

“O canto erótico do cavalo”: violência e transgressão na poesia de Yêda Schmaltz

Violence and transgression in the erotic poesy from Yêda Schmaltz

*Paulo Antônio Vieira Júnior**

**Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)*

Resumo: Este estudo desenvolve considerações sobre os poemas “Visão” e “Cavalgada”, de Yêda Schmaltz, pertencentes ao livro *A alquimia dos nós*. Os poemas representam a violência erótica através da simbologia do cavalo e da cavalgada. Nossa leitura parte da hipótese de que tais textos parodiam o poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, e incorpora a crítica que Antonio Candido empreendeu aos versos do poeta romântico, no ensaio “Cavalgada ambígua”. A tonalidade ambígua é dada através da analogia do trote e das características físicas do cavalo com a impetuosidade do desejo carnal. O termo “cavalgada” tem corrompido seu sentido primeiro, de passeio sobre um cavalo, para assumir a condição de entrevista sexual. O aporte teórico norteador do estudo reside sobre as teorias de Georges Bataille (1988), Michel Foucault (2013) e Linda Hutcheon (1989).

Palavras-chave: Yêda Schmaltz. Erotismo. Violência. Cavalgada.

Abstract: This study develops considerations on the poems "Vision" and "Cavalgada", from Yêda Schmaltz, pertaining to the book *A alquimia dos nós*. The poems represent erotic violence through the symbolism of the horse and the cavalcade. Our reading starts from the hypothesis that these texts parody the poem "Meu sonho", from Álvares de Azevedo, and incorporates the criticism that Antonio Candido undertook to the verses of the romantic poet, in the essay "Cavalgada ambígua." The ambiguous tonality is given by the analogy of the trot and the physical characteristics of the horse with the impetuosity of the carnal desire. The term "cavalcade" has corrupted its sense first, of walking on a horse, to assume the condition of sexual intercourse. To read the Yêda Schmaltz poesy we use the teor of Georges Bataille (1988), Michel Foucault (2013) and Linda Hutcheon (1989).

Keywords: Yêda Schmaltz. Eroticism. Violence. Cavalgate.

As proibições instituídas no seio das civilizações trabalham para separar a existência humana da vida animal, conforme esclarece Bataille (1988). O interdito figura como forma de o ser humano fugir aos seus excessos bestiais, mas sua essência animalesca manifesta-se de outras formas, sendo o erotismo a principal delas. O erotismo dos corpos, dos corações ou sagrado são formas de revelar a animalidade humana porque traz em seu bojo a violência, tipicamente animal.

Todo interdito está intimamente ligado à transgressão, porque não há “proibição que não possa ser transgredida” (BATAILLE, 1988, p. 55). Pela violação do interdito, o humano reaproxima-se do animal. Entretanto, alguns atos de contravenção são formas que reiteram a distinção entre o humano e o animal por se pautarem sobre a racionalidade. São transgressões organizadas, a exemplo da guerra, do sacrifício e do próprio erotismo. O fato de a violência se constituir de forma “organizada” indica que a transgressão decorre de um ser racional, que projetou os limites de tal movimento. Essa é uma situação paradoxal na existência humana, porque a violência opõe-se, por sua vez, à razão.

A proibição, portanto, rejeita a violência, cria a coisa sagrada, e esta por sua vez desperta o sentimento de devoção e adoração. Mas os seres humanos, em sua descontinuidade, encontram-se, comumente, em estados sensíveis que os impelem à cólera, ao medo e ao desejo. Tal desolação introduz na vida humana o fascínio pela transgressão. Assim,

[a] transgressão excede sem o destruir um mundo *profano* de que é complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* compõem-na, dela sendo duas formas complementares. O mundo *profano* é o mundo das proibições, o mundo *sagrado* abre-se para as transgressões limitadas. (BATAILLE, 1988, p. 58, grifos do autor).

A transgressão, conforme assevera Bataille, torna-se mais clara a partir do erotismo. Da mesma forma, tem-se uma percepção melhor do erotismo através da transgressão. Isso porque o erotismo é uma violência que, através da violação da intimidade do outro, incorre na dissolução em busca da fusão final com a pessoa amada. Em outros termos, o erotismo desperta certa fascinação na humanidade por se constituir uma promessa ilusória, a de que na paixão o sujeito encontrará o fim do isolamento, razão de a união com o outro ser movida por uma violência, porque constituída sobre um anseio impetuoso, que é o de eliminar a descontinuidade. É esse aspecto, ainda, que difere a sexualidade humana da sexualidade animal, pois o erotismo implica e envolve a vida interior do ser. Nos seres

irracionais, a interioridade não é colocada em questão no envolvimento sexual.

Bataille (1988) usa o interdito e a transgressão como categorias de análise para entender as três formas de erotismo (sagrado, dos corações e dos corpos) em suas relações com a morte e o trabalho. A fascinação provocada pelo fenômeno erótico é outro importante mediador para o entendimento do erotismo, justamente porque ele figura como a mais extrema aproximação dos limites entre vida e morte e como uma resistência natural ao pragmatismo e ao ascetismo exigidos no universo do trabalho.

Importante perceber, nesse sentido, conforme ressaltou Foucault (2013, p. 28), no “Prefácio à transgressão”, que a sexualidade na época moderna foi “desnaturalizada”, figurando “como o único conteúdo absolutamente universal do interdito”. A sexualidade foi “desnaturalizada” não pela repressão, mas pelo próprio discurso que reduziu o sexo ao nível da linguagem. Colocando o sexo em discurso, as sociedades modernas sobrevalorizaram seu caráter “obscuro”, “secreto”, e redimensionaram a ideia de repressão sexual.

A sexualidade, em nosso meio, é caracterizada pelos limites a ela impostos. Para que esses limites se afirmem é necessário que a transgressão ocorra, pois a “transgressão é um gesto relativo ao limite” e este, por sua vez, “opera como uma glorificação daquilo que exclui; o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago” (FOUCAULT, 2013, p. 32). Isso cria uma relação de dependência entre a proibição e a contestação do interdito, de modo que a transgressão se torna um aspecto *sine qua non* para a instituição das proibições.

Com isso, a transgressão afirma o ilimitado e o limite, sem se opor necessariamente a qualquer um deles, por reiterar a divisão, por ser demarcadora da diferença:

Não se trata aí de uma negação generalizada, mas de uma afirmação que não afirma nada: em plena ruptura de transitividade. A contestação não é o esforço do pensamento para negar existências ou valores, é o gesto que reconduz cada um deles aos seus limites, e por aí ao limite no qual se cumpre a decisão ontológica: contestar é ir até o núcleo no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. Ali, no limite transgredido, repercute o sim da contestação (FOUCAULT, 2013, p. 34).

A construção de um discurso pautado sobre a paixão erótica, sofrendo constante interferência de outros discursos, constitui um tipo de subversão, porque a modificação no processo intertextual implica transgressão ao se pautar sobre a paródia, a alienação, a mistura de modelos e a transição entre parâmetros temporais. Tais considerações são

relevantes porque a obra em verso de Yêda Schmaltz (1941-2003), escritora goiana cuja produção centrou-se na atualização dos temas do erotismo, funda-se comumente sobre a transgressão.

A violação do tempo, a revivência de heroínas mitológicas do passado e a sobrevalorização de temas socialmente considerados tabus, como o erotismo e a conjunção carnal, são aspectos da obra yediana que configuram *topoi* fundamentais da poesia moderna. Não raro, a atualização de Eros empreendida por Yêda Schmaltz tomou a paixão como a mais violenta experiência conhecida pelos indivíduos. Essa perspectiva não se situa isoladamente na obra da autora. O erotismo figurou como um tema profícuo desde os primeiros modernos, os românticos, pois ao amor atribuíam um poder subversivo (o que será enfatizado pelos surrealistas), por meio do qual empreenderam crítica moral e política à sociedade. Essa sobrevalorização dos temas passionais está muito presente na modernidade, que ambiciona mudar a realidade por meio da arte. Assim, desde os primeiros românticos, percebe-se que o amor surge como transgressão social, o que leva à exaltação da mulher como objeto erótico, revelando a discórdia entre poesia e sociedade, tema central do poetar moderno. A disjunção entre vida social e poesia levou os artistas modernos a buscar no passado um tempo perfeito que, utopicamente, anulasse o presente, o que criou um movimento interessante porque a anulação do presente e a reconfiguração do passado criam uma confusão entre os tempos, de modo que o futuro torna-se uma promessa. Assim, a modernidade mudou a imagem do tempo, também a relação com a tradição foi modificada, uma vez que se adquiriu consciência da tradição. Nesse contexto, a relação do poeta moderno com a sociedade na qual se encontra inserido, não deixa de ser violenta, o que justifica a obsessão pelos temas do erotismo.

Partindo desses pressupostos, o presente estudo desenvolve leitura de dois poemas de *A alquimia dos nós* (1979), de Yêda Schmaltz, livro que reinventa o mito de Penélope e mantém um intenso diálogo com a tradição literária. "Visão" e "Cavalgada" são composições situadas na terceira parte do livro, intitulada "Rédeas (O canto do cavalo)". Nossa leitura tende a reconhecer neles interferências do poema "Meu sonho", de Álvares de Azevedo (2000), bem como, a crítica empreendida por Antonio Candido (2008) à composição azevediana. Yêda parece ter partido do texto lírico do poeta romântico e do paratexto, construindo versos com uma "cavalgada ambígua", que reflete a violência erótica, a característica indômita e a animalidade do desejo.

Tais poemas são alguns dos mais ostensivos textos eróticos da obra, pautados sobremaneira sobre as imagens do desejo incontido, da sexualidade solitária e da violência

dos domínios de Eros¹, algo comunicado já no primeiro poema de “Rédeas”, ao perceber: “Este é o canto épico das reses,/ o canto erótico do cavalo” e que “Tudo é força bruta, violência” (SCHMALTZ, 1979, p. 103). Desse modo, a inserção desses poemas na terceira seção da obra simboliza o encontro com o lado animal da Penélope yediana, o deparar-se da heroína lírica com sua natureza erótica, rumo à emancipação identitária. No primeiro deles, a tonalidade ambígua é dada através da descrição de um cavalo:

Visão

Beleza e violência
atropeladas
- elegância liquefeita.

Pelas narinas febris
respira o mundo,
as orelhas tremem,
queimam
e há um ponto gelado
no nariz.

A pele retesada
em tons de pelúcia
avermelhada.

Arreganha os dentes
e se embrenha
por caminhos sombrios,
desandados.

Sob os seus pés,
o estalo
dos tapetes do mundo
enevoados.

Ritmo bom,
parelho engalopado.
As ancas tremem

¹ Olga Savary (1984) notou o erotismo ostensivo dos poemas de Yêda Schmaltz, tanto que inseriu textos da autora na coletânea que organizou, *Carne viva: 1ª antologia brasileira de poemas eróticos*. Um desses poemas é “Visão”, transcrito e analisado nos limites deste estudo.

violentamente:
um cavalo.
(SCHMALTZ, 1979, p. 108).

O poema é eroticamente endereçado a descrever a conjunção do equino, transitando entre a realização, simulação e alusão do desejo e a sublimação erótica. O estrépito produzido pelo passo do cavalo é retomado para desenvolver a descrição do animal. Ocorre que essa descrição é dissolvida, já na primeira estrofe, na imagem da entrevista erótica. A “beleza” e a “violência” do animal, erótico por excelência, símbolo de virilidade, vai constituindo a visão do relacionamento amoroso e a violência característica do ato, aludido nas “narinas febris”, na “pele retesada”, no embrenhar-se por “caminhos sombrios”.

O ritmo do galope, constante na estrofe final, configura a imagem mais evidente da impetuosidade erótica, porque simula o desenvolvimento da cópula, com “ancas que tremem violentamente” como um cavalo, sugerindo o êxtase da consumação carnal. O verso final surge pautado sobre dubiedades, podendo estar se referindo ao animal descrito ou servir de caracterização para o indivíduo envolvido no ato sexual. Nesse último caso, a “visão” do cavalo assimilada à do homem constitui uma faceta irônica da composição e dos poemas incluídos em “Rédeas (O canto do cavalo)”. Nos poemas dessa parte, o homem é sempre referido através da metáfora do cavalo, indicando certo traço grosseiro e insensível da personalidade masculina, pois culturalmente convencionou-se atribuir ao homem características racionais e objetivas em oposição à suposta sensibilidade feminina, algo sintetizado na metáfora do ser amado como “cavalo impossível de encilhar” (SCHMALTZ, 1979, p. 106). O senso comum também convencionou atribuir o epíteto “cavalo” a indivíduos obtusos e rudes. A autora parece usar desses estigmas para empreender sua revolta contra o patriarcalismo, ao mesmo tempo em que constrói sobre eles imagens marcadamente irônicas e eróticas. Tudo isso residindo no nível da alusão, o que vem indicado já no título do poema, pois o termo “Visão” indica a faculdade de ver diretamente a presença de algo, mas também designa a imagem onírica, fantástica, fantasmagórica e quimérica de um fenômeno. Desse modo, o que o poema apresenta é a descrição erotizada do animal, mas essa mesma descrição simula o espectro do ato amoroso e simula escarnecer de uma suposta “masculinidade”, atributo do homem.

Por outro viés, a voluptuosidade do cavalo equivale à voluptuosidade da cena aludida ou de anseios reprimidos. As “narinas febris” do animal figuram como lugar pelo qual “respira o mundo”, indicando a força da respiração do cavalo, simultaneamente a intensidade do desejo erótico. A apresentação da pele, “retesada”, rija e vigorosa situa-se como um traço a mais reforçando a imagem viril do ser descrito, também sugerindo o membro fálico em estado de ereção. O gesto de “arreganhar os dentes”, característico do

quadrúpede, sugere a predisposição para o encontro erótico, sendo os versos finais da quarta estrofe (“se embrenha/ por caminhos/ sombrios/ desandados”), possivelmente uma reinvenção dos versos de Álvares de Azevedo, que insistem no tropel do Fantasma penetrando “trevas impuras”. Da mesma forma, a segunda estrofe parece reatualizar a imagem dos “gemidos nos lábios frementes”, de “Meu sonho”. O ritmo da cavalgada, também ambígua, equipara-se ao galope do cavalo e simula, na estrofe final da composição, o desfecho da união física dos amantes, equiparando-se à “espada sanguenta” do poema de Azevedo.

A configuração na obra de Yêda Schmaltz das estratégias retóricas da paródia parece extravasar os limites usuais ao utilizar não só de produções canônicas no âmbito da literatura, mas, também, da crítica mais relevante a tais textos. Alguns poemas de *A alquimia dos nós* representando o desenvolvimento da sexualidade solitária, como é o caso de “Sereias”, “Agulha”², “Visão” e “Cavalgada”, parecem constituir o contracanto do poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo. Esse diálogo na produção da autora pode ocorrer, ainda, através das interferências da crítica de Antonio Candido ao poema de Azevedo, de modo que o contracanto insinua certo uso da fortuna crítica como intermediário na construção do texto parodiado. A construção e reconstrução dos sentidos em tal obra sugere a retomada do paratexto para chegar ao texto poético. Isso porque as composições de erotismo mais ousado, no livro, convergem no âmbito vocabular e imagético com a terminologia adotada por Antonio Candido, na crítica que empreendeu, e dos princípios norteadores de sua análise.

A análise de “Cavalgada ambígua”, segundo o autor, no “Prefácio” da edição aqui consultada (CANDIDO, 2008, p. 06), foi desenvolvida entre 1958 e 1960, para compor as aulas que ministrava na Faculdade de Filosofia de Assis, em São Paulo. Esse texto, juntamente com outros cinco, sobre a poesia épica e lírica brasileira, foram reunidos e publicados sob o título *Na sala de aula*, em 1984, mas antes disso circularam pelo meio universitário, através das aulas da Faculdade de Assis, dos cursos oferecidos pelo professor Candido, na Universidade de São Paulo, e da publicação parcial ou total das análises em revistas acadêmicas. Como os poemas de *A alquimia dos nós* foram redigidos entre 1974 e 1977, enquanto o trabalho de montagem da obra ocorreu entre 1977 e 1979, quando o livro foi publicado, sendo o período de redação das composições coincidente com a passagem da autora pelo curso de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Goiás, pode-se considerar a probabilidade de Yêda ter conhecido a crítica de Antonio Candido. Inobstante essa leitura não poder ser atestada, residindo somente no nível das conjecturas, a crítica de Antonio Candido ao poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, apresenta-se de grande

² “Sereias” e “Agulha” pertencem à primeira parte de *A alquimia dos nós*, “Fios (O livro de Penélope)”. Dedicamos atenção especial a eles no ensaio “Da arte de se fazer amor com um fantasma: traços de autoerotismo em Yêda Schmaltz” [no prelo].

validade na ressignificação e na análise de algumas composições presentes em *A alquimia dos nós*. Poemas que empreendem uma singular recuperação dos temas do erotismo.

Candido redimensiona a leitura da obra de Álvares de Azevedo a partir da análise de um único poema, demonstrando porque constitui a composição uma das mais fascinantes produções do poeta de *Lira dos vinte anos*:

Meu sonho

Eu

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
Por que brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? o remorso?
Do corcel te debruças no dorso...
E galopas do vale através...
Oh! da estrada acordando as poeiras
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,
Cavaleiro das armas escuras,
Macilento qual morto na tumba?...
Tu escutas... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?

Cavaleiro, quem és? - que mistério.
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?

O Fantasma

Sou o sonho de tua esperança
Tua febre que nunca descansa
O delírio que te há de matar!...
(AZEVEDO, 2000, p. 255-256).

O poema apresenta a misteriosa situação de um encontro do eu lírico com um

Cavaleiro fantasmagórico que se embrenha pelas trevas com uma espada sanguenta na mão. O sujeito poético indaga reiteradamente sobre a condição desse misterioso Cavaleiro, associando-o sempre a aspectos macabros. Ao final, o interlocutor toma voz e responde que é sonho de esperança, febre incansável e delírio conduzindo à morte, em uma indicação de que o mistério foi dissipado, o que de fato não ocorre, devido à indivisível fala do Fantasma. Assim, o poema é construído através de um diálogo entre o Eu, espantado e angustiado com a figura do Cavaleiro, e o Fantasma, que se inscreve completamente no reino das trevas, da dubiedade e da ambiguidade através de seus atos e de sua fala nos três versos finais.

Antonio Candido (2008) propõe que a análise do nível estético da composição revela os sentidos ocultos na epiderme do texto. Nessa investigação, percebe-se que a tonalidade noturna é dada pela terminologia (“trevas”, “noite”, “tumba”), e a perspectiva opressiva assumida pelo eu lírico apresenta-se nos sucessivos questionamentos constantes no poema e na obsessiva rede sonora, através das aliterações oclusivas dos fonemas /t/ e /d/. Isso atribui certa monotonia aos versos, que se apresentam opressivos, martelados, de modo a reproduzir a cavalgada do Cavaleiro e a ofegante angústia do Eu.

As inversões sintáticas situam-se no poema como sinais da dificuldade do eu lírico comunicar a matéria tratada. O ritmo, segundo Candido, é o elemento primordial da composição, constituindo seu princípio organizador. Esse ritmo angustiado torna o diálogo, constante no poema, um monólogo, pois o eu lírico dilacerado, cindido, termina por travar diálogo consigo mesmo. O locutário figura, portanto, como a parte estranha, indômita, da condição existencial do próprio locutor. A partir disso, o crítico percebe que a divisão da personalidade ocorreu através da força transfiguradora da noite, coincidindo com o fato de os crimes, perversões e acontecimentos sobrenaturais, na literatura dos românticos, serem ocorrências fixadas no período noturno, notadamente na obra de Álvares de Azevedo, escritor que melhor viveu, no Brasil, os princípios estéticos do Romantismo. As trevas constituem, em obras românticas, espaço propício para as “emergências do inconsciente”, o que justificaria essa faceta do diálogo travado entre o eu lírico e seu desdobramento.

Candido aventa, na sequência dessas considerações, a hipótese de o poema de Álvares de Azevedo atualizar, de maneira criativa e inovadora, o gênero balada. Uma das características da balada medieval é o desdobramento da fala do eu consigo mesmo, é a presença de interlocutores sem a determinação precisa desses interlocutores. “Meu sonho” seria uma reinvenção do gênero, ao teatralizar o diálogo, ao ponto de demarcar precisamente quem são e o que dizem as personagens:

Ao transpor o narrativo para o dialógico, e o fantasmagórico para o onírico, Álvares de Azevedo pôde interiorizar o gênero, e graças a isso deu extraordinário efeito dramático à descrição do tormento íntimo,

fazendo uma verdadeira invenção relativamente aos modelos europeus. Essa transmutação poderia ser vista como um tipo, extremo, não previsto, de hipertrofia do elemento lírico, que, [...] se associa na balada ao dramático, possibilitando modulações de largo âmbito e favorecendo não apenas a intensidade do efeito, mas a manifestação do narrador como presença, ao contrário da narrativa épica. (CANDIDO, 2008, p. 48-49).

Tais observações levam Antonio Candido a perceber estreita unidade entre o plano da estrutura e o plano do significado na composição estudada. Embora o Fantasma tenha dissimulado a razão do dilaceramento e a angústia que assola o eu lírico, o ritmo e a terminologia constantes no poema denunciam que o mistério liga-se à angústia sexual. O cavalo enquanto símbolo de virilidade e força erótica, associado à “espada sanguenta”, às “trevas impuras”, aos “olhos ardentes” e aos “gemidos nos lábios frementes”, configuraria de forma progressiva uma cena do desejo sexual, cuja realização se dá solitariamente:

À vista de certos traços de autoerotismo na obra de Álvares de Azevedo, o fato da espada ser representada na mão do cavaleiro leva a pensar numa fantasia onírica de cunho masturbatório, onde toda a constelação analisada seria projeção do desejo solitário. (CANDIDO, p. 52).

A relação da obra de Yêda Schmalz com o poema de Álvares de Azevedo adota a perspectiva, cara aos parodistas, de recordar o passado literário através de um método positivo. Na contemporaneidade isso se tornou um veio forte em decorrência da relação estreita dos artistas com a academia, pois o artista da segunda metade do século XX em diante é, comumente, um membro da academia. Esse trabalho de revalorização criativa da obra de um poeta, considerando a crítica universitária empreendida a tais textos, tornou-se uma atitude comum no processo de (re)criação poética. Tal procedimento está na base da produção lírica de poetas hodiernos, a exemplo de Antonio Carlos Secchin³ e Alexei Bueno. O traço distintivo entre as composições de Secchin e Yêda é que no poeta de *Todos os ventos* a alusão é evidente, facilmente atestada, enquanto em Yêda tal leitura é

³*Todos os ventos*, de Antonio Carlos Secchin (2002), parece ser o exemplo mais notório desse diálogo com o texto e o paratexto na poesia contemporânea. O poema que abre essa obra, “É ele”, configura uma releitura dos poemas “É ela! É ela” e “Namoro a cavalo”, de Álvares de Azevedo, mas esse diálogo é travado através do uso irônico da crítica de Mário de Andrade, “Amor e medo”, sobre o poeta romântico, e do ensaio “Ariel e Caliban”, de Antonio Candido. Ironia arrematada com a dedicatória do poema a Vagner Camilo, autor que desenvolveu um dos trabalhos mais relevantes da fortuna crítica de Álvares de Azevedo, estudo sob o título *Riso entre pares*. Secchin adota esse princípio em outras composições da obra também, como fica evidente no soneto “Sete anos de pastor”, homenagem ao poema de Luís de Camões.

hipotética, constituindo mais uma convergência do que uma releitura direta.

A vacilação entre a fala natural da autora e o que fora tirado da tradição livresca é um sintoma de modernidade, uma vez que o poeatar moderno colocou a consciência prevalecendo sobre a espontaneidade e a inspiração, assim “à medida que a poesia é consciência, a consciência da poesia passa a ser também poesia” (MACIEL, 1999, p. 20). Esse é, ainda, um modo de abrir novos caminhos e incorporar velhos saberes.

O poema “Cavalgada” constitui outra atualização pautada na autolegitimação discursiva e no autoerotismo, e constrói em seu interior imagens eróticas mais ostensivas do que o anterior:

O meu corpo está nu
e é transparente:
vê-se perfeitamente
por dentro dele
o cavaleiro
e seu cavalo terrível
galopando por dentro
das nádegas.

É um corpo azul-
água-transparente
e o viajante dentro dele
navegando em trote largo
pela água.
Há suor
e algas.

Penetrará o cavaleiro
na minha encruzilhada?
Levará a algum lugar
a cavalgada?

“Andante Pour Trompette”,
a caminhada é mágoa
e é sentida sob
as patas,
doída nas esporas,
no âmago do ser,
no íntimo da vida.

Há um caminhante
noturno e terrível,
há um caminhante
na minha alma.
(SCHMALTZ, 1979, p. 109).

O "caminhante noturno", transitando no interior do sujeito lírico, surge de modo semelhante ao "Cavaleiro das armas escuras", do poema de Álvares de Azevedo. Ambos configuram, conforme dito anteriormente, personificações do desejo incontido. O título dado à composição de Yêda pode sinalizar releitura do poema "Meu sonho" e, sobretudo, do ensaio "Cavalgada ambígua". A terceira estrofe reproduz o tom obsessante decorrente dos questionamentos, conforme o que se dá com a composição azevediana. Ao indagar "Penetrará o cavaleiro/ na minha encruzilhada?", o eu lírico se situa mais atingido do que no poema de Azevedo pela atuação do Fantasma, dado que nesse último o eu lírico assiste à cena exposta, enquanto na atualização a voz lírica sofre a ameaça de ser "penetrada" pelo obscuro Cavaleiro. Esse verso parece constituir, ainda, reinvenção do verso "galopas do vale através", de "Meu sonho".

O poema é aberto com uma imagem ostensivamente erótica, o corpo nu do sujeito lírico. Essa imagem é desviada no verso seguinte com a caracterização do corpo, "transparente". A transparência desse corpo torna, por sua vez, visível o espectro do "cavaleiro", correspondente ao desejo imperioso. Tais aspectos articulam no poema imagens eróticas, através do devaneio poético, de modo a representar de forma escamoteada a cena erótica. A analogia do trote do cavalo com o ritmo da cópula emerge em meio às névoas do discurso poético reforçando, nesse velar e desvelar, que a matéria sexual é tratada sob a metáfora do cavaleiro. Interessante notar que, a analogia surge em um contexto incomum a tais esferas, inicialmente separadas em sua essência, que são o sexo, as águas e a cavalgada. Os enunciados da composição trabalham por produzir visões que lembram o desenvolvimento da entrevista erótica e a singularidade dessa construção reside nas analogias desenvolvidas.

O título da composição está em sintonia com a parte de *A alquimia dos nós* que se dedica a tematizar aspectos típicos do estado de Goiás, notadamente a cultura rural. Nesse âmbito, o cavalo é tomado como metáfora da masculinidade agressiva, e, conseqüentemente, o erotismo também é construído de modo mais impetuoso do que na primeira e na segunda parte da obra. O termo "cavalgada" tem corrompido seu sentido primeiro, de passeio sobre um cavalo, para assumir a condição de entrevista sexual. Mas isso, como no poema "Visão", ocorre através de uma articulação na qual uma imagem erótica é logo dissimulada por um verso ou expressão seguinte, aspecto que reitera a consciência da autora acerca de seu fazer poético, pautado sobre o erotismo.

No poema “Visão”, todas as estrofes são concluídas por um desvio da temática sexual inicialmente desenvolvida. Em “Cavalgada” isso se torna mais evidente, na segunda estrofe, o “corpo azul” ali representado é o corpo do eu lírico que se apresentou desnudo na primeira estrofe. O “viajante” encontra-se no corpo do eu lírico, “dentro dele/ navegando em trote largo”. A percepção do ato erótico é desviada pelo quinto verso ao dizer “pela água”, sugerindo que o passeio a cavalo atravessa as águas de um rio. Da mesma forma, os versos finais dessa estrofe, ao apresentar o “suor”, aludindo aos corpos suados no combate amoroso, cria a expectativa de que seja intensificada essa suposta representação dos corpos, o que é subtraído pelo verso final, “e algas”. Suor e águas, novamente, culminam por representar o itinerário dos cavaleiros pelo rio.

Desse modo, um jogo quiástico se estrutura no interior da composição, propiciando duas leituras. Na primeira, o eu lírico se situa como o rio pelo qual os cavaleiros atravessam em seu comboio. Aspecto característico do meio rural da cultura goiana, uma vez que é comum no interior do estado o trânsito de boiadeiros que atravessam regiões inóspitas, inclusive regiões alagadas e rios. Essa condição, assumida pelo sujeito lírico, revela a lógica do cavaleiro que se embrenha pelo interior do “corpo” da voz lírica e dentro dele galopa. Também esclarece o porquê desse corpo ser provido de cor “azul-água-transparente”. O restante do poema pode, ainda, ser lido nessa clave, posto que as patas que ferem o âmago e o íntimo do sujeito lírico são decorrentes do processo de travessia dos cavaleiros pelas águas.

A outra leitura possibilitada pelo texto, anteriormente aventada, é a da entrevista erótica, na qual a voz lírica feminina entra em conjunção carnal com um homem de virilidade ostensiva.

Essas leituras convivem mutuamente no interior da composição e se complementam, pois o rio de águas azuis e transparentes configura uma metáfora do corpo do sujeito lírico que termina estabelecendo relação analógica entre a fluidez das águas e a dissolução dos corpos na entrevista erótica.

A quarta estrofe é aberta com um verso entre aspas, “Andante Pour Trompette”, sendo uma citação que avança no estabelecimento da dubiedade. O verso aparece entre aspas por ser o título de uma música clássica contemporânea, de autoria do compositor Saint Preux⁴ (1950-), nome artístico do músico francês Christian Langlade. A canção do compositor clássico parece figurar como plano de fundo do poema, sendo o desenvolvimento linear do andamento musical equivalente ao andamento dos cavaleiros que atravessam o rio. A agudeza sonora do instrumento, por sua vez, sugere equivalência

⁴ A discografia de Saint-Preux pode ser conferida no site oficial do músico: <http://www.saintpreux.com>. Mas a música citada no poema de Yêda não se encontra em nenhum dos treze discos presentes no site do compositor. Há versões de “Andante pour trompette” disponíveis no site youtube.com.

com a agudeza da cena erótica.

O título, “Andante Pour Trompette”, significa, grosso modo, “andamento rítmico para trompete”. A trombeta, ou trompete, é um instrumento musical de sopro. Mas o título é retomado na abertura da quarta estrofe, ironicamente, aludindo à sonoridade da expressão “andando a trote”, em uma espécie de trocadilho com o tema da composição e seu andamento rítmico. Essa sugestão paranomásica parece configurar, ainda, certo humor *nonsense* em relação às análises de Antonio Candido acerca do ritmo revelador das tendências sexuais no poema de Álvares de Azevedo.

A interferência da canção, entretanto, introduz no poema uma melancolia que se desenvolverá até o fim da composição. O tom taciturno e pesaroso desenvolve-se nas duas últimas estrofes a partir da retomada do título da canção clássica e da percepção do eu lírico de que “a caminhada é mágoa”. Esse verso indica o impacto dos cavaleiros ao atravessarem o rio. O eu lírico divisa, nesse episódio, situação análoga ao do relacionamento amoroso, no qual os amantes prosseguem para a dissolução, no encaminhamento para a continuidade ilusória. Nesse envolvimento, a voz lírica, que se situa como matéria fluida e, portanto, suscetível de ser atingida no seu mais íntimo pela ação do outro, resente-se pelo trânsito do caminhante em sua “alma”.

Nesse âmbito, percebe-se que a paixão dos amantes situa-se como uma das mais violentas experiências que os indivíduos enfrentam. Bataille (1988) assevera que o erotismo é o domínio da violência e da violação, porque arranca e devolve a individualidade à sua condição de descontinuidade. A violação decorre, portanto, da passagem de um estado a outro essencialmente distinto. Assim, o erotismo dos corpos configura uma violação dos seres que nele participam. O ponto máximo dessa violação é o desnudamento, pois a “nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a procura duma possível continuidade do ser, para lá do isolamento a que cada um de nós está votado” (BATAILLE, 1988, p. 16). Isso é sintomático no poema porque a voz lírica surge já no primeiro verso dizendo que “O meu corpo está nu”. Tal estado é o de encaminhamento para a desposseção completa. O itinerário dos cavaleiros pelo corpo do rio, que equivale ao corpo da amante encarnada pela voz lírica, encontra-se aberto para a fusão. Ocorre que a fusão “semelhante ao vaivém das vagas que umas nas outras se penetram e se perdem” termina por despossuir o eu lírico de si mesmo e lançá-lo no universo da desolação, o que é decorrente da continuidade frustrada:

A consecução do erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis. A passagem do estado normal ao do desejo erótico supõe em nós a relativa dissolução do ser constituído na ordem descontínua. E a palavra

dissolução corresponde, aqui, à expressão familiar de vida *dissoluta* ligada à atividade erótica.

No movimento de dissolução dos seres, o elemento masculino tem, em princípio, um papel activo e o elemento feminino um papel passivo. É essencialmente a parte passiva feminina que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para o elemento masculino, a dissolução da parte passiva tem apenas um sentido: preparar uma fusão em que dois seres finalmente se confundam, juntos atingindo o mesmo ponto de dissolução. Toda a consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, um participante da acção (BATAILLE, 1988, p. 15-16, grifo do autor).

Desse modo, as “patas” e as “esporas” que ferem o “âmago do ser” e o “íntimo da vida”, podem ser simulações da destruição da estrutura fechada, no plano imaterial, que a materialidade do erotismo dos corpos invadiu. Tais sentidos são construídos no poema através de simulações, ao investir na fantasia e no desenvolvimento da imaginação.

O universo poético mantém estreita relação com o mundo dos sonhos, o que abre espaço para a produção de analogias ilimitadas. Também nas representações do erótico-pornográfico, o imaginário e a fantasia desempenham papéis fundamentais; aspecto asseverado em “A imaginação pornográfica”, por Susan Sontag (1987). A autora considera, desde o título de seu ensaio, a íntima relação mantida pela pornografia com a imaginação, a ficção, a fantasia e a simulação. A imaginação pornográfica trabalha por suprir uma ausência, uma carência, um vazio na vida dos indivíduos, configura uma extrema tentativa de superação do vazio. Essa vacuidade é criada a partir da repressão das sexualidades periféricas. Nesse âmbito, não é possível estudar tais assuntos sem levar em conta a questão moral, que trabalha para “ajustar” os indivíduos envolvidos na organização social. É necessário, portanto, pensamentear os interditos que abrem espaço para que temas, como os abordados nos poemas de Yêda Schmalz, sejam tratados através de uma linguagem metafórica e ensimesmada, como é o caso específico da sexualidade solitária desenvolvida nas imagens dos poemas ora em estudo.

Em “Visão” e “Cavalgada” há o desenvolvimento de uma sequência que simula a cena sexual de modo a levar adiante a metáfora dissimulada no poema azevediano. A autora toma a imagem metonímica da obra de outrora e a transforma em uma cena hiperbólica, espécie de destruidora da metáfora, pois nas reinvenções impera o excesso. Há, verdadeiramente, uma (re)construção superlativa e hiperbólica da imagem e da atuação do Cavaleiro, que antes assumia desenho impreciso, fantasmagórico, e passa a atuar como uma espécie de incubo no envolvimento erótico com o eu lírico yediano. Ou seja, nos versos de Yêda a voltagem erótica é bem mais evidente do que no poeta do ultrarromantismo brasileiro. Com isso, pode-se dizer que se em Álvares de Azevedo encontra-se uma cena

operando na ambiguidade, nos poemas de Yêda há um complexo jogo operando as imagens no processo de dentro/fora de cena, que terminam por veicular uma (obs)cena erótica, porque exhibe de forma mais enfática o que deveria estar oculto. Embora o avanço em relação ao erotismo de Álvares de Azevedo seja reconhecível, os versos da autora goiana ainda operam sobre a realização metonímica, revelando desejo recalcado, conforme se percebe em "Cavalgada", composição que transfere para o rio a sensualidade do jogo erótico para realizar o amor, metonimicamente, através dele.

A presença do cavalo assinala a voltagem erótica dos poemas, pois "a vida instintiva é em geral simbolizada por animais" (HENDERSON, 2002, p. 153)

A exposição do obsceno configura nos poemas de Yêda Schmaltz a própria celebração do prazer, não só nas composições de *A alquimia dos nós*, mas principalmente, nos poemas de *Baco e Anas brasileiras*. A fruição é alcançada pelo constante exercício da imaginação que experimenta o fascínio da aventura transgressiva sem, contudo, materializá-la objetivamente. A ironia constituída no discurso parodístico da autora, portanto, se dirige não às obras parodiadas, objetos de homenagem e reverência, mas às interdições, estigmas e restrições de sua época, operando através dessas restrições e, concomitantemente, contra elas. Tais aspectos se refletem, ainda, na penetração sofrida pela obra da poeta de produções canônicas no âmbito da lírica brasileira.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3.ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 28-47.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhan Albuquerque. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In.: JUNG, C. G.; FRANZ, M. –L von. (et al.). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 104-157.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso*: poesia, modernidade e fim do século XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. 4. ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

SAVARY, Olga (Org.). *Carne viva*: primeira antologia brasileira de poemas eróticos. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

SCHMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.

SECHIN, Antonio Carlos. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In.: *A vontade radical*: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 41-76.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão*: A poesia erótica de Yêda Schmaltz. 2014. 364f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2005), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2009) e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2014). Atualmente é professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: pauloantvie@hotmail.com.