

Um eu artificial na poesia de Yêda Schmaltz¹

PAULO ANTÔNIO VIEIRA JÚNIOR

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), estando lotado no Instituto de Estudos do Xingu (IEX). e-mail: pauloantvie@hotmail.com.

Nesta vida, em que sou meu sono,
Não sou meu dono,
Quem sou é quem me ignoro e vive
Através desta névoa que sou eu
Todas as vidas que eu outrora tive,
Numa só vida.
Mar sou; baixo marulho ao alto rujo,
Mas minha cor vem do meu alto céu,
E só me encontro quando de mim fujo.
Álvaro de Campos.

A produção de Yêda Schmaltz que recebeu maior atenção dos leitores e da crítica foi aquela que se assenta sobre o lastro mitológico. De fato, tais livros, entre os deztoito publicados pela autora, são significativos não só pela atualização da mitologia clássica, mas particularmente pelo tratamento singular dos temas do erotismo, apresentados sob perspectiva feminina.

A poeta goiana Yêda Schmaltz (1941-2003) é uma figura relevante na arte e cultura do estado de Goiás, não só pelas obras que publicou, também pelo trabalho que exerceu em torno da arte e da cultura regional. Poeta, professora, artista plástica e esteta, merece novas miradas sobre sua obra, antes de tudo, pela qualidade que revelam algumas de suas produções. Especialistas de Letras, frequentemente, a reconhecem como uma das vozes mais representativas da poesia produzida nos limites de Goiás, ao lado de Cora Coralina, Heleno Godoy, Afonso Félix de Sousa e Gilberto Mendonça Teles. Nossas investigações em torno da poesia yediana tem se empenhado em demonstrar que a representatividade de sua obra em verso encontra seu lugar não só na cultura goiana, mas também no âmbito da poesia brasileira, por se integrar à produção de autoria feminina e

¹ Texto vinculado ao projeto de doutorado *Uma escrita sustentada pela paixão: A poesia erótica de Yêda Schmaltz*, desenvolvido na UFG, sob orientação da Profa. Dra. Solange Fiuza Yokozawa. A pesquisa contou com o financiamento do Programa Reuni/Capes.

ombrear com as poetas que surgiram e se consolidaram nos anos 1970, a exemplo de Olga Savary, Marly de Oliveira, Hilda Hilst, Adélia Prado e Myriam Fraga.

A intertextualidade é um veio forte nos livros de Yêda Schmaltz. Nas investigações sobre a retomada de discursos consagrados em seus livros, partimos da perspectiva de que a autora recriou em clave paródica textos antológicos para a cultura letrada, realizando uma espécie de reciclagem artística com complexas intenções, porque se inseriu na continuidade ao mesmo tempo que se relacionou com os poetas mortos com distância crítica. O anacronismo, nesse âmbito, configura um modo de assinalar, por meio da retomada do passado, um passo à frente na ordem literária constituída, através de uma atitude consciente, refletida e premeditada.

A releitura da tradição cultural e literária na obra de Yêda Schmaltz convergiu para a construção de uma voz lírica particular que emerge de seus versos, inscrevendo tal produção nos limites do poetar moderno. A construção dessa voz lírica ocorreu através da entrega ao livre curso da imaginação poética e mitológica. A decomposição e deformação da realidade para refletir uma realidade outra, conforme percebeu Hugo Friedrich (1978), constitui um importante traço de modernidade desde artistas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A capacidade criativa permite à escrita yediana decompor a realidade limitadora para criar um mundo novo que permite ao sujeito poético obter uma visão que supera os parâmetros da visão filistina. Evadir da realidade premente significa, portanto, evadir-se da estreiteza do mundo circundante.

Partindo desse pressuposto, a poesia yediana nutre-se de imagens mitológicas, lendárias e históricas para construir um eu artificial. Na despersonalização, impera a atitude da poeta de questionar os valores da sociedade da qual evadiu, porque nesse gesto ecoa o grito libertador: “[n]unca fui deste povo” (Rimbaud, 2008, p. 31). Sonhar amores prodigiosos e universos fantásticos, conforme fez Arthur Rimbaud, constitui um modo de enfatizar o sentimento de não pertencimento a um mundo assolado pela estreiteza moral, cultural e ideológica. Voltar-se para o passado sinaliza esse anseio por escapar dos sofrimentos modernos.

Na escrita de Yêda Schmaltz, o principal modo de estabelecer esse posicionamento foi recorrer ao uso de máscaras poéticas. Dentro desse pressuposto, a lírica moderna deixa de ser simples expressão biográfica, mas também não se aparta categoricamente do eu empírico. Esse é um traço importante da obra da autora, porque estilizar é uma forma de deformar o real e um modo de se opor ao mundo real.

O erotismo surge na poesia moderna como um intensificador na representação das disparidades entre o eu e o mundo, como agravante da solidão do eu no mundo, reforçando a consciência do ser poético, do seu afastamento dos outros, conforme é possível divisar nas obras de Yêda Schmaltz. A poesia amorosa, erótica, pornográfica ou fescenina da autora, não importa a terminologia empregada nesse caso, porque certos usos decorrem de um vocabulário “autorizado” pelo meio social, empreende a busca de si que se confunde com a busca do outro. O ser amado afigura-se como revelação, alumbramento, sendo a partir da desilusão amorosa que o eu lírico yediano toma consciência de seu estar no mundo, de sua condição de mulher emancipada. Obras como *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras*, *A ti*, *Áthis* e *Ecos: a joia de Pandora* têm em comum a reinvenção de personagens históricas, lendárias e mitológicas, a exemplo de Penélope, Dioniso, Eco, Narciso, Apolo, Bacantes, Sulamita, Safo, Áthis e Cibele. Os versos que compõem

as obras citadas são motivados pela fábula erótica de personagens cristalizadas no imaginário da cultura ocidental, em decorrência das intempéries ocasionadas pela relação passionnal que viveram.

A alquimia dos nós, de 1979, é a obra em verso em que pela primeira vez a autora estabeleceu o discurso mitopoético, o que ocorre mais especificamente na primeira parte do livro, intitulada “Fios (O livro de Penélope)”. O que chama a atenção nessa obra é não só a incorporação do discurso mitológico, mas a pluralidade de vozes líricas no interior dos poemas, as quais ora adquirem dicção de heroína típica da antiguidade, ora assumem o discurso de uma personagem que não se pode precisar. A voz central mais constante nos versos dessa parte da obra é, conforme indica o título, a heroína homérica Penélope, esposa de Ulisses. A heroína, nos versos da poeta goiana, sofre reconfigurações, em especial no concernente aos sentimentos que nutre pelo esposo, pois comunica enfaticamente seus anseios em relação ao amado e recusa o esposo que regressa para casa após longos anos de afastamento, a exemplo do que ocorre no poema a seguir:

Espelho V
(Tentativa de desconhecimento)

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

Mas quando o olhei de perto,
nele a imagem não cabia:
sua própria, dele imagem.
Ficou pequena a verdade,
enorme a irrealidade
- o amor era miragem.

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

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

Eu queria, ah, se queria,
que o meu malfadado Ulisses
nunca tivesse voltado.
(Schmaltz, 1979, p. 66).

O poema subverte a organização da obra parodiada, *Odisseia*, de Homero, culminando por coroar um processo desenvolvido ao longo de “Fios (O livro de Penélope)”,

pois Ulisses tratado como personagem secundária sofre a depreciação da heroína ao ponto de confirmar a superioridade de Penélope em relação ao herói homérico. Isso configura um aspecto significativo no processo de autoafirmação da figura feminina no interior da obra de Yêda Schmaltz e permite, por sua vez, perceber que a predominância de um discurso erótico na obra da autora se vale do vocabulário e da perspectiva típica da convecção literária, no concernente às súplicas ao ser amado, mas nesse discurso constantemente se revelam as fraquezas do ser amado. O poema supracitado é a prova mais evidente disso, pois a voz lírica identificada como a de Penélope contrapõe-se à personalidade da heroína da antiguidade ao recusar Ulisses por percebê-lo “pequeno”, “miúdo”, “sem significado”.

Baco e Anas brasileiras, livro de 1985, empreende a reinvenção dos mitos de Dioniso e suas seguidoras, as Bacantes. O diálogo intertextual se faz de modo mais acirrado, portanto, com *As Bacantes*, de Eurípides. O erotismo nessa obra recebe novos matizes, uma vez que o viés feminino é colocado em primeiro plano, através da valorização do corpo e da ostentação dos prazeres. A obra é enriquecida com gravuras do brasileiro, radicado na Bélgica, Henrique Alvim Corrêa (1876-1910). Grande parte das composições sugere envolvimento erótico através de referências a comidas tipicamente brasileiras, receitas, guiloseimas, temperos e condimentos. Sagrado e profano são associados através da referência aos evangelhos, que narram a paixão de Cristo, e das diferentes versões do mito de Baco.

A ideologia amorosa, na tradição do erotismo masculino ocidental, não raro assimilou o erótico e o culinário de modo a confundir a mulher que produz a comida com os petiscos por ela produzido. Na poesia de Yêda Schmaltz, essa tópica é atualizada a partir do pressuposto de que o petisco e a figura que o produz podem ser confundidos, ao assimilar fome e desejo, mas nesse processo a mulher também deve participar e comungar ativamente dos prazeres da mesa e da cama de modo indistinto ao do homem. Assim, a voz lírica de *Baco e Anas brasileiras* se oferece para servir de “quitute”, mas reivindica sua parcela de prazer nessa culinária amorosa ao ostentar sua libido.

O poema “Bacanal” investe na descrição do ato amoroso, metonimicamente tratado como receita para a preparação de um alimento:

Cheiro verde:
salsa e cebolinha
refogadas na manteiga
e açafrão.

Bem temperado,
um espetinho
no coração.

O fogo aceso,
(Debussy
com creme chantilly
de sobremesa)
ele vai comer:

100 gr de fermento flesh-

man
 pra crescer.
 (Schmaltz, 1985, p.16).

A composição desenvolve a fórmula da receita para a preparação de alimentos aludindo ao ato sexual. A primeira estrofe se pauta sobre a estrutura da comunicação objetiva da receita, mas a segunda estrofe termina desviando poeticamente a estrutura anteriormente dada ao incluir os versos “um espetinho/no coração” que, por sua vez, configura a sugestão da presença do membro fálico nesse erotismo canibal. A estrofe final, contendo a dosagem para o fermento a ser incluída na suposta receita apresenta uma dubiedade irreverente, conforme percebeu Vera Tietzmann Silva (1987), construída a partir de um trocadilho no nível fônico. O nome fantasia da marca de fermento de origem alemã, muito conhecida no Brasil, é “Fleischman”, grafado “flesh-man”, no poema. A transformação do termo faz emergir uma conotação sexual porque “flesh”, em inglês, significa “corpo/carne”, enquanto “man” significa “homem”. Assim, o poema termina apresentando a imagem de uma “carne de homem” que cresce, sugerindo excitação dos amantes.

O poema “Bacanal” pertence ao ciclo de poemas seriados de *Baco e Anas brasileiras* que desenvolvem o tema do canibalismo amoroso através da fórmula da receita para preparação de alimentos. Alguns dos textos mais representativos nessa série são, além de “Bacanal”, “Glândulas II”, “Manjar dos deuses”, “Suspiros” e “Re-ceita”, sendo este último o que desde o título desenvolve a tópica do comer em analogia com o amar. Todos eles trabalham ludicamente a dubiedade do termo “comer”, seja na estrutura dos versos ou no conteúdo que veiculam. Note-se, em tempo, que o título do poema acima transcrito indica festividade dionisíaca e, não raro, orgia, experiências eróticas sem limites, enquanto o texto assume uma estrutura de receita culinária, conotando o encontro de dois amantes.

A ti, Áthis, de 1988, realiza uma espécie de retorno à tematização do amor como um sentimento sublime. A ostentação do relacionamento erótico abre espaço, nessa obra, à louvação do ser amado à maneira do que fez Safo para Áthis e Sulamita a Salomão.

Adições, correções e incorporações são comuns nos versos desse livro, revelando íntima relação entre jogo e paródia:

49
 Também sei das muitas águas,
 Áthis, poço
 de águas vivas
 em que me banho.
 Dize-me, ser amado
 de minha alma,
 onde apascentas
 o teu rebanho?
 (Schmaltz, 1988, p. 73).

A composição incorpora versos da Sulamita do *Cântico* bíblico, o que por sua vez relaciona a voz do sujeito lírico à fala da Rainha de Sabá, como no excerto:

Avisa-me, amado de minha alma,
onde apascentas, onde descansas
o rebanho ao meio-dia,
para que eu não vague perdida
entre os rebanhos dos teus companheiros.
(*Cânticos*, 1, 7).

Os versos “Áthis, poço/ de águas vivas/ em que me banho”, constituem uma apropriação criativa da fala de Salomão no *Cântico dos Cânticos* (4, 15): “A fonte do jardim/ é poço de água viva/ que jorra, descendo do Líbano!”. A fonte do jardim, no texto bíblico, é a mulher amada, o que figura como um modo de exaltação dessa mulher, enquanto no verso yediano o ser amado configura espaço de dissolução, confirmando ser a experiência erótica um princípio de dissolução, conforme notou a filosofia batailliana, pois em Áthis a voz lírica emerge, penetra, e com ele se confunde na posse amorosa. O erotismo é busca da superação dos limites, sendo o ser amado matéria fluida, e a supressão das individualidades é alcançada em um envolvimento que beira a fusão cósmica.

Desse modo, a voz lírica do poema de número 49 incorpora simultaneamente as *personas* de Salomão e Sulamita, evidenciando uma estratégia recorrente no livro *A ti, Áthis*, a androginia do sujeito poético do livro como anseio de superação das divisões de gênero, indicando união amorosa plena, à maneira do ocorrido no mito de Hermafrodito².

A presença de Sulamita na poesia de Yêda Schmaltz é frequente e, comumente, se realiza dentro dos pressupostos da psicanálise junguiana, que apontou a personagem bíblica como símbolo do estágio superior de desenvolvimento da *anima*, pois ela encarna “a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade” (Franz, 2003, p. 185). Sulamita não se furta a comunicar suas emoções, a paixão pelo homem amado e seus anseios libidinosos; no poema bíblico é a primeira locutora, ao se dirigir a Salomão e lançar o ousado convite: “Que me beije com beijos de sua boca” (*Cânt.*, 1, 2).

Em *Ecos: a joia de Pandora*, de 1996, a voz lírica constante nos versos que compõem a obra assume a *persona* da heroína do mito de Eco e Narciso, sob registro de Ovídio. A reconfiguração do mito ocorre paulatinamente no interior do livro, pois a voz lírica assume a máscara poética da ninfa da mitologia clássica, apaixonada por Narciso, reconhece-se nele, transforma-se em Narcisa, supera a frustração amorosa e parte em busca de se reconhecer em outras personagens mitológicas marcadas pela recusa ao envolvimento amoroso, a exemplo de Medusa. A modificação do enredo do mito ovidiano vem carregada de ironia, notadamente ao reconhecer aspectos femininos em Narciso e pontuar nessa semelhança o motivo da atração do eu lírico em relação ao amado, a exemplo dos versos:

Narciso é tão bobo,
às vezes!
Não percebe

² Hermafrodito, filho de Vênus e Mercúrio, conforme narra Ovídio, foi tomado de paixão de tal modo fulgurante pela ninfa Salmacis, que ambos se fundiram, sendo a partir de então um único ser, ao mesmo tempo masculino e feminino (Ovídio, 2003, p. 80-83).

que o que nele amo
 é a mulher,
 sou eu: um vinco.
 (Schmaltz, 1996, p. 40).

Tais versos indicam emancipação da ninfa Eco, principal locutora nos versos desse livro, pois ela ironiza o fato de ter sido abandonada por Narciso, relativiza a paixão por ele e exalta sua feminilidade que vê refletida no jovem caçador. O processo de superação da frustração amorosa na Eco yediana, portanto, passa pela incorporação da índole narcísica, isto é, a voz lírica paulatinamente se transforma no próprio objeto amado, o que lhe oferece condições de se autoafirmar diante daquele que recusa seus amores.

As máscaras poéticas na obra de Yêda Schmaltz são construídas, assim, em um processo de bricolagem, uma vez que embora cada obra assuma uma *persona*, um disfarce, encontrando na mitologia clássica uma fonte rica para imagens de despersonalização, a voz lírica constante em cada uma das obras aqui mencionadas incorre na representação de múltiplos eus, e desse modo, embora Penélope seja reconhecida como a voz lírica predominante em *A alquimia dos nós*, a fala da heroína confunde-se com a de Sulamita, através da ostensiva representação de seus anseios eróticos. Também na Bacante de *Baco e Anas brasileiras* há interferência da rainha de Sabá e *A ti, Áthis* constitui o exemplo mais evidente dessa faceta, dado que Apolo, Cibele, Safo, Hermafrodito, Sulamita e outras figuras lendárias, históricas ou mitológicas interferem na voz lírica do livro.

Essa multiplicidade de máscaras e *personae*, conforme percebe Michael Hamburger (2007, p. 148), ocorre porque a “imaginação apanha suas semelhanças onde quer que as encontre”. Ao desentranhar suas composições do *musée imaginaire* da história literária, os artistas encontrariam uma espécie de refúgio à vulgarização da civilização moderna. Em Yêda, a própria linguagem é usada para servir de máscara, a máscara do estilo, através do emprego de uma terminologia do passado. A identidade poética foi, não raro, representada nas obras da autora pelo vocabulário, pela dicção e pelos símbolos, aludindo a personagens do passado. É sintomático o fato de as obras da poeta goiana iniciarem com poemas sobre a poesia, sobre o processo poético, para então alcançar ampla esfera de experiências sensíveis e eróticas. Isso sinaliza consciência do fazer poético, mas também pode ser divisado nessa atitude uma espécie de descoberta da própria identidade da poeta incorrendo na procura da identidade feminina e pessoal.

Teóricos da lírica moderna perceberam que a máscara é um modo de dar voz ao eu empírico. A verdade sobre si aflora através dos múltiplos eus, a despersonalização elude a biografia dentro de um jogo complexo. Falando através do outro, o autor consegue se expressar plenamente, sobretudo ao tratar de temas tabus. Os moldes insinceros, as máscaras, são parte de uma sinceridade total. Configura, portanto, o cabotinismo, uma sinceridade decorrente de motivos profundos que impulsionam o artista à criação/invenção. Além disso, como lembra Anatol Rosenfeld (2006), ao encarar a multiplicidade identitária, o artista expressa certo espírito coletivo autóctone.

A obra yediana surge em meio a uma sociedade de transição, de forte manifestação de princípios patriarcalistas. O sujeito lírico que se cria e se recria, adquirindo um valor performativo, constitui um princípio básico da poesia lírica, mas na modernidade

ela parece ser representada sobre uma referência desdobrada semovente, notadamente na poesia de autoria feminina, quando as mulheres buscam na expressão literária, na atualização dos temas do erotismo, um modo de emancipação identitária.

A dualidade entre o cabotinismo e a referência autobiográfica se manifesta de forma interessante na obra de Yêda Schmaltz, uma vez que a despersonalização prossegue até a atitude extrema. Alcançado o extremo da dissimulação, a máscara é momentaneamente suspensa incorrendo em rápidas amostragens da autora. Exemplo disso é a própria incursão pela metalinguagem, quando a voz lírica de Penélope assimila o trabalho do fio ao da poeta: tem-se aí a substituição da voz da heroína grega pela fala da poeta moderna repensando seu fazer artístico. Constitui esse, entre tantos, mais um gesto revelando consciência poética por parte da autora. A inserção de elementos que tipificam a cultura e a natureza de Goiás e do cerrado, ou da experiência pessoal da autora, constituem outros exemplos³.

Na atitude de falar de si através da assunção da personalidade de outrem, a poesia de Yêda Schmaltz empreende a defesa da mulher por meio da representação de um paradigma que não se atém às limitações do meio social. Isso foi percebido pela própria escritora em entrevista tratando da publicação de *Baco e Anas brasileiras*. Embora tenha realizado comentário direcionado a esse livro, o que percebemos é que suas considerações são válidas também para as demais obras que publicou:

Meu livro representa a nova mulher [...] no fundo ele é um livro de denúncia contra a violência masculina que desaba sobre a mulher e um convite para que a mulher se assuma em toda a sua plenitude. A violência tem várias formas de se expressar e uma delas é o moralismo farisaico do poder que dá ao homem a possibilidade de escrever sobre qualquer tema sem ser julgado, enquanto que a mulher, não, ela precisa ser corajosa para falar sobre sexo, prazer, menstruação ou orgasmo. [...] É bom lembrar que, apesar de um número significativo de “belas almas” fazerem procissão de fé do moralismo, foi sempre em nome do “dever-ser” moral que se instauraram as piores tiranias, assim como o suave totalitarismo da tecnoestrutura contemporânea a ela muito deve (Schmaltz, 1985, p. 7).

No estado de Goiás, cuja cultura é fortemente marcada por padrões androcêntricos, que igualmente tipificam o interior do país como um todo, nunca outra mulher ou sou comunicar na forma literária o erotismo feminino de modo tão ousado como Yêda Schmaltz. A estratégia da autora de recorrer à despersonalização extrema configura um modo interessante de estilização, porque se insere numa tradição da escrita imaginativa e revela o imperfeito estado da ideologia de sua época.

³ A literatura, a arte pictórica e a tecelagem foram atividades às quais a autora se dedicou com afinco, especialmente nos anos 1970 e 1980. Do trabalho como tecelã que empreendeu resultaram bordados de diversos tipos, que adornavam espaços de sua residência. Os poemas publicados na primeira parte de *A alquimia dos nós* refletem as experiências de Yêda com a poesia e com o trabalho manual com o fio. Além disso, o livro é ilustrado, refletindo a atividade que ela exercia como professora de História da Arte. Outro fenômeno que merece atenção é o fato de *A alquimia* ser o primeiro livro da autora em que uma personagem mitológica assume como interlocutora; no entanto, o livro é aberto com uma fotografia da escritora, o que pode ser interpretado como um momento de amostragem do eu empírico em meio a um contexto extremo de cabotinismo.

Referências

- A Bíblia de Jerusalém*. 10 ed. São Paulo: Paulus, 2001.
- Bataille, Georges. *O erotismo*. 3 ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- Berardinelli, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", in: Aseguinolaza, Fernando Cabo (org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 127-153.
- Eliot, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Ziguezague: ensaios*. Trad. Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- Franz, M. -L. von. O processo de individuação, in: Jung, C. G (org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, pp. 158-229.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Hamburger, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- Rimbaud, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- Rosenfeld, Anatol. Mário e o cabotinismo, in: *Texto/Contexto*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 185-200.
- Sant'anna, Affonso Romano. *O canibalismo amoroso*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- 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.

_____. *Ecos: a jóia de Pandora*. Goiânia: Kelps/ Secretaria da Cultura, 1996.

Tietzmann Silva, Vera M. "Apolo e Baco no vanguardismo de Yêda Schmaltz", *Cadernos de Letras: Série Literatura Goiana*. Goiânia, n. 3, 1987, p. 33-52.

_____. "Penélope questionada – o tema do fio em Yêda Schmaltz", *Signótica*. Goiânia, ano II, janeiro/dezembro, 1990, pp. 175-189.

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.

Artigo recebido em 29/09/2016; aceito para publicação em 24/10/2016

RESUMO: O presente estudo investiga a poesia erótica de Yêda Schmaltz constante nos livros em que a autora utilizou de máscaras poéticas na construção de sua voz lírica mais singular, *A Alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras*, *A ti*, *Áthis* e *Ecos: a jóia de Pandora*.

PALAVRAS-CHAVE: Yêda Schmaltz; cabotinismo; mitologia; erotismo.

ABSTRACT: This study investigates the erotic poetry by Yêda Schmaltz presente in the books in which the author used poetic masks in the building of her most unique lyrical voice, *A Alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras*, *A ti*, *Áthis* and *Ecos: a jóia de Pandora*.

KEYWORDS: Yêda Schmaltz; poetic masks; mythology; eroticism.