
A EUFORIA GLANDULAR NA
METÁFORA POÉTICA DE YÊDA
SCHMALTZ*

Paulo Antônio Vieira Júnior**

*A poesia conduz ao mesmo ponto que
cada forma do erotismo, à indistinção,
à confusão dos objetos distintos.*

Georges Bataille

Resumo: o presente estudo analisa a metáfora constituída no poema “Glândulas II”, de Yêda Schmaltz, composição inserida em *Baco e Anas Brasileiras* (1985). A leitura se desenvolve no sentido de apontar que a autora construiu uma complexa cadeia de significantes ao constituir um eixo sintagmático incompatível com o eixo paradigmático, isto é, há uma evidente dissonância entre as imagens sugeridas pelo poema e a terminologia empregada nele. Além disso, por meio da colagem de um poema de Federico García Lorca, o poema estudado encontra uma saída erótico-cômica para elaborar um discurso poético que subverte valores sociais e as estratégias da pornografia falocêntrica. Tais considerações encontram suporte teórico em Roland Barthes (2003), Georges Bataille (2014) e Nuno César Abreu (1996), dentre outros.

Palavras-chave: Yêda Schmaltz. Metáfora. Erótico. Pornografia.

* Recebido em: 10.06.2019. Aprovado em: 26.10.2019.

** Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor de Literatura da UFG e da PUC GO. E-mail: pauloantvie@hotmail.com.



DOI: <http://dx.doi.org/10.18224/gua.v9i1.7747>

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição Sem Derivações 4.0 CC

No projeto estético de *Baco e Anas brasileiras* (1985), de Yêda Schmaltz (1941-2003), o elemento que mais chama a atenção dos leitores são as imagens retomando comidas, frutas e quitutes exprimindo a preocupação de comunicar o ato de amor. A sensualidade do livro, embora latente, surge por meio de uma linguagem extraviada, prenunciando o ímpeto da confissão carnal sem, contudo, aderir à representação sintagmática do sexo. A “euforia glandular”¹ na obra da poeta goiana se apresenta de modo estilizado, pois o material erótico está submetido ao tratamento metafórico e metonímico. Tal elemento atribui força inventiva ao livro, reafirmando um pressuposto caro ao imaginário poético, gênero que Roland Barthes (2003) notou ser, em sua essência, zona do imaginário. Diferentemente do romance, cuja imaginação seria relativamente tímida por não ousar romper com a segurança do real, o poema lírico envereda irrestritamente para a criação imaginária, de modo que o poético constitui a escrita do “*improvável*, o poema é aquilo que não poderia acontecer, em nenhum caso, salvo justamente na região tenebrosa ou ardente dos fantasmas que, por isso mesmo, ele é o único a poder designar” (BARTHES, 2003, p. 120).

Nesse sentido, o discurso poético é fundamentalmente metafórico e metonímico. O livro de Yêda Schmaltz, que atualiza o mito de Dioniso e suas seguidoras, as Bacantes, recorre a tais estratégias discursivas para formular um posicionamento transgressivo, que subverte os valores tanto da sociedade burguesa, pautada sobre ideais androcêntricos, quanto da arte, da literatura erótica e da cultura de massa pornô, formas construídas sob perspectiva falocrática. Assim, o presente estudo propõe investigar composições de *Baco e Anas brasileiras*, especialmente o poema “Glândulas II”, inserido na divisão do livro nomeada “Secas e molhadas”, que recorre às correspondências metafóricas para constituir sua eroticidade. Essas correspondências encontram nos vocábulos próprios da alimentação recursos para comunicar os anseios libidinosos da voz lírica², incorrendo, assim, na atualização da tópica do canibalismo amoroso:

GLÂNDULAS II

*Polvilho
e queijo ralado,
meu dedo
ralado:
pães-de-queijo
quentinhos.*

*Bolachas
Aymoré,
ay moré que se fué
por el aire!*

¹ Tomamos a expressão de empréstimo a Antônio Candido (2012, p. 218).

² Analisamos a presença de alimentos na obra yediana no estudo “O erotikon saboroso de Yêda Schmaltz”, disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/9063>

*Merenda:
bolacha seca
sobre a toalha
de renda.*

*E essa cesta colorida
com bananas indecentes
bem ali
na minha frente.*

Manteiga derretida.
(SCHMALTZ, 1985, p. 59).

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

Tal composição é a segunda de uma sequência de quatro textos intitulados *Glândulas*. No primeiro deles o eu lírico comunica na última estrofe: “Um homem/ na minha frente:/ salivas” (SCHMALTZ, 1985, p. 58), após descrever o tipo de homem pelo qual anseia. As glândulas são parte da anatomia humana, cuja função principal é dispensar secreções, líquidos ou substâncias que atuam no funcionamento delas ou do restante do corpo. O vocábulo “glândula” pode se referir à parte da anatomia humana ou ao universo da botânica, uma vez que o termo designa também um fruto vegetal que contenha líquido. O título deixa vaga a espécie e a função da glândula referida, mas pensa-se de imediato nas suas formas mais comuns ou mais conhecidas da anatomia humana: a glândula mamária, a glândula salivar, notadamente a glândula salivar, dado o desfecho da primeira composição, quando o eu lírico saliva ao divisar um homem, e a profusão de comidas surgidas no segundo poema.

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

O poema “Glândulas II” é aberto desviando o leitor dessa conotação sexual e ironicamente antropofágica, embora o título o tenha sugerido. A primeira estrofe é quase toda destituída de conotação sexual. A presença do teor erótico, entretanto, surge por influência das composições anteriores. Se

antes os seios, como no poema “Fruta madura”, composição que abre a seção “Secas e molhadas”, são apresentados através do uso metafórico das laranjas e pêssegos, pode-se assim aventar a hipótese de os “pães-de-queijo” estarem aqui desempenhando a mesma função.

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

*El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.*

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

*El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.*

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

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

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

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

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*

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

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*

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

*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*
(LORCA, 2012, p. 180-182)³

A balada, tipologia poética a que o próprio título da composição acima se filia, é um poema que, de acordo com Antonio Candido (2008, p. 47-48), se originou na Idade Média. É uma forma fixa com tom melancólico, cuja estrutura estrófica apresenta a repetição de uma espécie de refrão constituindo um paralelismo. O poema de Lorca, como boa parte de sua produção voltada para as formas populares, retoma a estrutura da balada, com seu ritmo marcado pela cadência popular, para registrar e reviver, por meio da composição lírica, a representatividade cultural e folclórica de aspectos típicos de sua região ou país, nesse caso específico, os dois rios de Granada que deságuam no Guadalquivir.

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

Antonio Candido (2008, p. 48), no ensaio que investigou a reinvenção do gênero na poesia de Álvares de Azevedo, percebeu que na balada “o elemento dialógico está submetido ao elemento narrativo”, enquanto no poeta de *Lira dos vinte anos* “o elemento narrativo é submetido ao elemento

³ “O Rio Guadalquivir/ corre entre laranjeiras e oliveiras./ Os dois rios de Granada/ baixam da neve ao trigo. // *Ai, amor/que foi embora e não voltou!* // O rio Guadalquivir/ tem barbas granadinas. / Os dois rios de Granada, / um, pranto; e outro, sangue// *Ai, amor/ que se foi pelos ares!* // Para os barcos de vela/ Sevilha tem um caminho; / pelas águas de Granada/ só remam os suspiros. // *Ai amor; / que foi embora e não voltou!* // Guadalquivir, alta torre/ e vento nos laranjais./ Dauro e Genil, torrezinhas/ mortas sobre os reservatórios. // *Ai, amor/ que se foi pelos ares!!!* Quem diria que a água leva/ um fogo-fátuo de gritos! // *Ai, amor/ que foi embora e não voltou!* // Leva flor de laranjeira, leva olivas, /Andaluzia, a teus mares. // *Ai, amor/ que se foi pelos ares!*” (LORCA, 2012, p. 181-183).

dialógico, que exprime o essencial, isto é, o dilaceramento do ser”. Na composição de García Lorca, são seguidas as regras correntes do gênero, quando o diálogo introduzido pelo refrão vem reiterar a ideia de passagem do tempo equiparando-se à passagem do rio, além de se reconhecer na natureza do rio um suspiro melancólico que equivale ao suspiro do eu lírico, que sofre pelo abandono da pessoa amada. A composição de Lorca, portanto, estabelece uma rede de analogias que expõe, dramaticamente, o estado de isolamento da voz lírica, resultando na fragmentação do eu. Um dilaceramento materializado na duplicidade das vozes do poema, pois o “fogo-fátuo de gritos” surgido da água do rio sugere o desdobramento do sofrimento interior do próprio sujeito poético, que encontra um correlato objetivo, para usar a terminologia de Eliot, no movimento do rio que corre.

A composição yediana modifica o poema de Lorca ao mesmo tempo que é afetado por ele, fenômeno que ocorre através da reverência e do distanciamento do texto parodiado. Desse modo, “Glândulas II”, de Yêda Schmaltz, ressignifica o poema de Lorca em chave erótico-cômica. A sequência narrativa da composição yediana prossegue na descrição de uma mesa para uma refeição vespertina, o que é assinalado na terceira estrofe do poema. A incorporação dos versos de Lorca permanece em meio a essa descrição como uma curva fora da rota seguida, quando o narrativo sofre interferência do dialógico, sendo nessa interferência que se manifesta a temática erótico-passional no texto, pois a estrofe se constitui em um momento meditativo para o eu lírico, no qual reitera a dor da separação amorosa.

Se no poema de Lorca a interlocução vem interferir na narrativa, no poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, conforme notou Candido, a narrativa se constitui a partir da própria interlocução. Em “Glândulas II”, de Yêda Schmaltz, a apropriação do refrão de Lorca interfere na narrativa, ao mesmo tempo em que o poema se pauta sobre a exuberância carnal. Em “Baladilla de los tres ríos”, não há marcação de interlocutores, mas o leitor reconhece duas vozes de dicção distinta no interior do poema, sendo uma correspondente ao do emissor da enunciação lírica e a outra de uma voz marcada pelo sofrimento passional que se introduz na fala do primeiro emissor, o que se assemelha a um refrão. Em “Meu sonho”, há determinação dos interlocutores à maneira teatral, enquanto em “Glândulas II”, a presença de interlocutores não é evidente, nem marcada, pois o diálogo do eu consigo mesmo, cujo corte representa um dilaceramento, situa-se como parte do discurso do sujeito lírico. A discursividade dialogada só é percebida quando se reconhece a interferência do poema de Lorca. Desse modo, a autora subverte o modelo seguido pelo poeta espanhol, ao parodiar o modelo seguido por García Lorca, fugindo completamente às regras que regem aquele tipo de composição lírica, o que se enquadra dentro do encaminhamento assumido no livro *Baco e Anas brasileiras*, de proclamar a liberdade erótica e formal. Essa subversão ocorre, ainda, no desenvolvimento da temática passional que, em Lorca não se dirige para a motivação carnal, enquanto na composição de Yêda atém-se à carnalidade e se encaminha para uma dimensão fescenina.

O viés passional se dirige para o carnal na quarta estrofe, quando o eu lírico percebe a cesta colorida de bananas à sua frente. A adjetivação dada a essas bananas, “indecentes”, instaura o direcionamento erótico, bem como reforça a comicidade da cena, uma vez que a fruta, por sua conjugação fálica, é vulgarmente associada ao órgão genital masculino. O verso solitário, constituindo uma estrofe final, reitera o teor erótico desenvolvido na composição, mas ele é atravessado pela

comicidade, elemento que anula o dispositivo pornográfico, pois o riso é incompatível com a seriedade do pornô.

Roland Barthes (2003, p. 120), ao analisar “A metáfora do olho”, na obra de Georges Bataille, percebe que a obra desse autor se aproxima mais do gênero lírico do que da produção romanesca, por ser “essencialmente uma composição metafórica”. O gênero lírico é percebido por Barthes como uma região tenebrosa, conforme citado anteriormente, sendo essa a principal característica de *História do olho*, que o circunscreveria nos domínios do poema. A imagem desvairada e livre do olho/ovo seria, portanto, a reprodução do princípio surrealista de que “quanto mais distantes as relações entre duas realidades, mais forte será a imagem” (BARTHES, 2003, p. 126). Esse é um aspecto que também pode ser entrevisto nos poemas de Yêda Schmaltz. Ao usar da refeição como metáfora para o desenvolvimento do encontro erótico, dado serem a sexualidade e a alimentação, à primeira vista, funções destituídas de correlação, embora o senso comum e a tradição do erotismo literário tenham unido através da analogia que identifica a deglutição com o ato sexual. A obra da autora retoma essa metáfora da refeição para descrever a união carnal, construindo imagens que inovam por empregar uma fórmula amplamente repetida de forma singular, principalmente por assumir uma perspectiva feminina e feminista em um gênero (o erótico) que tradicionalmente foi território masculino.

Essa particularidade reside, ainda, na retomada de uma longa tradição literária para, através dela, assumir a emancipação da sexualidade feminina, em que o corpo feminino erotizado é fonte para viver “sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”, conforme percebeu Elódia Xavier (2007, p. 157), ao investigar a escrita de autoria feminina de escritoras que reinventaram a literatura erótica. Na poesia de Yêda Schmaltz, a experiência erótica é, ironicamente, vinculada às funções domésticas, transgredindo a imagem castiça da mulher como esposa, mãe e dona de casa, pois na realização das atividades culturalmente atribuídas às mulheres, como a costura e a preparação de alimentos, a poeta dimensiona seus prazeres corpóreos, expressa suas sensações íntimas e seus dilemas pessoais.

Os objetos globulares e brancos servem para o desenvolvimento dos jogos eróticos de Simone, Marcela e o narrador, da obra de Bataille, de forma inusitada como ocorre com as guloseimas no interior de *Baco e Anas brasileiras*. A partir da cena do prato de leite do gato, sobre o qual Simone se senta, inicia-se um percurso de sucessivas transgressões das personagens de *História do olho*, todas pautadas sobre a correspondência de objetos brancos, esféricos e rotundos, permitindo-lhes novas extensões metafóricas e a experiência de um erotismo cósmico, porque circular. A presença dessas cadeias metafóricas encontra-se na poesia de Yêda Schmaltz, pois a exaltação da fêmea busca no mito de Dioniso uma metáfora para a libertação feminina. A embriaguez pelo vinho, pela alimentação e pelo consumo exagerado de comidas torna-se parte do processo que conduz à embriaguez dionisíaca, por isso o verbo comer é usado em seu sentido ambivalente, de alimentação e encontro erótico. Assim, uma cadeia de significantes encontra correspondências em elementos diversos, igualmente, conforme percebido por Barthes na obra de Bataille, como anseio de se alcançar um erotismo cósmico.

Nesse sentido, na obra de Yêda Schmaltz, assim como na *História do olho*, de Georges Bataille, há a construção de uma metáfora esférica quando o emprego dos termos é sempre corres-

pondente e significante de outro. A atividade da tecelã e da cozinheira não mais correspondem aos seus significados correntes, eles passam a pertencer a uma outra cadeia semântica. Essa metáfora esférica decorre, portanto, da união semântica de duas realidades distintas, no caso de *Baco e Anas brasileiras*, comer/beber e fazer amor. Assim, o desejo de devorar alimentos é correspondente, na obra, ao desejo de devorar o ser amado, em uma espécie de sensualidade antropofágica. Esse aspecto nos leva a entrever um erotismo esférico na obra da autora, porque os desejos verbalizados pelo eu lírico correspondem, particularmente, a outro tipo de desejo e ambos não podem ser considerados, no âmbito de tal produção, separadamente. Essa esfericidade se opõe, em certa medida, a um grande filão da pornografia *hard core*, porque nesta a sexualidade é representada em linha reta, por ser direta, objetiva, e não usar de subterfúgios para representar a união sexual. Embora o erotismo yediano utilize da retórica pornográfica constantemente, o ato sexual é representado de modo circular em torno da cena.

Com isso, a leitura ambivalente de poemas como *Glândulas II* pode ser explicada a partir de terminologia própria da ciência linguística, à maneira do que fez Barthes (2003), para deslindar o complexo jogo da obra batailliana. No eixo sintagmático, isto é, no eixo do discurso linear, a composição desenvolve a imagem de uma entrevista erótica de um casal. Na primeira estrofe, o eu lírico apresenta as preliminares desse encontro, com beijos, abraços, toques e o desnudamento dos entes ali envolvidos. Na segunda e terceira estrofes, vislumbra-se o auge do processo de desnudamento do casal. A interferência do poema de García Lorca pode sugerir pontos de vista diversos, posto que o que parece ir pelo ar não é simplesmente o amor, mas as vestimentas dos amantes ou mesmo pode figurar como sinal de que o eu lírico relembra um episódio de uma relação amorosa de outrora, que findou com a partida do amado. A quarta estrofe apresenta o ápice da relação sexual e a quinta estrofe representa seu desfecho.

No eixo paradigmático, o eixo das escolhas lexicais, responsável por selecionar os signos para compor o sintagma, os termos selecionados pertencem a um universo que não é próprio do encontro sexual, não é a terminologia da alcova, mas da cozinha, que comparece na estrutura do poema. O eixo paradigmático se opõe no poema, em certa medida, ao eixo sintagmático. Isso serve para desnortear a leitura do poema ao mesmo tempo em que é responsável por seu enriquecimento, sua estilização. Este desnorteio possibilita a leitura inicial indicando a presença de uma mesa para uma refeição vespertina, constando nessa mesa a presença de pães-de-queijo, biscoitos, manteiga e frutas. O eixo sintagmático se alia ao paradigmático no poema possibilitando vislumbrar uma imagem erótica na composição, em decorrência da antiga associação entre sexo e alimentação (vide o duplo sentido do verbo comer).

Desta forma, mesmo que não se possa reconhecer uma influência direta das obras do Marquês de Sade e de Georges Bataille sobre a poesia erótica de Yêda Schmaltz, a confluência é inegável, dado ser os dois autores franceses figuras que recriaram o modelo da literatura erótica, no Ocidente. A escrita erótica passou sempre a dever, de alguma forma, seu quinhão à produção desses autores. Sade, de acordo com Barthes (2003, p. 127), “fundou toda a narrativa erótica, na medida em que seu erotismo é de natureza essencialmente sintagmática”, enquanto Bataille inovou ao inaugurar uma linguagem erótica que é, sobretudo, um estilo, porque “transforma toda experiência em linguagem

extraviada” (BARTHES, 2003, p. 128, grifos do autor). Em *Baco e Anas brasileiras* é, principalmente, a natureza sintagmática aliada à linguagem extraviada que confere densidade à obra.

É sobre a linguagem extraviada que se pauta o melhor da poesia erótica de Yêda Schmaltz. Essa linguagem é extraviada porque também envergonhada, razão que nos leva a conceber a presença de uma espécie de pornografia envergonhada na produção da autora. Essa pornografia envergonhada se pauta sobre a erótica combinatória, que desentranha cenas voluptuosas de situações, coisas, atividades, que, inicialmente, estão fora da esfera erótica, atividades cotidianas e banais que constroem cenas eróticas ou pornográficas que não são absolutamente sexuais, pois a sensualidade se manifesta sob disfarces, correspondências e negaceios.

Aliás, para Bataille, é justamente da sexualidade envergonhada que nasce o erotismo. Perkoski (1994, p. 19) percebe em sua leitura da obra de Bataille, que, nesse contexto teórico, a vergonha é fator basilar para o estabelecimento da ideia da sexualidade humana, porque o animal desconhece a proibição em sua mais ampla complexidade. Perkoski conclui então que o erotismo como processo, como atitude transitiva tem sua noção estabelecida a partir da sexualidade envergonhada, ensimesmada. Isto implica em perceber que os anseios da carne são o que pretende comunicar a poesia de *Baco e Anas brasileiras*, mas esse anseio é tolhido pela moral corrente que orienta o silêncio das vivências corpóreas, sendo isso um dos fatores que torna interessante e fascinante as cenas apresentadas, porque estão situadas entre a atitude transgressora e o pensamento moralista cristalizado em nossa cultura.

Falar de esfera erótica em uma obra erótica, por sua vez, é um dado curioso, uma vez que é sabido que as narrativas pornográficas se pautam sobre a imagem do membro fático. O erotismo literário yediano subverte esse ideal quando substitui o erotismo fático tradicional por um erotismo esférico, porque também de metáfora esférica, pautado sobre correlações, analogias, novas roupagens e correspondências. Percebe-se que, em *A alquimia dos nós*, livro que a autora publicou em 1979 e, portanto, antecedente de *Baco*, há um desenvolvimento circular da obra, ao seguir as circunvoluções do fio de Penélope, fenômeno confirmado pela filiação da obra à psicanálise junguiana, que propõe o desenvolvimento psíquico ocorrendo não de forma linear, mas circularmente, entre avanços e retrocessos. O fato de o livro iniciar e ser arrematado com o mesmo poema, intitulado *Bicho de seda*, reafirma tal pressuposto. Em *Baco e Anas brasileiras*, esse processo se repete, no desenvolvimento da metáfora esférica, ao apresentar a entrevista sexual e não se ater à parte genital, pois a apresentação circula em torno dessa cena inserindo na representação *flashes* isolados dos acontecimentos. Esses *flashes*, por sua vez, são matizados de humor *nonsense*, a exemplo dos pães-de-queijo quentinhos insinuando os seios da mulher envolvida no ato libidinal, da recuperação do refrão do poema de García Lorca sugerindo, ainda, os suspiros amorosos, a bolacha seca sobre a toalha de renda, indicando a genitália feminina antes do coito, as bananas indecentes, aludindo ao órgão masculino em ereção e a manteiga derretida, do verso final, sugerindo orgasmo dos parceiros. Tudo isso contribui para a apresentação da cena, mas uma apresentação desfocada, que circula por elementos que seriam desprezados na ocorrência e no registro da pornografia tradicional, notadamente o sabor e as sensações metafísicas. Se a visão sobre a cena sexual é circular, isso nos permite, mais uma vez, reafirmar a presença de um erotismo esférico, porque constituído através do recurso estilístico que Barthes (2003, p.122-123) chamou de cadeias ou séries metafóricas.

A própria estrutura do poema é circular e ambígua, uma vez que a manteiga derretida, figurando ao final do poema é, contrariamente ao ato sexual, início para a preparação de alimentos, como o pão-de-queijo, e não fim. Sob outro viés, a imagem final pode indicar início do coito também, por aludir aos lubrificantes usados no ato sexual. É interessante notar que, modernamente há diversos lubrificantes, assim como preservativos, com sabores de alimentos, guloseimas ou frutas. Além disso, o orgasmo reconhecido como espasmo que se assemelha à morte, a pequena morte no vocabulário dos franceses, tem essa faceta subvertida na medida em que os versos finais são carregados de comicidade.

Não se pode deixar de perceber, entretantes, que nas preliminares da relação sexual atuam todas as partes e sentidos do corpo, o poema de Yêda Schmaltz enfatiza tal aspecto ao ressaltar a preponderância do paladar, até mesmo do olfato, nesse jogo erótico que constitui uma multiplicidade de pequenas excitações. A fruição erótica é vista, portanto, sob a ótica da pluralidade, pois o sujeito lírico explora capacidades e potencialidades oferecidas ao e pelo corpo. Isso destoa, por sua vez, do erotismo-pornográfico da tradição falocêntrica, quando a visibilidade do prazer masculino, notadamente o pênis ereto e a ejaculação, figura em evidência como forma de materializar o prazer encerrado na cena exposta. Nesse tipo de produção erótica (*hard core*), recusa-se a concepção de um erotismo plural, para investir na construção de uma fruição centrada em uma excitação intensa, representando uma hiper-realidade localizada em um só objeto, o membro fálico (ABREU, 1996). Em síntese, o pornô *hard* desconsidera as pequenas excitações do jogo preliminar da relação erótica em prol da sobrevalorização de uma grande excitação, materializada no coito e no gozo, enquanto o lirismo pornográfico *soft* constrói uma visão ampla sobre o ato amoroso, tratando-o metonimicamente, e sob metáforas diversas, para assim exaltar o prazer visual, erótico-oral (gustativo e olfativo) e as implicações sociais e metafísicas desse envolvimento. Comumente, na poesia yediana, a metáfora se encaminha para a elaboração de um posicionamento feminino e feminista que desconstrói a centralidade do falo, como no poema

MANDALAS

*Morangos
eram
teus sentimentos.*

*Sou mais o cio
da melancia
aos teus morangos
feios.*

*Vermelhos
como o amor feito
diante dos espelhos.*

*Sou mais
as doces peras
mudas*

*Mas áridos,
amargos.*

dos meus seios.
(SCHMALTZ, 1985, p. 57).

O título da composição acima transcrita por si já sugere a representação geométrica, circular e cósmica do erotismo de *Baco*. O poema recorre à metáfora das frutas (morangos e melancia) para desconstruir a supremacia do masculino. Na estrofe final é possível perceber que a metáfora frutal é descortinada, quando a voz lírica assimila os próprios seios às “doces peras”, fenômeno que não ocorre no poema “Glândulas II”, pois a construção metafórica permanece constante e se amplia para novas extensões metafóricas, elemento que atribui densidade à composição, pois os significados se ampliam quando o poético reside circularmente sobre “uma significação sem significado” (BARTHES, 2003, p. 123), fenômeno que se repetirá em outros poemas como *Bacanal*, *Re-ceita* e *O dilúvio*, dentre outros.

O caráter visual do poema *Mandalas* é destacável, por sua vez, pois as imagens são claramente correspondentes ao corpo masculino, particularmente à genitália, apontada como morangos feios, amargos e que determinam os sentimentos do homem envolvido na relação amorosa. Além disso, a mandala é uma representação geométrica, rica em cores e movimentos, com exuberância plástica e visual indicando a complexidade dos indivíduos inseridos no cosmo. O título se justifica, portanto, porque a mandala simboliza a busca de concentração em um dado ponto ou elemento do cosmo, o que parece ocorrer no interior do poema, pois a voz lírica percebe que o homem amado se encontra concentrado nos próprios morangos, por isso ela toma consciência de seu corpo e passa a se concentrar nas suas doces peras, isto é, busca a valorização do seu próprio corpo. Desse modo, a referência à mandala parece propor a equiparação ou estabelecer equilíbrio entre o masculino e o feminino. Portanto, o poema transita entre a problemática social, da exclusão, submissão e limitação sexual da mulher, e a dimensão metafísica da relação masculino e feminino. Isso resulta num tratamento do erótico que não é estrita ou diretamente fálico.

A composição de Yêda requer a participação visual e sensorial do leitor, pressuposto caro à literatura erótica. Essa participação ocorre devido à visibilidade e destaque do oral que caracteriza o ato sexual e, conseqüentemente, as produções eróticas e pornográficas. A pornografia *hard core* faz uso intenso do sexo oral. Em grande parte das produções da pornografia fílmica o sexo oral constitui a parte mais longa da sequência, ocorre que quase toda ela centrada no pênis ereto ou na anatomia exuberante (ABREU, 1996). Os versos constantes em *Baco e Anas brasileiras* ultrapassam esses limites, quando a autora usa de imagens caras à produção *soft core* e aspectos fundamentais no audiovisual *hard core* para subvertê-los e recriá-los, por exemplo, a partir da interferência dos versos de García Lorca no poema *Glândulas II*, que insere certa dramaticidade que desequilibra o sujeito lírico envolvido no ato carnal. A existência interior, segundo Bataille (2014), é o traço distintivo entre a sexualidade animal e o erotismo:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no exterior um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo [...], o que está em jogo é muitas vezes um aspecto inapreensível, não uma qualidade objetiva [...], a escolha humana [...] difere daquela do animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem. O animal também tem uma vida subjetiva, mas essa vida, ao que parece, é dada a ele, como o são os objetos ineren-

tes, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão. A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nada está aberto nele que se assemelhe a uma questão (BATAILLE, 2014, p. 53, grifos do autor).

Tal concepção se mostra importante para a leitura da obra yediana, porque o erotismo ali se apresenta rumo a um questionamento de si e de uma afirmação identitária. Eros impõe a consciência de si, o autoquestionamento e o autoconhecimento, decorrentes da mobilidade interior e do desequilíbrio inserido pela sexualidade.

Vale notar ainda que, a associação das duas últimas estrofes do poema *Glândulas II* estabelece relação analógica com o gozo erótico, coincidindo com o desfecho abrupto da narrativa pornográfica. As bananas indecentes e a manteiga derretida encontram correspondência, aos olhos do leitor, com tais imagens de modo a posicioná-lo como *voyeur*. Com isso, o eu lírico explora certa volúpia da visibilidade que, por sua vez, vem carregada de humor, devido à perspectiva irônica assumida no tratamento do *close up*, pois o poema utiliza de imagem característica da cena pornô para lançar mão de metáforas marcadamente jocosas e desrealizadas.

No *close up* do universo pornotópico, há notável valorização da anatomia dos sujeitos envolvidos no ato. Nesse processo, a ejaculação masculina fora do orifício vaginal, feita para o espectador-*voyeur*, situa-se como uma tópica do gênero. A pornografia, notadamente audiovisual, inventariou tipos de cenas sexuais fundamentais para o desenvolvimento da cena pornográfica (ABREU, 1996). O chamado *money shot*⁴ representa o clímax da ação sexual, paradigmático por evidenciar e materializar o prazer experienciado pelos *performers*. Tal aspecto é recuperado de forma bem humorada no poema de Yêda Schmaltz, pois embora a cena seja recuperada também no desfecho da composição, seu caráter exemplar é subvertido a partir da transformação do aspecto solene e sério desse tipo de cena, em algo risível. Esse aspecto revela a natureza parasitária do gênero erótico-pornográfico, que opera elementos diversos para retirar sua essência, transformá-los e torná-los outra coisa, de modo a constituir novas cadeias de sentidos.

Assim, é a vocação para a paródia que dá vitalidade ao gênero erótico, porque através de (re)combinações encontram-se modelos infinitos. Essa capacidade de tudo parodiar é levada ao extremo de o universo pornotópico tornar-se capaz de parodiar a si mesmo. No poema *Glândulas II*, isso pode ser considerado a partir da percepção de que o sujeito lírico apresenta uma cena pautada sobre a retórica pornográfica e provoca o riso sobre essa cena ao revelar a rigidez da organização do modelo recuperado. Isso demonstra, ainda, que a obra erótico-pornográfica, não raro, exige maior participação do leitor, através da excitação ou do repúdio das cenas apresentadas. Na composição yediana, essa participação se dá de modo mais evidente pelo riso.

⁴ Parte constitutiva de uma sequência pornográfica, o *money shot* se situa no desfecho, sendo o próprio desfecho, quando o *performer* masculino ejacula para a visão da câmera. É também chamado de *creampie* e *cum shot* (ABREU, 1996).

EROTIC EUPHORIA IN THE POETIC METAPHOR FROM YÊDA SCHMALTZ

Abstract: *this study analyzes the metaphor of Yêda Schmaltz's poem "Glândulas II", a composition inserted in Baco e Anas Brasileiras (1985). The reading develops to realize that the author has built a complex group of signifiers to constituting a syntagmatic axis incompatible with the paradigmatic axis, in other words, there is a dissonance between the images suggested by the poem and the terminology employed in it. Besides that, through the collage of a poem by Federico García Lorca the poem studied finds an erotic-comic way to elaborate a poetic discourse that subverts social values and the strategies of phallogentric pornography. Such considerations find theoretical support in Roland Barthes (2003), Georges Bataille (2014) and Nuno César Abreu (1996), among others.*

Keywords: *Yêda Schmaltz. Metaphor. Erotic. Pornography.*

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In.: BATAILLE, Georges. *História do olho*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 119-128.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Sensualidade e naturismo. In: *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012, p. 217-221.
- LORCA, Federico García. *Obras poéticas completas*. 5. ed. Trad. Willian Angel de Mello. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1994.
- SADE, Marquês. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SCHMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.
- SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.
- VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão: a poesia erótica de Yêda Schmaltz*. 2014. 364 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.