéia. Para a heroína de Homero, Ulisses é o esposo forte, belo, a quem ela ama inadvertidamente. Enquanto herói épico, todos esperam e fantasiam o herói grandiloquente. Penélope é quem mais engrandece a imagem do esposo. Yêda Schmaltz modifica o olhar que sua Penélope tem sobre Ulisses. Na ausência do esposo, Penélope constrói uma imagem grandiosa, sonhada, perfeita dele. Ironicamente, o amado que se apresenta diante de seus olhos é a imagem de um homem que se constitui uma irrealidade perante a realidade do seu sonho. O amor enquanto “miragem” sugere um afastamento e uma ilusão perdida. A imagem construída no sonho desmorona-se na presença física dele.

A perspectiva tomada nesses versos yedianos, confirma a distinção da Penélope apresentada em seus versos em relação à Penélope de Homero. A voz feminina atualizada impõe sua voz para comunicar o descontentamento sentido em relação ao amado, o que de modo algum se processaria com a Penélope grega, submissa e à sombra do marido. O tom de ironia, em relação à imagem do esposo, é progressivamente acentuado:

Quando olhei ele de frente,
vi-o pequeno, miúdo,
mais sem significado
que o menor dos pretendentes:

O homem amado que deveria suplantar todos os pretendentes, apresenta-se inferior a todos eles, um mendigo incapaz de vencê-los através da força física, ou da astúcia. Isso faz do poema essencialmente irônico, pois a correspondência entre os amantes só é possível na ausência física de Ulisses, na presença material o castelo encantado da voz feminina vem abaixo.

não era bem meu amado,
o que eu havia sonhado
por tantos anos de dores.
E assim, ficou perdido
o que eu havia encontrado.

Na penúltima estrofe, o sujeito poético procede na tentativa de desconhecer, negar o Ulisses que encontra, o que justifica o título da composição. Os demais poemas da série, sob o título de “O espelho”, constituem-se “Tentativas de reconhecimento” no espelho que é a analogia, mas esse último espelho é quebrado pela ironia e a imagem de

um Ulisses estilhaçado termina por destruir, também, a imagem edificada de Penélope como a heroína devotada e submissa ao esposo.

Eu queria, ah, se queria,
que o meu malfadado Ulisses
nunca tivesse voltado.
(AN, p. 66)

Ao desejar que esse Ulisses “nunca tivesse voltado”, o eu lírico termina por considerar que sonhar o amado era ao menos alentador, pois a espera implicava na esperança da chegada dele, com quem seria estabelecido o amor total. Com o amado a continuidade seria estabelecida, e a ferida do andrógino seria substituída por uma ligação indescritivelmente prazerosa, que elevaria suas forças diante dos percalços da vida. Mas essas forças são minadas, a ironia já corroeu todos os idílios, a ferida sofre exposição, e a descontinuidade enfatiza a solidão do sujeito lírico. É como se novamente o andrógino sofresse o corte de Zeus e, mutilado, fosse relegado ao abandono.

Paz (1993), em *A outra voz*, informa que o princípio analógico remonta à tradição platônica e visita os séculos XVI e XVII. Cultuado pelos renascentistas, a analogia é reificada no século XVIII e faz dos artistas modernos e contemporâneos seus herdeiros. A analogia é o princípio das correspondências, em que o sujeito poético se integra a uma situação, época ou ambiente, que lhe oferece alento para a fratura estabelecida com seu meio. No mito edificado, especialmente no Romantismo, o artista figura como “pária social”, e não se integra a seu meio, a analogia surge como possibilidade de correspondência feliz. O que se processa na seqüência do poema “O espelho”. Ocorre que, a ironia rompe, não raro, com essa correspondência feliz. Exatamente o que se processa na última parte do longo poema (“O espelho”) de Yêda Schmaltz.

A metáfora poética construída por Yêda reflete a relação amorosa frustrada com os desentendimentos que culminam no fim da ligação amorosa. Por essa razão, alguns poetas modernos preferem fantasiar a figura amada, encontrando na ausência relação mais harmônica com Eros. É de Paz que nos valem novamente para perceber que tais poetas recorrem à utopia para preencher “o vazio deixado pelas demolições do espírito” (1993, p. 36).

Um dos poucos poemas eróticos que Mario Quintana escreveu expressa esse desejo de distanciamento da figura amada, para que assim ela possa ser mais bem

sonhada e, conseqüentemente, amada. O poema tem como título “Presença”, e está no livro *Apontamentos de História Sobrenatural*:

É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
 teu perfil exato e que, apenas, levemente, o vento
 das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
 É preciso que a tua ausência trescale
 sutilmente, no ar, trevo machucado,
 folhas de alecrim desde há muito guardadas
 não se sabe por quem nalgum móvel antigo...
 Mas é preciso, também que seja como abrir uma janela
 e respirar-te, azul e luminosa, no ar.
 É preciso a saudade para eu te sentir
 como sinto – em mim – a presença misteriosa da vida...
 Mas quando surges és tão outra e múltipla e imprevista
 que nunca te pareces com o teu retrato...
 E eu tenho de fechar meus olhos pra ver-te!
 (QUINTANA, 2005, p. 419-420)

A mulher amada, nesses versos, também se engrandece através do sonho do poeta, mas a sua presença impõe certa dificuldade para a continuidade desse sentimento, pois a imagem se faz “múltipla” e “imprevista” e não mais estática e completa como no “retrato”, construído na sua ausência. Na visão do eu lírico, a figura amada recebe os matizes que mais lhe agradam, o retrato é pintado com os tons por ele escolhido, o que não se dá quando ela se faz presente. O poeta, então, procede numa tentativa de restabelecer o espaço analógico do “retrato”, ou do sonho, quando fecha os olhos para ver a imagem que ele ama, sugere não se adaptar ao espaço da realidade, algo semelhante ao que ocorre nos versos yedianos.

Os versos yedianos assumem nesse momento uma voz que expressa uma dor íntima e profunda. Em Quintana a questão é conduzida de forma mais leve (a leveza é uma forte característica da poesia quintaniana), o poeta permanece na adoração da amada que surge na sua fantasia. Quando nos versos finais apresenta-se a dissensão, o poeta, com certo humor, apresenta a solução para superar a frustração de a imagem da mulher amada não corresponder com seu idílio: “fechar meus olhos para ver-te”.

No poema de Mario Quintana não há um conhecimento efetivo da figura amada, tem-se ali um distanciamento do poeta em relação à amada, e o sentimento amoroso é alimentado por profundas saudades. Em Yêda, o sentimento expresso é de decepção, porque a imagem edificada na ausência do amado, não corresponde à realidade física do mesmo. O Ulisses do sonho e da realidade não encontra equivalência.

O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
 Porque é melhor sonhar tua rudeza
 E sorver reconquista a cada noite
 Pensando: amanhã sim, virá.
 E o tempo de amanhã será riqueza:
 A cada noite, eu Ariana, preparando
 Aroma e corpo. E o verso a cada noite
 Se fazendo de tua sábia ausência.
 (HILST, 2001, p. 59)

A Ariana reinventada nos versos acima é Ariadne. Abandonada por Teseu na ilha de Dia, a jovem princesa é resgatada por Dioniso, com quem vive intensa união amorosa. Essa união é sua perdição, pois é assassinada pelo deus dominado pelo ciúme. O eu lírico estabelece relação analógica com essa figura mitológica, e assim expressa seu desejo de manter distanciamento do ser amado, para desse modo sonhar “sua rudeza”, e ser progressivamente reconquistada. A ausência do amado se torna sábia, por estabelecer um tempo lírico em torno dessa espera. A Ariana reinventada recusa a presença física de Dioniso por suspeitar que o encontro físico dos amantes poderá ser restritiva.

Nos versos visitados de Yêda Schmalz e Hilda Hilst a analogia se manifesta através da correspondência com um passado mítico.

Há um outro poema de “O livro de Penélope” que estabelece uma interessante forma de analogia. Na composição “O Tecido” a poeta busca a identificação com o trabalho da fiandeira, em determinado momento a relação entre o trabalho com os fios e a roca se tornam tão íntimos para o eu lírico que ao final conclui que “Este tecido é a própria/tecedeira”. Esses versos indicam que a poeta vê a sua imagem refletida no espelho da sua poesia.

Os fios deste tecido
 foram retirados
 dos meus próprios nervos
 retesados.
 E a tinta que o pigmenta
 de encarnado,
 meu sangue,
 - não o derramado,
 Mas o que circula,
 Se gasta e se inventa.

Os meus membros
 foram roca em movimento
 e na minha cabeça
 computou-se o tear
 a si mesmo
 em enredada trama.

(Tecer será próprio
de quem ama?)

Já não sei se é tecido
um tapete, uma blusa, uma esteira.
Mas reconheço na figura,
certa maneira de ser,
um vago pelo mundo,
um fim que é no começo,
a mania de rasgar
e de novo se emendar,
um direito virado pelo avesso.

Este tecido é a própria
tecedeira.
(AN, p. 45)

A imagem que vai se constituindo aos olhos do leitor é a da mulher da Antiguidade Clássica que tece as vestimentas de todos os entes da família. É a essa figura que a poeta se assimila. Com o desenvolvimento do trabalho artesanal, o sujeito poético não consegue distinguir o que nasce desse trabalho: “um tapete, uma blusa, uma esteira”? O reconhecimento de algo que lhe é familiar culmina com o reconhecimento de que é ela própria que surge do trabalho manual executado.

Sobre esse recurso da imagem constituindo e reconciliando dois extremos irreconciliáveis (a poeta e o tecido, nesse caso), Octávio Paz (2006) diz que “toda imagem [poética] aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (p. 38). O estudioso da lírica moderna prossegue explicando que na escritura poética o poeta determina o que são pedras e o que são plumas, mas na metáfora que o poema cria, repentinamente, ele afirma que pedras são plumas, e no “processo dialético pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, mas outra coisa” (p. 39), porque em determinado momento as duas entidades se fundem.

Exatamente o que se dá no poema de Yêda reproduzido acima. Na primeira estrofe, a poeta determina que ela é a tecelã da antiguidade (talvez Penélope, conforme sugere o título do livro). Na segunda estrofe, ela determina que o seu trabalho utiliza-se do tear. Na terceira estrofe, ela oferece o tecido como o produto de seu trabalho. E, na estrofe final, de dois versos, isto (que sou eu, a poeta), e aquilo (o tecido) se fundem.

Assim, o sujeito lírico diz o indizível através da imagem que apresenta a nossos olhos uma verdade de nossa existência que de outra forma não se podia ver, e são as palavras sob manejo da poeta que expõem essa realidade. É por isso que Jean

Cohen (1978) consagra a invenção verbal como sendo o aspecto que indica a capacidade poética de um escritor, visto que:

a poética toma por objeto não a linguagem em geral, mas uma de suas formas específicas. O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de idéias, mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta (COHEN, 1978, p. 38).

Yêda Schmaltz, mais uma vez se valendo de um princípio forte na modernidade, o criticismo, reflete a preocupação do escritor em aperfeiçoar sua escrita no poema “O bordado de Penélope”. A poeta imprimi esse título ao texto, deixa toda a página em branco, e inclui uma nota de rodapé dizendo:

(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)

O texto acima seria, então, produto de um exagerado desejo da escritora de alcançar a perfeição da obra em verso. No constante processo de reescrita, o produto final culmina no silêncio.

A imaginação (re)criadora de Yêda Schmaltz franqueou que sua poética fosse invadida pela realidade mítica de várias personagens. Com isso a poeta consegue produzir uma poesia criativa. As vozes que emanam dessa poesia possibilitaram que a lírica de tema amoroso fosse desenvolvido, recebendo novos matizes em consonância com o poetar moderno. Nesse sentido, o livro *A alquimia dos nós* ganha na qualidade estética de seus versos, especialmente no que concerne a “O livro de Penélope”, por resultar de um habilidoso manejo com a criação verbal associado a inventivas estruturas semânticas.

No livro publicado após a obra estudada neste tópico, a escritora segue na atualização de mitos gregos. *Baco e as Anãs brasileiras* é uma obra que foi muito lida pela crítica especializada e pelo leitor comum, e é dessa obra que nos ocupamos no próximo subcapítulo.

3.3. Baco e a rebeldia no verso

Baco e Anas Brasileiras (1985) é um livro que mantém diálogo intertextual com o mito de Dioniso (Baco), e suas seguidoras, Mênades ou Bacantes. Dioniso é tido entre os gregos como um deus estrangeiro, dado seu caráter estranho e inquietante. É um deus muito antigo, mas o último a ser conhecido pelos gregos, o que justifica Penteu, em *As bacantes*, chamá-lo “o novo deus”, assim como o qualifica Tirésias na peça de Eurípides (2005).

É um deus que em muito se assemelha a Eros: provoca delírios nos humanos, tem aspecto andrógino, é comumente ligado a divindades vegetais como Cibele, Réia, Deméter e Ariadne (na era clássica, deusa Egéia da vegetação). Eros e Dioniso são tidos como *daimons* devido à proximidade com os mortais, eles não vivem no Olimpo, mas entre os homens, detendo forte poder sobre eles. Dioniso tem prerrogativas de deus anódino como Eros. Conforme lembra Eurípides (2005), o deus do vinho é quem acalma e leva ao riso, amenizando as inquietações humanas.

Segundo informações contidas nos dois ensaios sobre o deus no *Dicionário de mitos literários* de Pierre Brunel (2000), o nome Dioniso pode significar “o menino de Zeus”, “aquele que nasce duas vezes”, ou “saído da coxa do Pai”, em referência ao mito que narra ter o deus nascido pela segunda vez da coxa de Zeus. O deus supremo gera o filho na coxa, porque a mãe, Sêmele, havia sido morta devido à ação da enciumada Hera. O feto que sobrevive é gerado pelo pai e, por isso, muitos aspectos característicos de Dioniso se encontram em Zeus. As personalidades de Zeus e Dioniso encontram fortes correspondências. Assim como se dá com o mito de Eros devorado pelo deus supremo.

Cumprindo ordem de Zeus, Hermes entrega Dioniso recém-nascido ao rei de Orcômeno. Átamas e sua esposa Ino criam o jovem deus. O casal veste Dioniso de menina para preservá-lo da fúria de Hera. Mas a deusa descobre o ardil e enlouquece o casal de Orcômeno. Zeus metamorfoseia o filho em cabrito para salvá-lo do casal alucinado e o leva à Nisa para ser criado pelas ninfas. Hera também enlouquece o rei Licurgo e este dilacera as amas de Dioniso e o persegue com um ferrão. O menino-deus, em fuga desesperada, mergulha no mar, onde é recolhido por Tétis.

Acolhido por outros pais adotivos, os Curetes, é atraído pelos Titãs, morto, esquartejado, cozido, frito e devorado. Atena lhe salva o coração. Zeus fulmina os algozes com um raio e ressuscita o filho através do coração ainda vivo. Dioniso passa a

ser considerado uma divindade vegetal em decorrência dessa constante morte e renascimento que integram seu mito. Torna-se o deus do vinho e das uvas por trabalhar tais frutas, bastante cultivadas na ilha em que viveu, para a produção do vinho.

Esse aspecto é aproveitado no livro de Yêda Schmaltz já na ilustração da capa, e na construção de alguns poemas que tematizam de modo simbólico os alimentos vegetais. Exemplo é o poema “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)

Os versos acima mantêm relação discursiva tanto com o mito de Dioniso quanto com o *Novo testamento* que narra a paixão do Cristo logo após a benção do pão e do vinho na última ceia. Esses alimentos dentro do rito cristão são usados no sentido de unir, estabelecer a comum união (comunhão) entre os entes de uma comunidade. Situação pendular aí se encontra, portanto, em que ora visita-se a paixão de Dioniso, ora a paixão de Cristo. Ambos cordeiros da figura do “Grande Deus”. Essa simbologia é retomada a fim de estabelecer analogia com as paixões dos seres divinos, que, segundo consta, muitos sofrimentos enfrentaram, com a dor vivida pelo amante em relação ao ser amado. O amante espera, então, no abraço amigo do ser amado, o gosto, a sensação de simplicidade, almeja experimentar o sentimento do sagrado presente nas festas populares e nos rituais religiosos e, assim, purgar suas agonias.

O eu poemático sugere, nos versos acima, sensação tão prazerosa no contato com o amado que o abraço se torna de um sabor singular. A imagem de comidas transmite a impressão de saciedade, pois é constituída relação analógica entre o pão, a uva, o alfenim e o trigo. Se esses alimentos saciam o corpo, a figura do outro representa uma saciedade do espírito.

Dioniso é comumente referido com aspecto efeminado. Em *As bacantes* de Eurípides, Penteu refere-se ao deus como o “efeminado, núncio de novo mal para nossas mulheres” (2005, p. 218). Em oposição, tem-se exaltado sua virilidade em cultos

falofórios. A alternância desses aspectos do deus acaba por estabelecer a imagem de completa fecundidade da união do masculino com o feminino.

Deus das metamorfoses, Dioniso é uma das figuras mais difíceis de se definir no panteão olímpico. É inatingível, de uma história rica de enredos, complexo, fugidio, viril, efeminado, e de um equilíbrio imoderado contrário à ordem apolínea, por sua vez, estável e serena. Dioniso possui uma espécie de loucura sábia, tanto que substituiu Apolo por três meses do ano enquanto o deus solar refugia-se na região de Hiperboreana.

É o erasta heterossexual de Ariadne, a quem ama tão violentamente que acaba por precipitar a morte da tecelã. É o erômeno homossexual de Prosumno. Os ritos fálicos em seu nome surgem da relação com o jovem, pois, segundo esse mito, Dioniso desce ao Hades, em visita à mãe Sêmele, prometendo a Prosumno ceder-lhe seus favores na volta, mas encontra-o morto. O deus, então, em delírio, constrói um falo de uma figueira e cumpre sua promessa frente o morto ao manter relação sexual com o instrumento. Por isso seu culto na Grécia e em Roma dedicava a ele um falo de madeira (In: BRUNEL, 2000).

Yêda aproveita esse aspecto do culto fálico do mito de Dioniso em sua obra. As ilustrações, de Henrique Alvim Corrêa, que compõem o livro estão permeadas de símbolos fálicos e até mesmo de diversas representações do órgão genital masculino, como a imagem que se apresenta à página 76, em que uma mulher nua colhe cogumelos em formato peniano. Todas as imagens presentes nessa obra apresentam figuras femininas que revivem o desejo e a paixão do deus que as possui. Assim, estabelece-se a sugestão de as “Anas” referidas serem as Mênades da contemporaneidade. As imagens das ilustrações enfatizam as imagens sugeridas pelos poemas. Aquilo que os versos dissimulam, as gravuras mostram sem pudores.

O título do livro sugere as bacantes do culto dionisíaco, mas também alude às composições musicais de Johann Sebastian Bach e à seqüência musical do brasileiro Heitor Villa Lobos intitulada “Bachianas brasileiras”. A obra de Villa Lobos se integra a uma vanguarda de retorno à produção do alemão Bach e de embriaguez dionisíaca da música erudita, conforme a experienciada pelo alemão. Os versos de “Pão e vinho” já apresentam a ligação da poesia de *Baco e Anas brasileiras* com as “Bachianas brasileiras”, de Villa Lobos. O músico brasileiro havia identificado, em canções folclóricas do interior brasileiro, matéria produtiva para a reformulação de suas composições, semelhante ao que ocorre com a obra de Johann Bach. A poeta identifica,

no culto religioso popular e em comidas e festas típicas, reminiscências dos rituais de Baco, e acaba por relacionar o aspecto sonoro do nome Bach com o nome do deus: Baco. Mas não só isso, a embriaguez báquica é tomada como sendo análoga à embriaguez provocada pelas Musas. O entorpecimento do culto de Baco presentifica-se no espírito dos brasileiros através do carnaval, do futebol, do boi bumbá, referido de modo ora direto, ora indireto, nos versos que compõem essa obra. A poeta deixa-se tomar por todos esses elementos que lhe conduz ao inebriamento poético.

Bach viveu na primeira metade do século XVIII e trabalhou com suas composições encomendadas pela aristocracia da época. Sua arte antecipa o conceito de “gênio” dos pré-românticos, segundo Carpeaux (1999), pois o compositor já se reconhecia enquanto um. Otto Maria Carpeaux informa que Bach teve consciência plena de sua “missão” e “vocação” no ramo das artes, tanto que, “Em nada menos de 37 obras eternizou seu nome, empregando e variando o tema si bemol-lá-dó-si, isto é, em notação alemã: B-A-C-H” (CARPEAUX, 1999, p. 836).

Além disso, entendia que a ele cabia a “missão” de reformular a música da igreja luterana, tanto que a ela integrou aspectos temáticos da cultura popular e do folclore local. A igreja luterana, entretanto, recusa tal reforma por considerar que as músicas continham elementos profanos. Assim, opera-se uma renovação mais enfática do que a pretendida pelo artista: a música deixa a sala da igreja para conquistar a sala de concerto. As composições de Bach não mais adentram as igrejas, a execução de suas cantatas em ambiente religioso tornam-se descabidas e irrealizáveis (CARPEAUX, 1999).

Villa Lobos segue percurso semelhante ao de Bach ao integrar à música erudita aspectos do folclore brasileiro, aproveitando-se de sons da mata, de canções populares, da música africana e dos indígenas brasileiros. Na seqüência de “Bachianas brasileiras” revive a genialidade de Bach, não só na referência ao título das composições, mas principalmente ao tomar a arte do alemão como estilo modelar.

Ao perceber que Villa Lobos relaciona Bach e as músicas do folclore brasileiro, Yêda Schmaltz tenta proceder num trabalho semelhante: encontra Baco no Brasil, e reafirma a genialidade de Bach. Percebe, além disso, aproximações entre a comunhão cristã do corpo e sangue de Cristo com a versão de Dioniso devorado participando da personalidade do devorador.

As Mênades do culto dionisíaco são dotadas de fúria dilaceradora, conforme se apresenta no teatro de Eurípides (2005). Na orgia báquica, três etapas eram trilhadas,

à maneira do que apresenta *As bacantes* (2005): *oribasia* (perseguição); *diasparagmos* (dilaceramento sacrificial); *omofagia* (devorar a carne dilacerada). Nesse ritual, a paixão de Dioniso é rememorada (o que parece ter sido transferido para o ritual cristão de comunhão do corpo e sangue de Cristo), e os fiéis são chamados a sofrer as mesmas barbáries de que o deus foi vítima.

A divisão da orgia báquica é retomada nas três partes que compõem *Baco e Anas brasileiras*. A primeira parte é a da perseguição: “Favo de meu”, em que a poeta busca a poesia “gostosa” que atraia o leitor. “Secas e molhadas” é onde se concentra a maioria dos textos que contêm a referência ao dilaceramento das mulheres tomadas pelo delírio do filho de Sêmele, sugerido por esse título. O delírio dilacerador culmina no consumo da carne destrinchada, o que é recuperado em “Doces e salgadas”, a terceira parte da obra.

Ann-Déborah Lévy observa que:

Dioniso revela uma força feminina, um poder subversivo e noturno que ele defende como deus afeminado, contrastando com a força diurna, organizada e masculina de Apolo. Ora, esse deus que afasta as mulheres dos seus trabalhos de tecelagem para mandá-las para as montanhas só pode provocar uma contestação da ordem familiar, logo política. O paroxismo é alcançado em *As bacantes*, onde o deslocamento social e depois político de Tebas é coroado pelo desmoronamento do palácio, símbolo do poder real.” (In: BRUNEL, 2000, p. 235).

A reinvenção oferecida por Yêda, portanto, acaba se constituindo uma forma de rebeldia a padrões morais vigentes em relação à sexualidade. Dioniso comparece na constituição desses versos justamente para subverter os valores cristalizados e a organização política em torno do trabalho, que o sobrevaloriza em detrimento da relação erótica. Note-se o poema intitulado “Penélope” que vê com maus olhos o trabalho da fiandeira: “Quem costura fica só/quem costura azeda a vida.” (BAB, p. 112). Penélope é chamada ao espaço exterior para participar das festividades da carne como o faziam as bacantes.

Octavio Paz (2001) observa que o amor é altamente subversivo, por isso sua presença marcante na poesia e na arte moderna. O teórico chega a essa percepção ao ler os poetas do medievo e notar que as imagens consagradas do homem e da mulher dessa época são subvertidas ao colocar aquele como vassalo amoroso da mulher, “sua senhor”. Nesse âmbito, era a mulher a figura submissa por excelência. Paz, entretanto, faz a seguinte ressalva: “A ficção poética do princípio, que convertia o senhor em

vassalo de sua dama, deixou de ser uma convenção e refletiu a realidade social: os poetas, quase sempre, eram de categoria inferior à das damas para as quais compunham suas canções” (2001, p. 80). Ao convocar Eros e Dioniso para os versos de *Baco e Anas brasileiras*, Yêda empreende um trabalho poético que subverte os valores da época moderna. A razão disso é que a voz poética do livro já não se ocupa do trabalho produtivo como faz o sujeito lírico de *A alquimia dos nós*, as fiandeiras são substituídas pelas bacantes, e estas se ocupam do culto báquico, as relações eróticas e os prazeres do corpo.

Sob a invocação de Dioniso, nasce o teatro, sendo a tragédia a forma literária que consagra o espírito dionisíaco, devido à função catártica que exerce, à maneira da catarse da embriaguez da orgia báquica. Inspirado no deus, o teatro é subversivo, politicamente falando, por ser sombrio, ocultar significados, sendo noturno e perigoso como o bacanal. Yêda entende em sua poesia que a lírica também traz esse aspecto do dionisíaco, pois nela se encontram o delírio báquico, que conjuga prazer e dor, como está expresso no poema “O quinto dos infernos”, pertencente ao livro ora em análise. Nele, a relação passional está ligada ao sofrimento, pois o equilíbrio das uniões experienciadas pelo sujeito poético é sempre substituído por um desequilíbrio destruidor. A poeta fala, em um tom de amargura marcante, dos seus casos de amor passados, mas espera e ainda imagina como será o próximo. Isso porque, falando, purga seus males. Ao externar seu amargor, se livra dele. Assim, ocorre em “Fetichismo”: “Só tenho ódio dos homens/que me deixaram/sentindo desejo.” (BAB, p. 119). Tais versos sugerem a força de Eros, da qual não se pode fugir.

Baco e Anas brasileiras tem uma boa proposta de estruturação da obra pela leitura relacional mantida com o mito de Dioniso. A obra, publicada em 1985, coincide com um progressivo número de escritoras que tomam o erotismo em seus versos, sofrendo influências da estética surrealista, como são exemplos Hilda Hilst e Olga Savary. Essa poesia veicula a visão feminina sobre a sexualidade, até então um tabu. Tirando raras exceções, as mulheres não falavam de sua vida sexual. Nesse período, Foucault (2003) observa a proliferação de discursos sobre a sexualidade, que, de certa forma, estabelecem um mito em torno da interdição. Não que ela não exista, mas ela é levada ao exagero em certos escritos. Yêda procede nesse sentido e, como os românticos do século XIX, intensifica a fissura em torno do assunto, pretendendo alcançar a libertação sexual por meio do fingimento poético.

A rebeldia contra a ordem estabelecida, inaugurada pelos românticos, é, também, um aspecto característico da arte nova a partir do século XX. A linguagem libertária e transgressora de mulheres que reconhecem e repensam sua sexualidade toma uma perspectiva que lembra os românticos ao consagrarem a transgressão à moral filistina como um ato glorioso. A poeta de *Baco e Anas brasileiras* repete esse procedimento. Isso só é possível, tanto entre os poetas do Romantismo como as escritoras (em especial) da Modernidade, porque a era vitoriana reprime e deixa o discurso sobre a sexualidade fadado ao mutismo. Escritoras como Yêda são herdeiras dos tabus estabelecidos pela era vitoriana. Se a sexualidade não tivesse sido interdita de modo tão abrupto, não haveria barreiras a serem derrubadas, nem causa contra a qual lutar.

Foucault (2003) observa que a obstinação em falar de sexo e sua repressão decorrem da ânsia de saber, “a vontade de mudar a lei e alcançar o esperado jardim das delícias” (p. 13). Mas, como nos românticos, essa transgressão deliberada não desencadeia a reintegração do sujeito a um espaço menos hostil, ele intensifica a ferida, portanto, não se dá a “síntese integrativa” almejada.

Freud (1997) considera que aos poucos o sujeito transfere o seu desejo de possuir um objeto para outro objeto, muitas vezes similares os dois. Identifica tal faceta como sendo uma técnica para afastar o sofrimento através do deslocamento do desejo. O sofrimento é decorrente das relações humanas, das suas leis e interdições, em decorrência dessas leis o indivíduo se isola, mantendo distância das pessoas para aproximar-se das coisas. É aí que Freud reconhece a origem das produções artísticas e intelectuais, e o desejo que impulsiona o homem a tais matérias do espírito. Na tentativa de intensificar a produção de prazer, o artista cria e fantasia; o cientista produz conhecimento e descobre verdades:

As pessoas receptivas à influência da arte não lhe podem atribuir um valor alto demais como fonte de prazer e consolação na vida. Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real (FREUD, 1997, p. 30).

Foucault diz que a “revelação da verdade” por meio dos discursos e a “promessa de felicidade” em matéria de sexo, ao final do século XX, estão intimamente ligados. Isso porque percebe que:

Há dezenas de anos que nós só falamos de sexo fazendo pose: consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que

demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar um futuro para cujo apressamento se pensa contribuir” (FOUCAULT, 2003, p. 13)

As atitudes rebeldes do sujeito lírico da obra de Yêda podem ser justificadas pela frustração em não alcançar o amor total que tanto deseja. Os indícios que comprovam tal percepção já se encontram no poema que abre a obra “Saber o amor”, no qual a poeta, depois de refletir sobre a experiência amorosa, numa seqüência de sete poemas, termina por relacionar o sentimento amoroso à dor, conhecer o amor implica no conhecimento da dor.

Por ser causa de sofrimento, o amor idealizado é recusado pela poeta no segundo poema do livro, com o sugestivo título de “Asas”, quando comunica a ânsia pela libertação desse sofrimento: “Dá-me as asas/borboleta/pois recuso-me/a ser anjo” (BAB, 33). Nos poemas seguintes, o sujeito lírico segue franqueando seu corpo a uma outra espécie de envolvimento amoroso, já que o sentimental foi incômodo. Com asas de borboleta, a poeta pode libertar-se de modo a sair à procura do prazer: “Desejo os desejos/bons/nos meus poemas” (BAB, p. 36). E assim a poeta segue na referência às comidas que frequentemente aludem à sexualidade, pois a união dos corpos e os alimentos causam prazer ao corpo físico. O poema “Suspiros” sintetiza esse percurso do sujeito poético que busca se libertar do amor idealizado e passa a prestar culto ao amor físico, ao perceber que o amor que inspirava a poeta “que cantava o amado” se perdeu juntamente com a figura dela. Ao perder uma parte de si, aquela que “suspirava” pelo amor ideal, a poeta caminha rumo a uma investigação de sua própria intimidade:

Onde está
aquela poeta
meiga
que cantava o amado
com suspiros em neve e outras delicadíssimas
doçuras?

Hoje a poeta
canta o namorado
sem suspiro.
Café com pão,
beijo, queijo, são
mesmo o que inspira
e conto e conta
mandioca,
mané-pelado
no mínimo
- estômago satisfeito
e uma chaga
latejando

(“No meu peito”,
 diria ela)
 No meio das pernas.
 (BAB, p. 94)

O poema inicia-se com o “Ubi sunt?”, recurso utilizado pelos poetas para constituir uma pergunta retórica contaminada pela melancolia e nostalgia. Augusto Meyer (1986) trata do tema em “Pergunta sem resposta”, e Otto Maria Carpeaux (1999) desenvolve outras reflexões sobre o “Ubi sunt?” em “Resposta à pergunta”. O “Ubi sunt?” refere-se à frase em latim “Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?” (“Onde estão os que antes de nós viviam neste mundo?”), empregada em poemas de todas as épocas e recuperado na poesia modernista. Carpeaux explica que a pergunta retórica entre os poetas modernos recebe matizes irônicos e metafísicos, assim o “acorde de alegria de viver e melancolia fúnebre é bem típico da mocidade que brinca com a vida e, muitas vezes, com a morte” (CARPEAUX, 1999, p. 481).

Carpeaux investiga várias possíveis origens para o “Ubi sunt?”, uma delas indica a pergunta sem resposta como sendo pertencente à Europa cristã do século XV “época de transição que, entre orgias de sensualidade brutal e tremores da dança macabra”, ecoavam promessas do fim do mundo (1999, p. 842).

Yêda recorre ao “Ubi sunt” para indagar pelo seu eu perdido. A perda de si coincide com a observação de Carpeaux acima sobre a origem da pergunta sem resposta, pois o sujeito lírico dos poemas do livro estudado encontra-se em meio a essas orgias que demarcam sua transição de um estado de aprisionamento para a liberdade, o que é intensificado pela recorrente presença de Dioniso. O lado contido e “meigo” da poeta já não pode responder à pergunta porque foi substituído por outro “eu”, foi dilacerado pelas desafortunadas relações eróticas, ou talvez foi naturalmente modificado como é próprio da personalidade humana que passa por sucessivas transformações. Restou a outra, Mênade entregue ao prazer físico, o que é sugerido pelos versos “mandioca,/mané-pelado” e “No meio das pernas”.

A antiga poeta sentia a chaga em seu peito em uma referência ao amor platônico que cultuava, mas a quebra com esse paradigma transfere a chaga para o “meio das pernas”, em uma alusão à carência sexual. Se outrora a carência era afetiva, sentimental, agora ela se encerra no plano físico. Tais versos refletem a filosofia batailliana que identifica o erotismo como uma violência que pode dar espaço a outras formas de violência. Isso porque, segundo o filósofo: “Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua. A paixão nos repete incessantemente: se

você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora formaria um só coração com o ser amado” (BATAILLE, 1987, p. 19).

Se o indivíduo sofre a frustração desse desejo de posse, ele permanece solitário, e aquela violência que antes o impelia à posse do outro é substituída por outra violência. No caso dos poemas de *Baco e Anas brasileiras*, essa violência se dá através da transgressão de regras e valores, bem como da explosão incontida do desejo sexual. Na crise do isolamento, o indivíduo é impelido e dominado pelo desejo libidinoso. Daí surge certa continuidade ilusória que suplanta a dor e o medo da morte.

Desse modo, Bataille afirma que: “A atividade sexual é um momento de crise de isolamento” (1987, 94). Nesse sentido, o erotismo, ao mesmo tempo que distingue o homem do animal, faz da animalidade o seu fundamento, pois os entes envolvidos no contato erótico transitam da calma à agitação violenta, o que lembra a bestialidade até que essa calma seja restabelecida com a separação dos corpos. Bataille, na leitura que faz de Sade, conclui que a volúpia prescinde de continuidade, e percebe que o erotismo em Sade baseia-se na solidão absoluta, o que abre espaço para a orgia e demais transgressões próprias do universo sadeano.

A orgia é significativa nesse panorama, pois é nela que se dá a dissolução dos corpos, e a dissolução implica na “negação dos outros, ao final, torna-se negação de si mesmo” (BATAILLE, 1987, p. 165), uma espécie de atitude em que o sujeito procede no “fechar de olhos” para não vislumbrar sua dor. Portanto, a nostalgia da continuidade comanda uma das três formas do erotismo (sagrado, dos corpos ou da alma) no indivíduo. Frustrado com uma dessas formas, ele se direciona para outra forma, o que é sugerido no poema “Suspiros”. O título indica, ainda, a nostalgia do eu lírico em relação a outra forma de erotismo que o comandava, sentimento próprio do ser desolado que é o homem.

A isso Freud (1997) denomina de “mal-estar da civilização”, pois considera que “o que chamamos de civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas” (FREUD, 1997, p. 38). Mas o próprio Freud não acreditava totalmente nessa felicidade com a volta às origens, porque identifica na psique humana um natural descontentamento (o mal estar) com a sua condição. Um exemplo ilustrativo que se pode elaborar aqui, a partir dos modelos traçados por Freud, é o da mãe que sofre saudades do filho que está distante, sente-se feliz porque o homem inventou o telefone e assim ela pode amenizar o desconforto causado pelas saudades, mas seu sentimento é

paradoxal, pois no fundo reconhece que se a humanidade não tivesse inventado a roda, e conseqüentemente, o transporte, seu filho não estaria distanciado dela. Se o filho não pudesse transpor longas distâncias, a mãe também estaria insatisfeita, por ver frustradas as necessidades do filho de viajar para outros lugares. As perturbações e tensões na vida humana reconhece Freud, são fatores a que o homem sempre estará suscetível.

Essas reflexões vem a propósito da situação paradoxal que vive o eu lírico do poema “Suspiros”, ela pergunta nostalgicamente pelo seu outro eu, mas na verdade esse “eu” foi substituído juntamente com a perspectiva erótica que tomava.

No poema “Bacanal”, a negação do outro é mais evidente:

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. 76)

O poema sugere o desenvolvimento do encontro erótico. É o ato erótico em si a imagem que o sujeito lírico nos apresenta. Ocorre que isso se dá através da metáfora da execução de uma receita. Hugo Friedrich (1978) chama atenção em seu *Estrutura da lírica moderna* para o fato de a realidade não ser algo a que a poesia quer equiparar-se mais na modernidade. Assim, o sujeito lírico de “Bacanal” deforma a realidade comunicada através da metáfora: “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

É nesse sentido que Jean Cohen (1978) entende a linguagem do poema como uma “metamorfose mental”, ao dizer que “o poema não é a expressão fiel de um universo anormal, mas a expressão anormal de um universo comum” (COHEN, 1978, p. 97).

Cohen considera que isso se dá porque o poeta não fala para todo mundo, ele visa um leitor específico, por isso sua linguagem é elevada ao grau de anormalidade, que coincide com o estilo, e a linguagem do poema culmina por constituir-se num “desvio”. Assim, o poema é trabalhado no sentido de desorientar o leitor acerca daquilo que se comunica, e orientá-lo de volta para o que é expresso. No poema de Yêda, o leitor (adulto) a quem ela se dirige reconhece no título a matéria tratada no poema, mas se perde entre os temperos que lhe são estranhos por não perceber a relação imediata entre o ato sexual (em grupo) do bacanal e a descrição de uma receita culinária. O leitor é devolvido ao significado que oculta essa receita ao vislumbrar no poema a imagem do desenvolvimento do encontro sexual, através das sugestivas palavras: fogo, aceso, comer. O ato sexual, que é vulgarmente associado ao ato de “comer”, impõe aos olhos do leitor a imagem final. A esse respeito, Jean Cohen (1978) explica:

Não há discurso se não houver comunicação. Para que o poema se realize como poema, deve ser compreendido por aquele a quem se dirige. A poetização é um processo de duas faces, correlativas e simultâneas: desvio e redução, desestruturação e reestruturação. Para que o poema funcione poeticamente, é preciso que na *consciência do leitor, a significação seja ao mesmo tempo perdida e reencontrada* (COHEN, 1978, p. 147, grifos do autor).

Foi pensando nessa “consciência do leitor” que aludimos acima que o leitor do poema de Yêda Schmaltz é um leitor adulto, é provável que o leitor infante-juvenil não percebesse tais significações.

Em função desse jogo de velar e desvelar o que o poeta comunica, Cohen considera a “violação da linguagem” uma das características fundamentais da linguagem poética, e é por conta disso que o poema se faz um eficaz introdutor da representação afetiva, porque consegue dizer o indizível através de sua estrutura lingüística: “Podemos dizer que aquilo que chamamos poema é precisamente uma técnica lingüística de produção de um tipo de consciência que o espetáculo do mundo normalmente não produz” (COHEN, 1978, p. 166).

Algumas atitudes poéticas tomadas em “Bacanal” são características da lírica moderna. Conforme Hugo Friedrich (1978) a lírica da primeira metade do século XX acredita que o leitor vislumbra uma nova experiência quando do contato com a lírica moderna, porque os enigmas que esta lhe impõe o “fascina” e o “desconcerta”. Exatamente o que se dá com “Bacanal”, pois o receptor acaba sendo sacudido de sua tranquilidade anterior quando da leitura do poema. O poema fascina e desconcerta inicialmente por tolher os sentidos que se deduz do título, conforme outrora se

mencionou, e mais desconcertado fica o leitor quando transpõe o sentido lascivo que a metáfora dissimula. Ocorre que, “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Tal percepção o teórico alemão tem ao retomar Eliot que observa que a poesia comunica antes de alcançar compreensão, o que na nomenclatura de Friedrich denomina-se “tensão dissonante”, característico segundo ele das poéticas da modernidade.

A tensão dissonante da poesia moderna se expressa com frequência através da “simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso” (FRIEDRICH, 1978, p. 16), o que se encontra no poema “Suspiros”, anteriormente analisado, e em “Bacanal” quando o sujeito poético vale-se de linguagem simples, no sentido de sem grande exagero vocabular e sintático, enquanto a mensagem comunicada traz uma complexidade que destoa da simplicidade lingüística.

Em tempo, ressalte-se que Hugo Friedrich estabelece como modernos os poetas posteriores a Baudelaire. No Brasil há dissensões em torno da determinação do início da modernidade poética, consideramos, entretanto, que Álvares de Azevedo demarca o início da modernidade na poesia brasileira, conforme demonstra o conjunto de sua obra poética, e que acaba sendo considerado também por Mário de Andrade e Antonio Candido.

Yêda procede na exaltação dos sentidos, em seus versos, ao apresentar alimentos e temperos e incluir ali o vinho, a uva, o pão, o mané-pelado, e outras comidas como ocorre no poema “Glândulas II”:

Polvilho
e queijo ralado,
meu dedo
ralado:
pães-de-queijo
quentinhos.

Bolachas
Aymoré,
ay more que se fué
or el ire!

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 de forte conotação fescenina desvia a imagem central apresentada ao conjugá-la com um verdadeiro banquete com diversas comidas, aludindo ao ato sexual (orgia báquica). A exaltação dos sentidos, especialmente do paladar, reforça o erotismo da composição. Note-se a sugestiva correspondência estabelecida nos últimos versos da composição que direciona a uma imagem erótica.

A atitude rebelde da poeta de *Baco e Anas brasileiras*, enfim, não deixa de conjugar a imagem de Dioniso à de Eros. O inebriamento e iconoclastia dionisíacos são convocadas para tornar o envolvimento amoroso mais ousado e liberto das peias sociais, conforme diz a poeta “Entre hostilidades,/o sonho de amor/é mais gostoso” (BAB, p. 86).

A atitude rebelde deixa de lado as “hostilidades” no livro seguinte da autora, para ceder espaço para a “resistência”, nos termos de Bosi. As figuras mitológicas são convocadas pelo eu lírico dos poemas de *A ti Áthis* em uma tentativa de se opor à realidade vivida. Assim, a poeta mergulha em um “poço de águas vivas” e límpidas, que é a mitologia, para se livrar das relações “contaminadas” de seu meio. Algo que se pretende discutir na leitura do próximo livro de Yêda Schmaltz.

3.4 “Áthis, poço de águas vivas em que me banho”

A ti Áthis (1988) tem no mito de Áthis (ou Átis) seu motivo poético. Interessante notar que nos versos que compõem essa obra estão presentes a jovem Áthis cantada nos poemas de Safo de Lesbos, e o belo Áthis dos bosques de Cibele.

Áthis, na antiguidade, era um deus frígio que acompanhava Cibele, a “Grande deusa”. Recuperado pela mitologia dos romanos, Áthis se torna um jovem de rara beleza, filho da ninfa Naná, e que seguia o cortejo da deusa Cibele. Amado por Ágdistis, um hermafrodita, é por ele castrado durante um ritual orgiástico à Cibele, e, em decorrência da mutilação, morre. Outras versões dizem que o rapaz de rara beleza inspira em Cibele um amor puro e dominador, torna-se guardião de seu templo, faz votos de castidade à deusa, mas se apaixona pela ninfa Sagarítis. Num acesso de fúria pela traição, a deusa precipita a ninfa para a morte e provoca a demência de Áthis. O

jovem se castra durante a loucura e morre em seguida por conta dos ferimentos. (KURY, 2003)

Há registros de que, entre os frígios e os asiáticos, haviam seguidores de Áthis, jovens rapazes de aparência efeminada mutilavam-se num culto à Cibele. Não há registros de Áthis (deus, semi-deus, ou mortal) entre os gregos. Ao que parece, ele é assimilado na Grécia ao mito de Adônis, posto que a “Grande deusa” era Afrodite, a quem Adônis acompanhava.

A poeta de *A ti Áthis* coloca-se em lugar de Cibele ou de uma das amantes (Sagarítis ou Ágdistis) do rapaz para compor seus versos de adoração ao jovem efebo:

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.
 (AA, p. 33)

Nota-se que Yêda Schmaltz, nesse texto, considera Áthis ligado às divindades vegetais, e até mesmo ao culto de Dioniso. Talvez porque os cultos de adoração à Cibele assemelhavam-se às orgias báquicas ao procederem na mutilação, quando eram tomados de uma fúria dilaceradora. O grão de mostarda que o sujeito poético pretende colher quando da “festa da colheita” ou da orgia dionisiaca é a esperança de que Áthis lhe ofereça alguma atenção. A simbologia do “grão de mostarda”, no texto bíblico, refere-se à fé que, por menor que pareça ser, é capaz de mover montanhas.

Está em *Lucas*, 17, 5-6: “Os apóstolos disseram ao Senhor: ‘Aumenta-nos a fé!’ O Senhor respondeu: ‘Se tivésseis fé como um grão de mostarda, diríeis a esta amoreira: ‘Arranca-te e replanta-te no mar’, e ela nos obedeceria.”. Encontra-se também em *Mateus* 17, 20: “em verdade vos digo: se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: transporta-te daqui para lá, e ela se transportará, e nada vos será impossível.”.

Assim, por menor que seja a esperança que Áthis ofereça para a poeta, constituirá numa enorme possibilidade aos olhos dessa amante.

No poema de número 48, há outra analogia de Áthis com Baco na referência a “um fio fino de suco/de Áthis/de uva”:

Sabor de amor no feminino,

amora.
 A cor e o gosto,
 o mosto das romãs.
 Chora a chuva
 no teu rosto
 e escorre
 um fio fino de suco
 de Áthis
 de uva.
 (AA, p. 73)

O poema inicia identificando o aspecto feminino de Áthis, pois alguns se referem ao jovem deus frígio como um efebo filho do hermafrodita Ágdistis. Em seguida estabelece-se novamente simbologias que retomam as divindades vegetais, nesse caso Perséfone, aprisionada no Hades por ter comido um grão de romã, e que lá mantém prisioneiro também Adônis. Perséfone apaixona-se por Adônis e disputa sua posse com Afrodite.

No poema 49, o sujeito lírico assimila-se à figura da ninfa Sagarítis para compor seu poema de adoração ao jovem erômeno:

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?
 (AA, p. 73)

As interferências da poeta aqui se fazem presente como outrora observou-se no livro *A alquimia dos nós*. Os quatro últimos versos também retomam a figura de Sulamita e a assimila às amantes de Áthis, tais versos se constituem uma incorporação dos versos do *Cântico*. Note-se a semelhança entre eles:

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.
 (CÂN, 1, 7)

A separação e a busca dos amantes nos versos do *Cântico* se dá com grande frequência. Yêda se aproveita dessa separação para comunicar o afastamento do sujeito lírico de seus versos da figura amada.

A mistura nos poemas de *A ti Áthis* não se processa somente em relação às figuras femininas, Yêda reconhece Áthis como um desdobramento de Adônís, de modo que no poema 56 isso fica mais evidente:

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 Adônís,
Áthis.
(AA, p. 83)

Há uma versão do mito que diz que Áthis fora metamorfoseado por Cibele em pinheiro, e esta árvore passou a ser consagrada à deusa. No mito de Adônís, Afrodite, em disparada pela mata ao tentar salvar seu amado, fere seu pé num espinho, do sangue que jorra surge a rosa vermelha, que acaba por personificar o desejo inspirado pela deusa, e servir aos amantes para demonstrar o desejo que a deusa lhes infunde.

O “favo que se rompe” parece aludir à castração sofrida por Áthis. Do rompimento desse favo surge a “flor do prazer”, forma metafórica de referir-se ao sangue (da deusa Afrodite). O “favo doce” surge de modo a conotar o prazer vislumbrado pelos amantes na união sexual. Os mitos, aqui, sofrem fusão para se tornar uma terceira forma que agrega todas as outras. Os quatro primeiros versos da composição acima mesclam os mitos de Áthis, Adônís e Afrodite para chegar em uma terceira via, que é o mito moderno criado pela poeta, o que justifica a presença do “Buriti”, árvore típica do interior brasileiro, encontrada com certa frequência em Goiás e na região Centro-Oeste. O sujeito lírico, portanto, ama uma figura mitificada que em sua fantasia ora apresenta-se como uma personagem da antiguidade, ora surge como uma figura típica de seu meio.

A fusão de Áthis e Adônís se dá em vários textos da obra. No poema 78 encontra-se:

Espera, espera, doce Áthis,
dá-me apenas um motivo para partires
meu coração rubro de dor.
Espera até dezembro, quando a chuva
então será pretexto e lágrima.
Mas Áthis mutilou-se
em outubro.
(AA, 1988, p. 111)

Os símbolos são os mesmos do poema 56: a rosa rubra que surge do coração partido (de Afrodite); e a alusão a Adônis em “dezembro”, mês em que os gregos o festejavam.

A lenda em torno de Safo conta que a poeta vivera na ilha de Lesbos cercada por discípulas em uma espécie de escola de formação que ela construíra. Tais relatos sugerem relação homossexual da poeta com suas companheiras. Entre elas está a jovem Áthis, a discípula preferida, louvada na poesia sáfica. Segundo alguns relatos, Áthis teria abandonado a companhia da poeta por ter se casado. Safo escreve os poemas em homenagem à amiga que partiu:

Não minto: eu me queria morta.
Deixava-me, desfeita em lágrimas:

"Mas, ah, que triste a nossa sina!
Eu vou contra a vontade, juro,
Safo". "Seja feliz", eu disse,"

E lembre-se de quanto a quero.
Ou já esqueceu? Pois vou lembrar-lhe

Os nossos momentos de amor.
Quantas grinaldas, no seu colo,
— Rosas, violetas, açafão —
Trançamos juntas!
Multiflores

Colares atei para o tenro
Pescoço de Átis; os perfumes
Nos cabelos, os óleos raros

Da sua pele em minha pele!
[...]
Cama macia, o amor nascia
De sua beleza, e eu matava
A sua sede" [...]

Cai a lua, caem as plêiades e
É meia-noite, o tempo passa e
Eu só, aqui deitada, desejante.

— Adolescência, adolescência,
Você se vai, aonde vai?
— Não volto mais para você,
Para você volto mais não.
(SAFO, 2002, p. 03-04)

Yêda Schmaltz integra-se à figura da poeta Safo para compor versos como os seguintes:

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.
 (AA, p. 27)

A devoção à discípula perdida é comunicada de modo a não parecer uma súplica vulgar. Áthis é apresentada como a própria poesia, sob adoração da poeta. As relações eróticas nos versos de Safo são permeadas por uma notável pureza, e Yêda consegue manter esse aspecto da lírica sáfica nesses versos. Áthis (de Savo ou de Cibele) é uma figura mitológica pouco conhecida, raramente mencionado nos dicionários de mitos greco-latinos, o eu lírico dos versos acima percebendo o fato desse mito sofrer esquecimento decide alçar a personagem a uma condição de relevância: “és tanto!/Só porque és nada”.

Essa poesia de louvor às figuras lendárias é, muita vez, matizada de humor, ou mesmo sagacidade, como o poema 69, que lembra um haikai, e dialoga com uma Safo desesperada, a ponto de se querer morta por sofrer o abandono da discípula amada: “Safo-me-de-ti,/Áthis,/como?” (AA, p. 97). Neste poema, o sujeito poético, que se assimila à imagem de Safo, indaga à figura amada se algum dia estará liberta da paixão que sente pela discípula. O termo escolhido para indicar o desejo do eu poético de se desembaraçar do ser amado é proposital por coincidir com a grafia do nome da poeta grega, “Safo” figura como verbo (safar) e substantivo (Safo). O envolvimento erótico sugerido nesse pequeno poema aprisiona o eu lírico à figura amada.

Talvez um dos maiores achados estilísticos do livro, esse poema apresenta um erotismo marcante desde o título. Note-se que todos os poemas do livro são numerados, e este é o de número 69 não por uma razão gratuita. O número é vulgarmente assimilado à posição sexual da felação recíproca, em decorrência do fato de os números 6 e 9 serem iguais quando rodados a 180 graus. A simultaneidade do número e da posição sexual é levada para o estilo do poema que pode ser lido ao contrário sem perder o significado original. Assim: “Safo-me-de-ti,/Áthis,/como?”, pode ser “Como/Áthis/de ti me Safo?”. O verbo comer no poema termina por

confirmar essa aura erótica, visto que o termo é popularmente relacionado à atividade sexual.

A apropriação de textos da poeta Safo é evidente em alguns versos, tanto que a escritora de *A ti Áthis* acaba por confessar no poema de número 70 essa intertextualidade:

Te cantarei no plágio desta estrofe,
igual a Décima Musa a ti cantava.
Nem sei quem és: Faón ou Áthis,
guerreiro ou escrava.
(AA, p. 99)

Platão costumava se referir à Safo como sendo ela a Décima Musa. Esse poema, então, acaba por sintetizar todas as demais simbologias percebidas nos poemas da obra. Faón é o barqueiro de Mitilene por quem Safo se apaixona, segundo Ovídio. A lenda diz que a poeta abandona sua ilha e discipulas pelo amor de Faón, descrito por poetas como um jovem efebo de aspecto andrógino, duplo da máscara Safo. Mas o barqueiro nega seu amor.

Há versões que dizem que Safo foi punida com a paixão por Faón de Mitilene como castigo de Afrodite aos ritos de amor estéril. Afrodite, igualmente, atraída pela beleza do barqueiro, o levaria para os céus, mas teme que a feminilidade do rapaz possa fascinar seu amante Ares.

Tocada por Eros, Safo, em crise, atira-se de cima de um despenhadeiro. O mitológico salto de Lêucade da poeta de Lesbos afigura-se como remédio para os doentes de amor. É uma forma de purificar-se das paixões. O desespero amoroso leva o sujeito a “abismar-se” para aniquilar a si e as chamas da paixão. Atirando-se nas águas do mar, ela estaria liberta das chamas malditas inspiradas por Eros.

Brasil Fontes (2003) informa que Campbel levanta a hipótese de Faón ser um avatar de Adônis. Isso explica a fusão que o sujeito lírico do poema 70 faz em relação a Faón-Adônis-Áthis. A discipula de Safo, Áthis, nesse momento, se integra à imagem dos três jovens da mitologia, descritos com uma beleza feminil e adolescente.

Yêda se aproveita da caracterização que a poeta de Lesbos oferece à sua discipula, também “adolescente”, como atesta a estrofe final do poema “A Átis”. O adolescente, por estar no período de transição da infância para a vida adulta, muita vez, é tido como uma figura andrógina. Os gestos, medidas e perfil, levam a uma difícil determinação, que é recuperada pelos versos da poeta que canta seu amor por uma figura lendária, mas a quem não consegue precisar a existência: “guerreiro ou escrava”?

Talvez seja esse aspecto que tornam mais poéticos os versos de Yêda, é um amor devotado, à maneira da Décima Musa, mas que se dirige a um objeto impreciso, como um sonho.

A fantasia e o sonho, conforme se apresentam nos versos de *A ti Áthis*, é um fator característico do poetar moderno, de acordo com a teoria de Hugo Friedrich (1978). A evasão por meio da fantasia a partir de Rimbaud passa a ser uma característica permanente da arte e da poesia modernas. Com a produção do jovem poeta francês passa-se a cultivar a fantasia ilimitada e, no século XX, isso é levado ao extremo a ponto de Friedrich chamá-la de fantasia ditatorial.

A fantasia se impõe nos livros de Yêda Schmaltz a partir de *A alquimia dos nós* como uma verdadeira ditadura. As considerações de Friedrich nos leva a compreender que o poetar yediano está em consonância com as inovações poéticas trazidas por Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e os poetas seus seguidores.

Friedrich observa que: “A lírica moderna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico. Nela comparecem tradições do folclore ” (1978, p. 167-168). Esses aspectos se apresentam em Yêda, por exemplo, através do forte diálogo com o cânone literário, da leitura da psicanálise de Jung, do intertexto mitológico, e da correspondência estabelecida com figuras do passado.

O aspecto da lírica moderna que mais está presente na poesia de Yêda Schmaltz, sem dúvida, é a analogia. O tema é desenvolvido por Octavio Paz (1984) em *Os filhos do barro*. O autor explica que a analogia tem “a visão do universo como um sistema de correspondências” (PAZ, p. 12). A analogia é um legado da ruptura com a tradição empreendida pelos primeiros artistas modernos, os românticos, e a partir deles a ruptura torna-se uma tradição. Analogia e ironia são princípios poéticos que norteiam a modernidade, elas direcionam o poeta para o rompimento com seu meio, a analogia rompe indiretamente através das correspondências com o passado ideal, por exemplo, enquanto a ironia rompe diretamente. Paz observa que várias são as formas de manifestação da analogia em artistas modernos, o passado ideal é uma delas. Em Yêda, a analogia apresenta-se através da incorporação do eu lírico a um passado mítico.

A analogia surge na correspondência em que isto não é aquilo, mas estabelece-se uma ponte entre isto e aquilo através da palavra *como* ou *é*. Yêda, em sua produção artística, diz *sou*: Penélope, Mênade, Áthis, Safo, Sulamita, Eco, e assim é estabelecida a relação.

A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável. Cada poeta e cada leitor são uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem (PAZ, 1984, p. 99-100).

O poeta, através do princípio analógico, passa a pensar seu tempo em outro tempo, e assim nega indiretamente a sua época em decorrência da fratura estabelecida com ela. Ao voltar os olhos para o passado mítico, nele encontra um tempo que substitui a realidade presente, e a esse tempo se integra. Yêda assimila-se sempre a figuras mitológicas que tem no apelo erótico um modelo em consonância ao que a poeta anseia.

A ironia é o momento em que a poesia encontra dissonância, contrapondo-se, portanto, à consonância estabelecida na analogia. A ironia é o rompimento das correspondências. Tais manifestações são dois princípios básicos da modernidade poética. O poeta moderno, ao eleger um desses princípios estéticos, acaba, conseqüentemente, incorrendo no outro, mas é visível o fato de em cada poeta um deles se fazer mais presente. Em Yêda, a analogia se faz explícita, é visivelmente um dos veios mais fortes da sua poética, o que se processa não só através do lastro mitológico, mas também através do erotismo. O erotismo é um recurso analógico que foi bastante aproveitado entre artistas românticos e surrealistas. Paz considera que:

A crença na analogia universal está tingida de erotismo: os corpos e as almas unem-se e separam-se, regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais. Um erotismo astrológico e um erotismo alquímico; igualmente um erotismo subversivo: a atração erótica rompe as leis sociais e une os corpos sem distinção de classes e hierarquias (PAZ, 1984, p. 94).

Na poética yediana há um poema exemplar de analogia que sofre o rompimento da ironia, de acordo com a concepção de Octavio Paz. É o poema que fecha “O livro de Penélope” intitulado “Tentativa de desconhecimento”, estudado no subcapítulo que se dedicou ao escrutínio do livro *A alquimia dos nós*.

Em *A ti Áthis*, muitos são os poemas que se constituem casos modelares de analogia. Entre eles, os versos supramencionados, de número 14 em que a poeta associa-se à figura de Safo e comunica seu amor por Áthis: “És a minha poesia/que eu andava procurando,/Áthis,/essência de alquimia”. A alquimia referida sugere que Áthis

se torna a própria poesia, amada pela poeta, mas também indica que em *Áthis* o sujeito lírico encontra o amor total que ansiava.

Outro poema singular, em que se manifesta a analogia, é o poema 49, em que a poeta banha-se nas águas vivas que é *Áthis*, e ao final integra ao seu o discurso de Sulamita ao indagar: “Dize-me, ser amado/de minha alma,/onde apascentas o teu rebanho?”.

A ti Áthis é um livro que tem chamado, desde sua publicação, a atenção de muitos leitores, e pouco da crítica. É um livro interessante pelas construções estéticas que contém e pela analogia com figuras mitológicas. Para Bosi (2000), essa é uma faceta da poesia moderna, uma forma de resistência impetrada por poetas modernos, discípulos de Poe, Hölderlin, e Baudelaire. A partir desses poetas, a poesia não consegue integrar-se, plenamente, a discursos correntes. Nos versos de Yêda, percebe-se aquela resistência que Bosi diz aferrar-se “à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (2000, p. 169).

Os modos mais recorrentes da resistência dos artistas modernos se fazem através da poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia. Yêda tenta praticar todos esses modelos de resistência, mas é na poesia-mito que ela encontra sua voz mais singular.

O mito é revivido nessa poesia-resistência por ser considerado uma forma não contaminada, de acordo com as observações de Bosi (2000). Por essa razão simbolistas, dadaístas, expressionistas, e especialmente, surrealistas, redescobriram de modo radical a mitologia. Os simbolistas revivem enfaticamente Narciso. Os surrealistas transitam de Dioniso a Eros. Quando Yêda escreve seus versos eróticos, o modo como o faz e as tematizações trazem reminiscências da estética de André Breton. Isso porque, segundo Gilberto Mendonça Teles (1987), o surrealismo propõe a emancipação do homem da lógica e da razão vigente, por isso sua atenção deve estar voltada para o mito, o sonho, o inconsciente e a alquimia, atitude romântica por vislumbrarem aí formas não contaminadas pelo elemento social. Assim, percebe-se que os três últimos livros de Yêda aqui estudados, *A alquimia dos nós*, *Baco e as Anas brasileiras* e *A ti Áthis*, visam essa proposta, mesmo de longe e de forma adaptada. Os versos de Hilda Hilst, como mencionado neste capítulo, também, são casos exemplares da herança surrealista.

Os artistas que recebem influência do surrealismo, após essa vanguarda sair de cena, atualizam de forma peculiar a mitologia greco-latina. A produção

cinematográfica do espanhol Pedro Almodóvar reflete tais influências. A reinvenção que o cineasta faz dos mitos de Narciso, Tirésias, Ganimedes e Aquiles, dentre outros, coincide em muito com os procedimentos adotados por Yêda, em especial, n' "O livro de Penélope", quando essas personagens são transferidas para a realidade contemporânea, com certas neblinas que lembram os poetas que cultuavam os idílios e o aspecto onírico da arte. Interessante notar que, não obstante tratar-se de domínios diferentes da expressão artística, os artistas mencionados, de modo semelhante, procedem na atualização dos mitos e na repetição de certas estruturas e temáticas. Essas reiteraões coincidem com a lírica que tem nesse procedimento um recurso estético.

Os surrealistas acreditavam no poder subversivo do desejo e na função revolucionária do erotismo. A metáfora nesses artistas é empunhada de modo a estabelecer a evasão, e se constitui num instrumento de desumanização. A arte, como é característico do cinema de Almodóvar, é colocada em primeiro lugar, o que faz com que o prazer estético não seja dissociado do prazer inteligente. O artista (no surrealismo), então, se impõe com certa pretensão à superioridade ao se apresentar como um gênio incompreendido, cuja matéria trabalhada se fecha ao círculo restrito de receptores, esse artista vangloria-se por não ser compreendido e por ser repudiado pela sociedade à qual incomoda de várias formas.

O humor e a analogia surgem no Surrealismo de forma ostensiva, quando se identifica na liberdade (liberdades) uma conexão íntima com o amor. Octavio Paz (2001) entende que a tradição iniciada por Petrarca é recuperada e desenvolvida pela estética de André Breton. O desenvolvimento dessa perspectiva faz do Surrealismo um movimento de combate e reflexão. Ao perceber o amor com uma função subversiva Breton se distingue de outros estetas por não reduzir essa função simplesmente ao erotismo.

Paz considera, ainda, que o Surrealismo foi o último grande movimento estético e poético, o período posterior a ele foi de grandes guerras, obras e personagens isolados, e não de movimentos artísticos ou literários. Por inovar e ser subversivo, ao mesmo tempo que foi tradicional, o princípio surrealista traz certo caráter duplo:

Na atitude de Breton aparece novamente a dualidade do Surrealismo: de um lado, foi uma subversão, uma ruptura; de outro, encarnou a tradição central do Ocidente, essa corrente que algumas vezes se propôs a unir a poesia ao pensamento, a crítica à inspiração, a teoria à ação (PAZ, 2001, p. 126).

Paz (2006) dedica especial atenção ao artista André Breton em um ensaio incluso em *Signos em rotação*. Nesse trabalho ressalta que Breton não concebia a palavra dissociada da paixão, assim como o sonho também é passional. Além disso, a violência passional surrealista associa-se intrinsecamente à violência intelectual, que faz com que a magia, o sonho e a fantasia sejam desenvolvidos dentro de um projeto marcado pelos intelectualismos, resultado disso tudo é que Breton percebia o amor desprovido do pecado, contrariamente à visão de Bataille, o que confirma o caráter libertador como o Surrealismo entende o sentimento amoroso.

As breves considerações sobre o Surrealismo vem com o propósito de perceber como Yêda, e outros artistas de fins do século XX, se apropria desses símbolos de resistência da poesia-mito, e que grande parte de suas posturas estéticas é herança das reflexões de André Breton . A arte surrealista, em sua obra, e em artistas modernos, por si só suscitaria um novo trabalho, uma nova pesquisa.

A obra que estabelece analogia com a figura de Áthis, portanto, pode ser considerada uma recusa à ordem social estabelecida. A sociedade burguesa visa o progresso, enquanto o discurso mitopoético procede num retrocesso, que tenta reintegrar à realidade do sujeito lírico o caráter heróico e sacralizado vislumbrados no passado. Daí a razão de a poeta Safo de Lesbos comparecer nos versos yedianos de modo tão impositivo. Assim, a voz do sujeito lírico confundiu-se com a voz da poeta grega. Na memória, na imaginação, no humor, na sátira, na paródia, formas modernas de resistência, o poeta tenta abrir espaço a uma saída possível, como uma auto-defesa em resposta ao seu desencantamento do mundo, o que tem sido desde a Revolução Industrial, característico dos artistas inseridos no universo capitalista.

Em *A ti Áthis* é a resistência por meio da memória mitopoética que melhor se delinea aos olhos do leitor. Esse recurso aliado ao manejo com a linguagem poética enriquece a obra e, assim, o livro equipara-se em qualidade com as conquistas estéticas alcançadas pela escritora em “O livro de Penélope”.

Em *A forma do coração* (1990), a escritora tematiza o amor novamente. O princípio analógico nessa obra manifesta-se mais timidamente. O poema “Rainha de Sabá” figura como a maior conquista poética da obra. Destaca-se, ainda, o poema “Platônico”, quando a poeta confessa a presença de Eros em seu trabalho, mesmo que essa presença tenha se dado através de outras figuras mitológicas:

Leio Fedro
e me afasto de ti.

Já servi Eros
e seu delírio
demais.

O desejo há de esmagar
minhas noites,
que o amor é desejo,
não mais.

Hei de pagar o tributo
da não poesia
com a obesidade

De ti me afasto
e arrasto
uma sombra de nada.

Maldito seja
o poeta que peca
contra a Mitologia.
(FC, p. 111)

A referência ao *Fedro* platônico se dá em função dos discursos ali presentes que tratam dos delírios provocados pelo deus Eros e que acabam por prejudicar a vivência plena do sujeito. Isto porque o indivíduo, sob influência de Eros, tenderia a se afastar do convívio social para dedicar-se exclusivamente ao ser amado. Sócrates vê nisso algo prejudicial para o grupo.

Logo após perceber os infortúnios inspirados pelo deus, Sócrates volta atrás, num discurso de reconciliação com Eros, por parecer-lhe ter se colocado de maneira hostil em relação a Eros, e ofender os deuses olímpicos pode ser causa de grande desventura. A segunda, terceira e quarta estrofes do poema de Yêda estão em consonância com o discurso socrático que identifica os males causados por Eros. Enquanto a última estrofe expressa, como fez o filósofo, a tentativa de reconciliação, que é impossibilitada, visto que o poeta já pecou “contra a Mitologia”, e por isso está amaldiçoado.

O poema “Rainha de Sabá” toma o cântico de Salomão do antigo testamento como modelo para a construção do texto. O eu lírico se posiciona em lugar da rainha, amada do rei Salomão, a quem ele dirige seu canto:

Minha amada, eu te comparo
à égua atrelada ao carro do Faraó!
Que beleza tuas faces entre os brincos,
Teu pescoço, com colares!
Far-te-emos pingentes de ouro
Cravejados de prata.
(CÂNTICOS, 1:9-11).

A rainha reinventada na poética de Yêda responde ao elogio do seu amado:

Me ame!
 Belo como um cavalo
 és.
 Me ame!
 Meu corpo nada vale,
 é pó.
 Me ame
 que sou bela
 como as éguas
 do carro
 do Faraó.
 (FC, p. 39)

O elogio, que na contemporaneidade soa inusitado, é bem recebido pela Rainha de Sabá moderna. O sujeito lírico responde devolvendo o elogio, segundo o qual, como um cavalo, seu amado é belo. Mas que toda a beleza que os atrai é “pó”, e por isso persuade seu amado a seguir rumo ao amor total que a analogia franqueia.

3.4. Ecos de *Eco* e *Rayon*

Ecos: a jóia de Pandora (1996) é um livro que encontra no mito de Narciso seu motivo poético. O eu lírico desses versos é a ninfa Eco que se apaixona pelo belo Narciso, mas que por ele é recusada, segundo o registro de Ovídio (1959).

Frente à recusa de Narciso, Eco definha até transformar-se em rocha e, mantendo a maldição imposta pela vingativa Juno (Hera), que pune a ninfa por acobertar amores ilícitos de Júpiter (Zeus), Eco repete sempre as últimas palavras proferidas por alguém. Narciso se apaixona por sua própria imagem ao curvar-se sobre as águas de um rio para tomar um gole d’água: “Ao aplacar a sede, outra sede despertou”. Narciso morre de desgostos frente à impossibilidade de concretizar seu amor. Desce o Estige rumo ao Hades contemplando-se nas águas. Eco intensifica (ecoando) o choro das náiades, que lamentam o passamento do jovem. Narciso morre reclinado na relva e em lugar de seu corpo surge uma flor.

Yêda associa o mito de Narciso ao mito de Pandora por entender que os dissabores ocasionados pela relação Eco-Narciso, vivenciados de forma imaginária pelo sujeito poético de seus versos, advêm da ação de Pandora ter aberto a caixa proibida enviada por Júpiter a Epimeteu através de Hermes. Pandora, por curiosidade, abre a caixa e de dentro dela surgem as doenças e todos os vícios humanos. Por fim, com

Pandora fica a Esperança, última imagem a sair de dentro da caixa. A respeito desse mito, diz Junito Brandão⁶:

A raça humana vivia tranqüila, ao abrigo do mal, da fadiga e das doenças, mas quando Pandora, por curiosidade feminina, abriu a jarra de larga tampa, que trouxera do Olimpo, como presente de núpcias a Epimeteu, dela evolaram todas as calamidades e desgraças que até hoje atormentam os homens [...] Foi, pois, com Pandora que se iniciou a degradação da humanidade (BRANDÃO, 2004, p. 168).

Esse mito é recuperado na obra para evidenciar que as paixões, vícios, doenças do corpo e da alma humana são incômodas à realização plena do homem, e que o próprio homem é pivô desse desconcerto.

O sujeito poético de *Ecos: a jóia de Pandora*, vendo-se ferido pelo desamor, pela modernidade materialista, pelo horror da Aids, pelos preconceitos que assaltam seu meio, tem na poesia sua válvula de escape. A obra é dividida então em duas partes: a primeira é “ECO-Conte(n)são-(O silêncio)”⁷; e a segunda parte divide-se em “I - Cantos de Orfeu” e “II - Espelho de Medusa”.

Na primeira divisão da segunda parte, encontram-se os poemas em louvação ao ser amado. Na segunda parte, encontram-se também textos desta natureza, mas é evidenciado aquele caráter pretrificante, como o olhar de Medusa, que a poesia recebe no discurso de Sócrates ao final de *O Banquete*. O pensador retoma a imagem das Górgias com a idéia de que elas são monstros de eloquência como o são a retórica, o discurso dos sofistas e a poesia, e que por isso torna aos demais discursos mudos como pedras, devido ao encantamento que e vislumbra frente discursos dessa natureza. A opinião de Sócrates acaba por ser irônica, pois o próprio filósofo ataca o método sofístico e se utiliza dele a todo instante, além disso é notável o apreço de Sócrates pelos poetas gregos.

Uma versão veiculada por volta do século II d. C. conta que Eco fora criada pelas Musas, e cantava com perfeição, o que despertou a inveja de Pã, este também era desprezado por ela. Pã, que não conseguia se fazer amado por Eco, suscita em seus pastores um furor violento, e eles despedaçam a ninfa e espalham seus membros, que ainda cantavam, em várias direções. A versão do desmembramento de Eco associa seu mito ao de Pã, Baco e Orfeu, por estar ligado de modo evidente à música, ao aspecto sonoro da natureza, e ao desmembramento igualmente sofrido por Baco e Orfeu.

⁶ Junito Brandão lê o mito na versão de Hesíodo, e ressalta que não considera o poeta grego misógino.

Avultam os estilhaços da cantora Eco em várias direções, portanto, como forma de explicar a proliferação dos sons naturais, da diversidade de poetas, e dos sons repetidos pelo fenômeno do eco na natureza (BRUNNEL, 2000).

O livro de Yêda Schmaltz traz, destarte, uma enormidade de outros ecos, comumente denominado diálogo intertextual, e que ajudam a estabelecer a imagem especular que os outros discursos estabelecem com o nosso. Algo que se assemelha à relação passional, na qual o sujeito se sente atraído por aquele que é de alguma forma seu duplo, sua outra metade, como Eco é de Narciso. A visão desse duplo pode ser petrificante como o foi para Narciso ver sua imagem refletida. Por outro lado, as flechas de Eros podem tornar o indivíduo entorpecido em decorrência dos sofrimentos que a relação amorosa acaba por lhe causar. Isso justifica o fato de o último poema da obra ser “Espelho de Medusa”. Eco, depois de tanto sofrer por seu amado, termina na inércia física e moral, como se tivesse sofrido a maldição da Górgia.

O poema com o título “7e – (monólogos)” pode esclarecer melhor tais conceitos:

“Há alguém aí?”
Pergunta.
Eu desdobro seu grito,
mostrando: *“Eu estou aqui”*,
mas apenas repetindo:
“Há alguém aí?”

Não pode ser real tanta beleza
interditada.
Comigo, ele só fica surpreso
por desdobrar-lhe a frase:
“Há alguém aí?”

O meu distanciamento
e a frase,
síntese do amor trágico de Eco:
somente os sons repetindo
os efeitos sonoros
e flores desmanchadas
pelo leito.
“Há alguém aí?”
(EJP, p. 46, grifos da autora)

O eu-lírico identifica, na sua relação amorosa, semelhanças com Eco e Narciso. O desdobramento da voz da ninfa equivale a um desdobramento da imagem do jovem caçador. Eco e Narciso sofrem mutilações: a fragmentação da fala de Eco decorre da punição; de Narciso pela visão incompleta que as águas oferecem de sua imagem.

A frase de Narciso repetida por Eco: “Há alguém aí?” sinaliza uma relação paradoxal que os dois adolescentes vivem. Ele recusa o amor da jovem e dirigirá à sua imagem a mesma indagação feita por Eco: “Há alguém aí?”. Essa situação é comunicada ao fim da segunda estrofe, quando o sujeito poético observa que o outro, o ser amado, se surpreende com o desdobramento da frase.

Eco ressentente-se do fato de sua beleza não surpreender a Narciso. A ninfa está admirada dos encantos de Narciso e deseja a reciprocidade de sentimentos. Por isso a dicção do verso que comunica esse fato é matizado de ressentimento: “Comigo, ele só fica surpreso/por desdobrar-lhe a frase”.

Narciso é castigado por Nêmesis (Ramnúsia) por subtrair-se à lei natural de direcionar uma paixão interior para o exterior, o que acaba por sinalizar o poder imperioso do amor. O jovem caçador é punido, como fica explícito na poética ovidiana, em função de seu caráter solípro, por estar sempre distante dos companheiros e recusar a união com Eco. O mito, nesse sentido, reflete a conflituosa natureza humana que se divide entre a afirmação identitária e a dualidade do ambiente exterior, longamente tratado pelos artistas simbolistas. Assim, a história de Eco só é trágica, como a de Narciso, por redundar na repetição. Para ela só servia os amores de Narciso, recusa seus enamorados, e devota total atenção ao jovem. Eco parece por narcisismo de sua personalidade, por parecer-lhe incompreensível que Narciso recuse seus ardores. Para o caçador, só a imagem de si próprio é interessante, nada mais; exatamente o que expressam os versos: “somente os sons repetindo/os efeitos sonoros”, reflexos incessantes.

Se a interiorização de Narciso é alvo de punição, o excesso de exteriorização de Eco também é punido. O castigo infligido a Eco decorre da falta de poder que a ninfa detinha sobre seu discurso, o discurso incontrolado que incomoda a tantos sofre retaliação, posto que os excessos são cortados. A filosofia socrática da necessidade de se procurar o equilíbrio e o meio-termo, no mito, é visto num sentido pragmático.

O final para as duas personagens só poderia ser análogo: ambos aprisionados, um a flores, outro em rochas (note-se a última estrofe do poema de Yêda). A razão disso é que Eco e Narciso são o duplo um do outro, a separação implica em um enfraquecimento, como no mito do discurso aristofânico.

O duplo é ao mesmo tempo oposição e complementaridade, e nada mais é do que a metáfora da relação do “eu” com o mundo. Desse modo, o duplo acaba por representar as limitações do “eu”. A Eco reinventada seria, portanto, um modo de

projetar o “eu” que, liberto através do imaginário, pode apresentar melhor os desejos mais íntimos do ser humano. Nesse sentido, a relação amorosa pode afigurar-se narcísica por excelência, já que o amante deseja no ser amado a convergência de idéias, sentimentos. Ou mesmo, aquilo que não lhe contém, e assim se sente completo, tendo no outro aquilo que lhe falta, o que lembra o discurso de Diotima.

No poema “(adereços)” Yêda recupera esse aspecto da relação Eco-Narciso em versos matizados de humor como os transcritos abaixo:

Narciso é tão bobo,
às vezes!
Não percebe
que o que nele amo
é a mulher,
sou eu: um vinco.
(EJP, p. 40)

As oposições extremadas de Narciso e Medusa é o que promove a reaproximação das duas figuras. O caçador mantém-se belo, Medusa definha e multiplica sua fealdade. Nessa disputa, um petrifica com o olhar, enquanto o outro é petrificado ao olhar a si mesmo. Tais figuras aproximam-se, ainda, de Sísifo e Tântalo, devido ao sofrimento contínuo e perene que padecem: Narciso e Medusa são torturados por seus olhares.

Ovídio relata, entretanto, que Medusa fora punida por ter consumado seus amores com Posídon no templo da deusa Atena. A deusa, então, lhe impõe uma terrível máscara, que no fundo esconde uma beleza trágica. A beleza que Narciso traz também lhe é funesta e aprisiona.

O erasta recusado pelo erômeno tende a abdicar dos poderes de Eros por muito ter padecido. A máscara de Medusa era utilizada pelas mulheres gregas em duas situações: rituais sagrados que celebravam a Lua; e por virgens que pretendiam afastar a concupiscência masculina. Ao que parece, ao final de *Ecos: a jóia de Pandora*, o sujeito lírico se coloca na posição dessas mulheres que tentam afugentar os pretendentes com a máscara do terrível monstro. Camille Dumoulié (BRUNUEL, 2000) observa que Freud entende o mito de Medusa como um fetiche decorrente do complexo de castração, “as serpentes seriam uma profusão de falos e a petrificação uma ereção consoladora.” (p. 623).

A mirada no espelho presentifica-se de forma mais acentuada no poema “Narcisa II”, quando a Eco yediana se coloca como Narcisa a contemplar a bela imagem de seu amado.

Narciso, meu amor,
 minha jóia, 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;
queerido-querida,
 minha nova beleza,
 essa face do sol,
 essa flor de ouro abstrata.
 (EJP, p. 207, grifos da autora)

Narciso, no poema acima, funde-se à imagem de Pandora, mas ele não liberta tantas doenças como as contidas na caixa de Epimeteu, é com a “libido” que Narciso-Pandora contamina o sujeito poético. Esse devolver da libido é a forma figurada escolhida pela poeta para comunicar que Eco encontrava-se isolada e Narciso lhe desperta o amor.

Eco vivia tranqüila como a humanidade antes da ação de Pandora, mas Narciso desperta a libido da jovem, ocorre que ela também é responsável pelo despertar do desejo lascivo, pois o fato de isolar-se e recusar aqueles que dela se enamoravam, impõe-lhe a solidão, que segundo a concepção batailliana, é um forte impulso para o desejo libidinoso. O medo da morte, nesse panorama, é o responsável por abismar o indivíduo para a paixão fescenina, o que é sugerido no verso final da primeira estrofe. O sofrimento que equipara-se ao de Prometeu, por ser eterno, é o horror da morte, o medo de “extinção” do meu ser.

A relação especular comparece nos três primeiros versos da segunda estrofe, quando o eu poemático se reconhece na figura amada e reconhece a figura amada em si. Essa mirada no espelho chega ao extremo, que soa como uma ironia, com o verso “*queerido-querida*”. A primeira dessas palavras sugere dois significados: querido e *queer*. Este vocábulo, em inglês, é um termo vulgarmente empregado para referir-se, de modo pejorativo, a homossexuais do século masculino. Com isso, o poema faz alusão ao fato de Narciso ter se apaixonado por um rapaz, inobstante ser ele mesmo, além de sugerir a homossexualidade do ser amado que a recusa e que com ela mantém fortes correspondências. Narciso e Narcisa, nesse poema, são imagens andróginas apresentadas pelo eu lírico. Um é o reflexo ou o desdobramento do outro.

O livro *Ecos: a jóia de Pandora*, recupera o mito de Eco e Narciso de modo que o eu lírico assimila-se à Eco para tematizar o sentimento amoroso. É nesse sentido que o livro também está sob o signo de Eros. O amor não correspondido da ninfa Eco é convocado para os versos da obra, mas esse sentimento sofre transformações na mão da poeta-artesã. A modificação mais evidente que Yêda imprime à imagem de sua Eco é a de que a amante de Narciso passa pela superação da recusa sofrida pelo amado. Isso é desenvolvido ao longo da obra. Na primeira parte a poeta toma quase que única e exclusivamente para motivo de suas composições o amor não correspondido, enquanto na segunda parte do livro há um espaço considerável para outros temas, especialmente, a metapoesia.

Desse modo, a narrativa mítica é reescrita e Eco recebe novas configurações. Tais modificações se apresentam através de correspondências entre a figura mitológica, da época antiga, e os aspectos hodiernos trazidos pelo sujeito poético em relação ao envolvimento erótico. Esse aspecto da obra se apresenta de forma exemplar em um poema de título bastante sugestivo, “Eco diferente da Eco do Mito”:

Eu não desejo
nenhum mal a Narciso
porque tanto o desejo,
porque atravessei um oceano
para vê-lo afogar-se nesse amr
de onde saio ilesa: a nau, a vela,
o velo de ouro, cara/vela
da minha travessia.

Eu não desejo nenhum mal a Narciso
porque tanto o desejo,
pois sei (ele não sabe)
que não me querendo,
ele saiu perdendo;
saiu perdendo;
saiu perdendo muito
e este é seu castigo.

(Não lhe desejo mal
e a prova é o que lhe dou:
estes poemas mais completos
e mais belos do que sou.)
Vou procurar outro Narciso igual
que seja mais evoluído
e me perceba: tal e qual
mas além da forma em que me exponho
(além do meu vestido)
e me apresento e saiba
que é possível me amar (sendo Narciso).
Um novo espelho, alma gêmea,

amor que vá além de macho e fêmea.

Eu não desejo mal, eu só lamento.
(EJP, p. 195-196).

O poema acima, um dos textos finais da obra, sinaliza a superação de Eco em relação ao amor frustrado por Narciso. Ao final, ela sai em busca de outro Narciso que reconheça a beleza recusada pelo filho de Céfiso. Nesse sentido, a Eco de Yêda torna-se menos “narcisista”, pois a Eco ovidiana recusa o amor dos seus enamorados da mesma forma como Narciso recusa o seu. Eco, com novos matizes, deixa a vida reclusa para se abrir a novas possibilidades de envolvimento amoroso.

A atualização de Eco nos poemas da obra em questão se faz de modo interessante, porque as características da ninfa são recuperadas nos planos semântico e estrutural da obra. As interferências semânticas da personagem mítica de Ovídio se processam através de recursos anteriormente mencionados. Quanto ao aspecto estrutural, a poeta estabelece um diálogo entre os poemas e outros textos relacionais, que aludem, sobremaneira, à ressonância da voz de Eco.

Eco é recuperada na semântica e na estrutura da obra através do jogo de intertextos de escritores diversos, como Guimarães Rosa, Marcus Accioly e Oscar Wilde (há, verdadeiramente, uma pletora de textos que invadem essa obra); bem como, na ressonância de um poema no outro.

Num poema acima estudado, a reiteração da voz de Eco se apresenta no mesmo poema através do verso “Há alguém aí?”. Ocorre que essa ressonância se faz de um poema no outro como nos poemas que se seguem no início da obra “Narciso” (acima transcrito) e “Flor de ouro”. A imagem da flor do narciso, que se transforma em flor de ouro, o girassol, apresenta-se no primeiro poema e é reiterado na segunda composição. Além disso, os versos finais de alguns textos aparecem ao final da página seguinte sugerindo a fala da ninfa que ecoa por espaços vazios.

Ecos e Rayon, segundo a própria autora informa, são livros irmãos que se complementam. *Rayon* (1997) é um livro construído a partir da psicanálise de C. G. Jung que trata do deus Aion da religião mitraica representante de um tempo cíclico, de um retorno eterno do tempo histórico. Como a própria escritora confessa nas orelhas do livro, o título surge da união da obra de Jung, *Ayon*, com um erre: Rayon. Além disso, a escritora informa:

Rayon é o nome de um tecido, é a seda artificial. A seda natural é a feita pelo bicho-da-seda, aquela lagarta comedora de folhas de amora

(que é amor no feminino). Seda é uma das poucas rimas para Yêda. O rayon é a seda artificial feita pelo homem e, no caso deste livro, é a seda que *eu* fiz. (SCHMALTZ, 1997, grifos da autora).

Na última parte do livro, “Rayon (A supernova)” é onde se encontram os melhores textos. O erotismo surge em um e outro verso, e o lastro mitológico é menos evidenciado, por ceder espaço ao cósmico. Destaca-se o poema “Supernova 7”, em que há um trabalho distinto dos demais livros quando o sujeito lírico colocava-se na condição de alguma figura mitológica (Penélope, Mênades, Safo, Eco...). Aqui o sujeito poético assiste à belíssima cena do rapto de Ganimedes pela águia de Zeus.

Quanto me custou escrever estas estrelas:
a Águia masculina do meu cérebro,
trabalhando em gana e sem medida
- Gani-
Medes.

Quanto me custou escrever estas estrelas,
só para lembrar que eu não queria estar
naquela madrugada; só para gravar que
eu não queria ter visto aquele céu:
eu fui contrariada;

e jamais presenciei nada de tão estupendo,
tão lancinantemente estupendo:
aquele céu descendo e nos possuindo,
aquele manto de céu nos abarcando
e nos unguindo.
(SCHMALTZ, 1997, p. 156)

O sujeito poético não é participante direto da narrativa mítica, ele assiste a tudo. Sua participação se dá de modo indireto. Pode-se até vislumbrar uma assimilação do eu lírico com a figura mitológica de Ganimedes, mas essa correspondência é de um distanciamento que difere do princípio analógico adotado em outros livros. Assim, a poeta assiste ao rapto do pastor, na última estrofe, e sente o aproximar das asas da águia de Zeus sobre sua cabeça.

Talvez para comunicar o arrebatamento que a poeta sente ao se apaixonar por outro ser, o que se assemelha ao rapto de Ganimedes, porque ambos sentem o aproximar-se de um céu que os possui. E é justamente esta aproximação que incomoda o sujeito poético, é ver o céu e depois ser impedido de seu contato, que a deixa contrariada. Zeus só se sente atraído por Ganimedes porque o viu, se não o tivesse visto não haveria motivo para a atração. Assim se posiciona a poeta em relação a seu amado.

Os versos acima sugerem, ainda, as dificuldades enfrentadas pelo artista na composição poética, o que é reiterado pelo verso “Quanto me custou escrever estas

estrelas”. Escrever um poema seria, portanto, um ato difícil de se realizar, e o momento da concepção poética implicaria em um momento de inspiração correspondente à sensação de ser possuído por um deus.

O desejo de ser raptado por uma figura divina é comunicado novamente no poema “Supernova 4”, quando a poeta visita o mito de Europa, raptada por Zeus metamorfoseado de Touro:

Saiba que não desamo,
que não desdesejo,
e não sinto vergonha.

Eu não tenho pejo e descubro o mito
do raio que me corta
por sobre o pano;

meu rayon tecido
para nos cobri de céu
- manto das estrelas.

E queria mesmo
era ser coberta de luz
por esse Touro que
me capta e me rapta.

E outro raio parte,
outro rayon-arte me fulmina –
castigo por não desamar,
não desdesejar o que me é proibido
e que me ensopa.

Símbolos de manutensão de antigos textos
E de artigos têxteis
- canto das estrelas da Princesa
Europa.
(R, p. 151).

Esse poema reflete o título dado à obra, *Rayon*, como um tecido no qual a poeta imprime seu desejo de correspondência ao tempo mítico, o que se processa através da produção em verso. O poema afigura-se como possibilidade de estabelecer uma época ideal, a mitológica, em que a poeta será envolvida por um amor intenso como o de Zeus por Europa.

No poema “Metamorfoses”, encontra-se a síntese de boa parte da poesia de Yêda publicada até então. Num único poema ela resgata os principais deuses que avultam em seus versos:

Tudo o de bom, são as transformações:

Dioniso não fora
 Duas vezes nascido?
 E Penélope e Ulisses,
 não se tornaram jovens?

Tudo o de bom, no fundo,
 são metamorfoses:
 a anêmona de Adônis, o Narciso,
 Áthis, o pinheiro.
 Outros, mais bravos em mutações,
 tornam-se, como Atalanta
 e seu par, em Leões.

Eu própria me transformo
 e é bom: às vezes me torno
 em borboleta; mais vezes,
 em Aranha, para tecer estas linhas:
 fios efêmeros e frágeis.

Uns dotes de fiandeira,
 numa perícia desafiadora – há que fazer
 um lindíssimo trabalho
 ultrapassando as metr(on)agens
 das linhas e das rendas.
 Um labor incessante, meu calvário,
 a entregar ao Deus, em oferenda.
 (RA, 160-161)

Interessante notar que as figuras mitológicas referidas são quase todas tocadas pelos poderes de Eros. A metamorfose que se processa em cada uma delas é motivada pelo deus do amor. Igualmente as metamorfoses narradas por Ovídio.

Das personagens mitológicas no poema acima, a Aranha, em alusão à Aracne, é a única que não está sob os domínios de Eros. A jovem metamorfoseada em aranha por Atenas, por desafiar a deusa ao valorizar e dedicar-se excessivamente à arte de tecer, tem sua imagem convocada para manter relação de correspondência com a atividade da poeta. Se Ulisses, Adônis, Narciso, Áthis e Atalanta sofrem metamorfoses em decorrência dos amores que tiveram, a poeta transforma-se nas linhas que ela própria tece, o que lembra os versos de *A alquimia dos nós*: “Este tecido é a própria/tecedeira”.

O último poema de *Rayon*, “Estética do fractal”, denuncia que os fios, aproveitados pela poeta para constituir o tecido de sua poesia, são os fios de Eros. A epígrafe da *Anthologie palatine*, que diz: “Só sei de uma coisa: Eros a Zeus faz perder o bom senso” (R, p. 162), sugere, juntamente com os versos yedianos, que Eros levou até as deidades ao delírio, ao desvio, à transgressão, e a poeta não poderia ser imune a tais poderes.

A presença de Eros, no livro em questão, se faz mais evidente no poema “Rayon 2”, uma das melhores composições da obra:

Por que escrevi estas estrelas?
 Porque tu és a noite,
 eu sou(l) o dia
 e nos brilhos dos sóis da tua noite,
 o meu único sol escurecia.
 Tu sol, só tu, uva-estrela, me adi-
 vinhas.
 O que te chamou em minha voz,
 foi essa chama de luz
 vinda de ti, faca de dois gumes,
 tão chamada e tão urdida, tão,
 tão desperdiçada: eu fiquei
 queimada, toda corroída;
 perdi a voz, o eco e sos-
 sobrou um brilhinho *merr-
 eca*: a luz singela de um vaga-lume.
 Perdi a luz e o céu depois daquele dia.
 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*.
 (R, p. 159).

O amado, nesses versos, afigura-se para a amante como o “sol”, o que sugere a importância do ser amado em seu dia. Ao mesmo tempo, a imagem que a poeta devota surge como a noite que complementa o seu dia. A palavra final do poema, junção de “sol” e “sozinha”, alude ao sentimento de desolação vivido pela poeta na ausência do seu objeto de desejo. Comparecem nesse texto, novamente, o trocadilho, recurso estilístico caro à poesia yediana, nos versos: “eu sou(l) o dia”, “perdi a voz, o eco e sos-/sobrou um brilhinho *merr-/eca*”, “fiquei *solzinha*”.

Enfim, *Rayon* é um livro que sintetiza perspectivas desenvolvidas em outros livros da escritora, a saber: o tema das fiandeiras associado ao fazer poético, a correspondência com o passado mítico, o erotismo.

Noiva da água (Marinhas) (2006) é a obra póstuma de Yêda Schmaltz. Os temas mais recorrentes são as divindades marinhas, e outros elementos que retomam o mar. A noiva do mar, conforme demonstra um dos poemas da obra, é “Freya”, da mitologia dos nórdicos:

Uma guerreira de Odim em mar aberto,
 com seu barco longo e estreito,
 seus remos de manobras rápidas.
 Uma camponesa marinheira

Em seu *drakkar*, o seu dragão do mar.

Uma guerreira de Odim e sua fúria bárbara
 “Da fúria dos loiros nórdicos, livrai-nos ó Senhor”,
 já rezaram tanto os cristãos.
 Uma clara pagã e sua maestria de navegação.

Uma guerreira de Odim mais o amor
 e seu barco, uma canoa.
 Uma guerreira camponesa, seus adereços e vestidos
 De tecidos saqueados de piratas:
 “- Quero os de melhor qualidade.”
 É Freya, a noiva do mar, fios dourados na proa.
 “- Os de melhor qualidade.
 E vermelhos, por favor.”
 (NA, p.61)

Freya é a “Grande Deusa” dos nórdicos, é a deusa do amor, da sexualidade, da luxúria, da fertilidade, da música e ao mesmo tempo guerreira de Odim, o deus supremo de Asgard (morada dos deuses), o comandante das guerras. Freya era também uma grande fiandeira, e sua voluptuosidade deu origem a várias histórias de amor, como da Afrodite grega. Comumente a deusa era associada a Loki, deus do fogo, seu suposto amante.

No poema de Yêda, a deusa é apresentada sob um olhar erótico, de aspecto atraente, a deusa vai à guerra mas mantém-se belamente ornada de flores, vestidos e adereços, pelos quais vivia desejosa. A idéia de fazer de Freya a noiva das águas advém do fato de seu mito relatar que a deusa estava sempre a procura de seu esposo perdido, Odur, e que na busca incessante por terra e mar ela derramava lágrimas que, em contato com a terra, se tornavam ouro, em contato com o mar tornavam-se âmbar. Freya chorou a falta de seu esposo junto às rochas à beira do mar, daí sua condição de noiva das águas.

A deusa dos nórdicos traz ainda características atribuídas à Atena: o poder sobre a arte de fiar e as qualidades de guerreira. Novamente surge a idéia de o amor ser uma virtualidade associada à temática guerreira, imagem oferecida pelo poema de Yêda Schmaltz nos versos: “Uma guerreira de Odim mais o amor/e seu barco, uma canoa.” Nesse sentido, segundo Sócrates:

todos imitam o seu deus nas relações amorosas e nas outras. Cada um escolhe o seu amor de acordo com o respectivo caráter e passam a considerá-lo como seu deus, elevam-lhe uma estátua no seu coração, enfeitam-no para adorá-lo e celebram seus mistérios (PLATÃO, 1996, p. 157).

O distanciamento do eu poemático em relação à figura de “Freya” se dá de modo mais definitivo do que o encontrado no poema “Supernova 7”, mas não deixa de ser um caso de correspondência com o passado mítico. Se lá o poeta assistia o mito de Ganimedes e depois se integrava àquele tempo mítico em analogia à sua própria condição, aqui o sujeito poético volta seus olhos para uma figura mitológica para que esta lhe sirva de modelo. A imagem gloriosa da deusa serve de exemplo a ser imitado: guerreira, amante, bela, fiandeira. A poeta identifica as características da deusa como sendo próprias de seu caráter também, e é nesse sentido que se pode dizer que o sujeito lírico eleva “uma estátua da deusa em seu coração”, forma encontrada de estabelecer uma correspondência feliz com um tempo que difere do seu. Ao elevar uma estátua da “Grande Mãe” dos nórdicos, a poeta, ao mesmo tempo, visa assimilar-se à sua condição e participar de seus mistérios.

4. “ESTE TECIDO É A PRÓPRIA TECEDORA”

No ponto de partida deste trabalho, aventou-se o fato de a lírica ter, na tematização do amor, seu motivo primordial. O discurso que serve como ponto de partida para os estudos em torno desse tema são os textos de Platão e a tradição que ele inicia ao distinguir corpo e alma e, conseqüentemente, perceber a dialética em torno do sentimento amoroso que pende ora para o plano físico, ora para o lado espiritual.

A literatura, ao tomar o amor como um tema recorrente, leva em consideração os escritos do platonismo, algo que se processa de forma evidente com Francesco Petrarca. O poeta florentino traz para seus textos a filosofia do discípulo de Sócrates, inovando com seus escritos o que havia até então em matéria de lírica amorosa no tocante a forma e ao conteúdo. Entre os inúmeros seguidores do platonismo e do petrarquismo, Camões é o que melhor revigora o tema e as formas trazidas pela poética inovadora do italiano. A lírica camonianiana segue como modelo de poesia erótica, influencia a estética romântica e a modernidade. Camões não se furta ao combate entre as duas formas opostas do amor, a ambos se entrega de bom grado, e como resultado tem-se uma poesia que chama a atenção e encontra seguidores em todas as épocas.

O Romantismo é a escola que revive e vive ardentemente as faces de Eros ao transitar de um lado feliz e marcado pela leveza erótica para a ironia e o sarcasmo como formas de resistência. No Brasil, Álvares de Azevedo é o poeta que melhor sente essas tendências. O poeta inaugura um estilo de poesia que transita entre profundas contradições, e o leva a ser consagrado como o primeiro poeta da modernidade brasileira. O modelo de rebeldia consagrado pela poesia azevediana também é muito apreciado pelos artistas modernos daí em diante, bem como a leveza de seu estilo que contrasta com temas de alta complexidade, pessimismo e desilusão.

Yêda Schmaltz leva em consideração tais precedentes na composição de sua escrita poética. Nesse sentido se integra à percepção de teóricos como Hugo Friedrich, Octavio Paz e Alfredo Bosi que preconizam os artistas modernos como sendo investidos de uma visível intelectualidade que os permite lançar mão, por exemplo, do princípio analógico como um modelo de resistência da nova arte em relação à sociedade a qual o artista não se integra harmoniosamente. Yêda recorre, então, à mitologia grega, e dela faz um instrumento de combate contra a sociedade com a qual mantém relação fraturada.

As personagens mitológicas trazidas para a poética yediana são reconfiguradas de modo que a poeta se associa a suas imagens, conforme se dá com Penélope, Mênades, Áthis, Safo, Eco e Sulamita. As formas cristalizadas da mitologia sofrem reformulação quando a escritora combina não só a imagem da Antiguidade com a imagem moderna, mas também quando elas tomam voz ativa em relação a seus amados. Isso justifica a inserção que Yêda faz da teoria psicanalítica de Carl Jung na sua poesia. As personagens reinventadas saem da sombra que as mulheres viviam, por exemplo, e se tornam personalidades marcantes, de matizes fortes e definidos, não ficam mais à “sombra” de seus parceiros. Redefinidas, Penélope alcança o processo de individuação junguiana em relação a Ulisses, Eco em relação a Narciso, e assim por diante.

No processo alquímico que a escritora realiza através do princípio analógico, a poeta se opõe ao modelo de relação amorosa vigente em seu meio e a ele volta suas costas, o que justifica o fato de ela atualizar mitos, motivados pela relação erótica, revestindo-os de valores hodiernos. Ao privilegiar a ligação amorosa da Antiguidade como modelo a ser vivido, o sujeito lírico desses textos elege uma forma exemplar de amor total do qual pretendia compartilhar com seu parceiro, o que já não é franqueado pela sociedade moderna. É nesse sentido que o princípio analógico se impõe como uma forma de resistência de artistas modernos, e é dessa forma que esse sentimento é traduzido nos versos yedianos.

A atitude de Yêda em relação ao sentimento amoroso não deixa de ser platônica, como se percebe na incessante busca que a poeta empreende rumo ao amor ideal. As personalidades revividas em sua poesia encontram-se sempre em uma busca constante pela relação amorosa completa, de modo a sugerir o mito do andrógino contido no discurso de Aristófanes no *Banquete*. Essa busca se apresenta, conforme se observou no itinerário pela obra completa da escritora, desde seus primeiros textos.

Em *Caminhos de mim*, primeira publicação da poeta, o sujeito poético, ainda na juventude, inquieta-se diante da possibilidade de sofrer com a união amorosa, ou de padecer a solidão frente a ausência de um homem amado. As imagens poéticas presentes nesses versos demarcam um rito de passagem, da infância para a idade adulta, a jovem, que compõe seus primeiros poemas, inicia-se nos contatos sentimentais.

Em *Tempo de semear*, a poeta desenvolve seu fazer poético ao seguir rumo à intertextualidade com o texto bíblico. Os versos contidos nesse livro não se distanciam de forma relevante do primeiro livro da autora. Saltando pelas obras consideradas pela

crítica como de transição, a poeta toma Eros novamente, agora de forma definitiva, nos versos de *A alquimia dos nós*, em especial “O livro de Penélope”. *Baco e Anas brasileiras* se distingue de *A alquimia dos nós* na medida em que a figura mitológica das Mênades, seguidoras de Baco, são convocadas para o combate moderno na relação amorosa. Dioniso e Eros são chamados para esse campo de combate, onde figuram como possibilidades de mitigar as dores do sujeito poético que impera na obra.

A *ti Áthis* volta ao lirismo forte e intimista da poeta, visto outrora n’ “O livro de Penélope”, quando o modelo da poética de Safo e a vida lendária da poeta grega se presentificam nos versos dessa obra para tecer novas idealizações acerca da relação amorosa e sua constante busca. A poesia sáfica se mistura aos versos do *Cântico* de Salomão. O lirismo da poética do *Antigo testamento* e da arrebatadora paixão que vive a Sulamita e o seu amado se confundem com a voz da grega Safo. *Ecos*, *Rayon* e *A forma do coração* empreendem igualmente o combate amoroso contando com a figura de Eros interferindo na realidade mitológica do eu lírico.

A pesquisa aqui desenvolvida tomou como enfoque, especialmente, a temática na composição poética da escritora estudada. O posicionamento tomado diante da lírica de Yêda Schmaltz não desmerece as idéias defendidas por Jean Cohen que consagra a “invenção verbal” como sendo o valor central de um poema. Para o teórico, muitos poetas dizem a mesma coisa, mas cada um emprega uma forma diferente. Cohen define a arte do poema como sendo a prática com palavras e não com idéias: “Apesar disso, ainda há quem se interesse mais pela ideologia, mais pelo que o poema diz que pela maneira como diz” (p.39).

Percebe-se que Hugo Friedrich (1978) comunga dessa opinião quando o teórico considera que no estudo de um poema moderno o leitor depara-se com a obrigação de “demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas” (p. 149-150). Friedrich segue ressaltando que não se pode proceder na interpretação satisfatória da poesia moderna partindo de seus conteúdos, porque o poeta moderno consagrou o distanciamento entre o sujeito e a técnica, e a energia desses escritos passaram a residir quase exclusivamente sobre o estilo.

Assim considera que, o modo de expressão na lírica moderna predomina sobre o conteúdo de expressão, a supremacia do estilo faz quase insignificante o assunto, e o poeta torna-se aquele que “discursa”, muita vez, sem ter assunto.

A visão de Jean Cohen é justificada pelo *corpus* por ele adotado para compor seu estudo, o que faz de sua teoria válida, mas de abrangência limitada, pois trabalha com três grupos delimitados de poetas: clássicos, românticos e simbolistas. Tal observação não invalida os estudos de Cohen, pois o seu trabalho é de grande validade para os estudos da lírica, e o autor não tinha pretensões de sistematizar a estrutura de toda a lírica universal, e sim perceber estruturas constantes em poesia a partir dos poetas selecionados.

O posicionamento de Friedrich decorre de razões semelhantes, pois procede na leitura de poetas em sua maioria simbolistas, que perseguem com insistência a poesia pura, o que parece uma aleivosia, porque o poema sem assunto resulta na página em branco. A perspectiva da poesia pura tenta desmembrá-la de coisas e temas, a fim de que assim a linguagem desenvolva-se livremente. Estas são concepções dos simbolistas modernos, e Friedrich examina, portanto, uma forte tendência, entre as várias existentes, da lírica moderna. O trabalho de Hugo Friedrich constitui-se uma teoria de grande relevância para o estudo de poesia, notadamente, a moderna, mas deve ser tratado com parcimônia, também, por examinar apenas uma tendência da lírica.

Octávio Paz considera o poema como a junção de forma e conteúdo, assim fala de analogia e ironia como princípios da lírica moderna, de modo a equiparar estilo e conteúdo na arte do poema. É evidente em Paz a valorização que o escritor faz em torno dos conteúdos e história da poesia, como revela a obra *A dupla chama*, isso talvez decorra da apaixonada relação que o mexicano mantém com a estética surrealista, como ele mesmo confessa em *Signos em rotação*.

Alfredo Bosi (2000) defende a ambivalência no estudo da poesia, pois um escrutínio sobre a estrutura sonora e figurativa da poesia, e seu aspecto histórico, social e cultural acaba por melhor valorizar a obra do poeta. Isso porque não reduz o texto poético nem a uma estrutura fonêmica, nem a um conjunto de alegorias que escondem ideologias do autor e sua época.

A crítica de Theodor Adorno (2003) também pretende tornar inseparável forma e conteúdo na poesia. É sobre esse aspecto que erige sua teoria da obra de arte como um objeto a que a referência ao social deve cavar fundo na matéria analisada. O texto literário deve ser imanente para suscitar nele a aplicação de conceitos sociais. Esse princípio norteia sua concepção de que a lírica no estágio “puro”, no sentido de descontaminada do engajamento social, vertida sobre o individualismo, faz-se mais engajada do que a própria arte engajada:

em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema (ADORNO, 2003, p. 72).

Desse modo, Adorno desenvolve a concepção de que quanto menos tematizar, mais social é a poesia, razão que o leva a considerar que nos simbolistas há uma dimensão social de obras visceralmente individuais.

Ao elevar os simbolistas ao patamar dos artistas mais engajados da história literária, a crítica adorniana revê o mito do alheamento social de poetas intimistas, visto que a resistência do poeta frente a algum impasse é uma manifestação “nada absolutamente individual”. Assim, a resistência do indivíduo seria impulsionada por um sentimento coletivo, ou de forças sociais, que o leva a voltar-se para o próprio subjetivo, como negação do meio social com o qual mantém relação fraturada.

Quando a lírica toma o direcionamento de um subjetivismo violento, isso demarca a cisão do sujeito poético com o universo em que está inserido, e a individuação é a forma de manter relação antitética com a realidade social.

Assim, Adorno elege a linguagem estilizada da poesia simbolista como o modelo exemplar de manifestação dessa fratura. Enquanto a estética surrealista assevera que os temas e conteúdos também se fazem elementos de subversão devido ao seu caráter subjetivo. É nesse sentido que livros de Yêda Schmaltz como “O livro de Penélope” de *A alquimia dos nós* e *A ti Áthis* se fazem muito mais resistentes do que aqueles que a escritora pretendia como engajados.

As posturas teóricas de Cohen, Friedrich, Paz, Bosi Breton e Adorno não são vistas neste trabalho como excludentes uma da outra, uma vertente teórica não implica na anulação das demais neste caso, elas são complementares no estudo da lírica moderna. Pensando nisso, empreendeu-se uma pesquisa que partiu do estudo semântico de um autor, passando pela invenção verbal e o aspecto histórico-cultural para melhor perceber o fenômeno estudado.

Ao cavar na subjetividade, voltando sua atenção única e exclusivamente para os temas do “eu”: o amor e a idealização do passado, a poeta Yêda Schmaltz se insere no panorama da poesia moderna. É na tematização de Eros que o poetar yediano eleva sua crítica ao meio social com o qual não se identifica.

5. REFERÊNCIAS

5.1. Da autora

5.2. Publicadas

SCHMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.

_____. (Org.) *Amigos seletos*. Goiânia: Edições Consorciadas, 1991.

_____. *Anima mea*. Goiânia: Anima Editora, 1984.

_____. *Atalanta*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: INL, 1987.

_____. *A ti Áthis*. Goiânia: Secretaria de Cultura, 1988.

_____. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

_____. *Caminhos de mim*. Goiânia: Escola Técnica Federal de Goiás, 1964.

_____. *Ecos: a jóia de Pandora*. Goiânia: Kelps: Secretaria da Cultura, 1996.

_____. *A forma da coração*. Goiânia: CERNE, 1990.

_____. *Miserere*. Rio de Janeiro: s.n., 1980.

_____. *O peixenauta*. 2 ed. Goiânia: Oriente, 1983.

_____. *Os procedimentos da arte*. Goiânia, Ed. Da UFG, 1983.

_____. *Prometeu americano*. Goiânia: Kelps: 1996.

_____. *Rayon*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.

_____. *Secreta ária*. Goiânia. Cultura, 1973.

_____. *Tempo de semear*. Goiânia: CERNE, 1969.

_____. *Urucum e alfenins*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002.

_____. *Vrum*. Goiânia: Edição da Autora, 1999.

_____. *Noiva da água*. Goiânia: Kelps/UCG, 2006.

5.3. Utilizadas na dissertação

SCHMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.

_____. *A ti Áthis*. Goiânia: Secretaria de Cultura, 1988.

_____. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

_____. *Caminhos de mim*. Goiânia: Escola Técnica Federal de Goiás, 1964.

_____. *Ecos: a jóia de Pandora*. Goiânia: Kelps: Secretaria da Cultura, 1996.

_____. *A forma da coração*. Goiânia: CERNE, 1990.

_____. *Miserere*. Rio de Janeiro: s.n., 1980.

- _____. *O peixenauta*. 2 ed. Goiânia: Oriente, 1983.
- _____. *Rayon*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.
- _____. *Secreta ária*. Goiânia. Cultura, 1973.
- _____. *Tempo de semear*. Goiânia: CERNE, 1969.
- _____. *Vrum*. Goiânia: Edição da Autora, 1999.
- _____. *Noiva da água*. Goiânia: Kelps/UCG, 2006.

5.4. Sobre a autora

5.5. Dissertações e teses

AIRES, Eliana Gabriel. *A trajetória da mulher na narrativa curta goiana..* Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1989.

LOPES, Cloves Trindade. *Os nós de 'A alquimia dos nós'*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1989.

5.6. Material avulso: prefácios, posfácios e periódicos

DENÓFRIO, Darcy França. De Penélope a Atalanta – o processo de individuação em Yêda Schmaltz. *Signótica*. Goiânia, ano II, janeiro/dezembro, 1990, p. 1-24.

LOPES, Maria Angélica 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.

LUIGI ROSA, Gian. Arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz. In: SCHMALTZ, Yêda. *Vrum*. Goiânia: Edição da autora, 1999, p. 67-80.

_____. Feminilidade e sexualidade na escritura de Yêda Schmaltz: Baco e as Anas brasileiras. In: SCHMALTZ, Yêda. *Vrum*. Goiânia: Edição da autora, 1999, p. 67-80.

TIETZMANN SILVA, Vera M. 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.

5.7. Publicações em livro

_____. *Hidrografia lírica de Goiás I*. Goiânia: Ed. da UFG, 1996.

JUBÉ, A. G. Ramos. *Síntese da história literária de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1978.

SILVA OLIVAL, Moema de Castro. *O espaço da crítica – panorama atual*. Goiânia: Ed. da UFG, 1998.

SILVA OLIVAL, Moema de Castro. *GEN: um sopro de renovação em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2000.

TELES, Gilberto M. *Estudo goianos II: a crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Ed. da UFG, 1995.

5.8. Geral

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 10 ed. São Paulo: Paulus, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In.: *Aspectos da literatura brasileira..* 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARISTÓFANES. *Lisístrata: a greve do sexo*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. *Mitologia grega*. 18 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004, vol. I.

_____. *Mitologia grega*. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2005, vol. II.

_____. *Mitologia grega*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2002, vol. III.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 3 ed. Tradução de Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Sonetos para amar o amor*. Organização de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2002.

- CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: *Formação da literatura brasileira II*. 8 ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.
- _____. *Na sala de aula*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DENÓFRIO, Darcy França. *Hidrografia lírica de Goiás I*. Goiânia: UFG, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*, SÓFOCLES. *Ájax*, EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de Mário da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Trad. de Mário da Gama Dury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FERREIRA, Joaquim. *Sonetos de Camões*. 3 ed. Portugal: Editorial Domingos Barreira, 19--.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. e. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FRANCHINI A. S., SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias das mitologia*. 9 ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionario de la mitologia griega y romana*. Barcelona: Editorial Labor, 19--.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 199-.

- GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- _____. *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes. Rido de Janeiro: WM Jackson Inc, 1950.
- HOLANDA, Chico Buarque. *Teresinha*. Letra de música disponível em: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45180/>. Acesso em: 09/02/2009.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 19--.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LORCA, Federico García. *Sonetos do amor obscuro e Divã do Tamarit*. Tradução de Afonso Félix de Sousa. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, Brasília: INL. Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- MORAES, Vinicius. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. *As metamorfoses*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1959.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 4 ed. Tradução de 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. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PETRARCA, F. *Poemas de amor*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- PLATÃO. *Mênon. O Banquete. Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RASSI, Lygia de Moura. *Momentos plurais*. Goiânia: Cegraf – UFG, 1990.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SILVA, Salma Divina. *Eros no imaginário de Marina Colasanti*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor – INL, 1971.

SAFO. *Poemas de Safo*. Março, 2002. Disponível em: www.ciberfil.hpg.ig.com.br. Acesso em: 19/03/2008.

SCHÜLER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *Eros: dialética e retórica*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Tradução de Jerônimo de Aquino. São Paulo: Melhoramentos, 1956.