

"ÁTHIS, POÇO DE ÁGUAS VIVAS EM QUE ME BANHO": A POESIA DE YÊDA SCHMALTZ

Paulo Antônio Vieira Júnior (UFG)¹

Resumo: O presente estudo desenvolve leitura da obra *A ti, Áthis*, de Yêda Schmaltz, escritora goiana que encontrou na reinvenção mitológica sua voz lírica mais singular. Através da atualização de figuras como Áthis, Sulamita e Safo a escritora assume uma forma exemplar de reinventar o mito de Eros na modernidade, e se integra à tradição da lírica moderna ao encontrar no erotismo uma das formas de resistência simbólica.

Palavras-chave: Yêda Schmaltz; mitologia; erotismo.

Para o Manoel de Souza e Silva, pelas sugestões que contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

A ti, Áthis (1988), de Yêda Schmaltz, tem no mito de Áthis (ou Átis) seu motivo poético central. Nos versos que compõem essa obra estão presentes a jovem Áthis cantada nos poemas de Safo de Lesbos e o Áthis andrógino do mito de Cibele.

Áthis, na antiguidade, era um deus frígio que acompanhava Cibele, a "Grande deusa". Recuperado pela mitologia dos romanos, Áthis se torna um jovem de rara beleza, filho da ninfa Naná, e que seguia o cortejo da deusa Cibele. Amado por Ágdistis, um hermafrodita, é por ele castrado durante um ritual orgiástico à Cibele, e, em decorrência da mutilação, morre. Outras versões dizem que o rapaz de rara beleza inspira em Cibele um amor puro e dominador, torna-se guardião de seu templo, faz votos de castidade à deusa, mas se apaixona pela ninfa Sagarítis. Num acesso de fúria pela traição, a deusa precipita a ninfa para a morte e provoca a

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professor substituto na UFG. E-mail: pauloantvie@hotmail.com.

demência de Áthis. O jovem se castra durante a loucura e morre em seguida por conta dos ferimentos sofridos (Kury 2003).

Há registros de que, entre os frígios e os asiáticos, havia seguidores de Áthis, jovens rapazes de aparência efeminada mutilavam-se num culto à Cibele. Não há registros de Áthis (deus, semi-deus, ou mortal) entre os gregos. Ao que parece, ele é incorporado na Grécia ao mito de Adônis, posto que a "Grande deusa" era Afrodite, a quem Adônis acompanhava.

Yêda Schmaltz no livro *A ti, Áthis* assimila-se a Cibele e às outras amantes (Sagarítis ou Ágdistis) do rapaz para compor versos de adoração ao jovem efebo:

Quando virás ao meu jardim?
 Esperarei a festa da colheita
 e tu rirás de mim.
 Baco tarda
 mas não falta.
 Colherei enfim
 no teu sorriso, Áthis,
 o meu grão de mostarda. (Schmaltz 1988: 33).

Note-se que o sujeito poético nesses versos considera a versão do mito de Áthis ligada às divindades vegetais, e até mesmo ao culto de Dioniso. Talvez porque os cultos de adoração a Cibele assemelhavam-se às orgias báquicas ao procederem na mutilação, quando os participantes eram tomados de uma fúria dilaceradora. O grão de mostarda que o sujeito poético pretende colher quando da "festa da colheita" ou da orgia dionisíaca sugere a esperança de que Áthis lhe ofereça alguma atenção. A simbologia do "grão de mostarda", no texto bíblico, refere-se à fé que, por menor que pareça ser, é capaz de mover montanhas.

Está em *Lucas 17, 5-6*: "Os apóstolos disseram ao Senhor: 'Aumenta-nos a fé!' O Senhor respondeu: 'Se tivésseis fé como um grão de mostarda, diríeis a esta amoreira: 'Arranca-te e replanta-te no mar', e ela nos obedeceria". Encontra-se também em *Mateus 17, 20*: "em verdade vos digo: se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a esta montanha: transporta-te daqui para lá, e ela se transportará, e nada vos será impossível".

Assim, por menor que seja a esperança que Áthis ofereça para a voz poética, constituirá, ao fim, numa enorme possibilidade aos olhos dessa amante.

No poema de número 48, há outra analogia de Áthis com Baco (Dioniso) na referência a "um fio fino de suco/de Áthis/de uva":

Sabor de amor no feminino,
 amora.
 A cor e o gosto,
 o mosto das romãs.
 Chora a chuva
 no teu rosto
 e escorre
 um fio fino de suco

de Áthis
 de uva. (Schmaltz 1988: 73).

O poema inicia identificando o aspecto feminino de Áthis, pois alguns se referem ao jovem deus frígio como um efebo filho do hermafrodita Ágdistis. Em seguida estabelecem-se novamente simbologias que retomam as divindades vegetais. Embora o poema mencione Áthis, é do deus Dionísio a imagem final apresentada no poema.

No poema 49, o sujeito lírico assimila-se à figura da ninfa Sagarítis para compor seu poema de adoração ao jovem erômeno:

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

Nos versos supracitados as referências intertextuais acabam por confundir o leitor ao tentar distinguir o discurso do emissor. Embora o poema inicie com um locutário que parece ser uma das amantes do Áthis frígio, os quatro últimos versos retomam a figura de Sulamita e a assimila às amantes de Áthis, pois tais versos se constituem uma incorporação dos versos do *Cântico*. Note-se a semelhança entre eles:

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

A separação e a busca dos amantes nos versos do *Cântico* se dão com grande frequência. Yêda se aproveita dessa separação para comunicar o afastamento do sujeito lírico de seus versos da figura amada. Com isso, o poema é atravessado pela voz da personagem bíblica e pela imagem de personagens mitológicas da antiguidade clássica.

A combinação de imagens de personagens da antiguidade mítica nos poemas de *A ti, Áthis* não se processa somente em relação às figuras femininas, Yêda reconhece Áthis como um desdobramento de Adônis, de modo que no poema 56 isso fica mais evidente:

Um favo que se rompe
 e é muito doce:
 nasce a flor do prazer
 pelo meu corpo.

- Pinheiro ou Buriti, não sei,
 é flor anômala,
 como se fosse anêmona,
 como se fosse Adônis,
 Áthis. (Schmaltz 1988: 83).

Há uma versão do mito que diz ter sido Áthis metamorfoseado por Cibele em pinheiro, e esta árvore passou a ser consagrada à deusa. No mito de Adônis, Afrodite, em disparada pela mata, ao tentar salvar seu amado, fere o pé num espinho, do sangue que jorra da divindade surge a rosa vermelha, personificando o desejo inspirado pela deusa e servindo aos amantes para demonstrar o desejo que a deusa lhes infunde.

O "favo que se rompe" mencionado no poema acima parece aludir à castração sofrida por Áthis. Do rompimento desse favo surge a "flor do prazer", forma metafórica de referir-se ao sangue (da deusa Afrodite). O "favo doce" vem conotar o prazer vislumbrado pelos amantes na união sexual. Os mitos, aqui, sofrem fusão para se tornar uma terceira forma que agrega todas as outras. Os quatro primeiros versos da composição acima combinam os mitos de Áthis, Adônis e Afrodite para chegar a uma terceira via, que é o mito moderno criado pela poeta, o que justifica a presença do "Buriti", árvore típica do interior brasileiro, encontrada com certa frequência em Goiás e na região Centro-Oeste. O sujeito lírico, portanto, ama uma figura mitificada que em sua fantasia ora apresenta-se como uma personagem da antiguidade, ora surge como uma figura típica de seu meio.

A fusão de Áthis e Adônis se dá em vários textos da obra. No poema 78 encontra-se:

Espera, espera, doce Áthis,
 dá-me apenas um motivo para partires
 meu coração rubro de dor.
 Espera até dezembro, quando a chuva
 então será pretexto e lágrima.
 Mas Áthis mutilou-se
 em outubro. (Schmaltz 1988: 111).

Os símbolos assemelham-se aos do poema 56, a rosa rubra que surge do coração partido (de Afrodite); a mutilação sofrida pela figura mitológica e a alusão a Adônis em "dezembro", mês em que os gregos o festejavam.

A lenda em torno de Safo conta que a poeta vivera na ilha de Lesbos cercada por discípulas em uma espécie de escola de formação que ela construía. Tais relatos sugerem relação homossexual da poeta com suas companheiras. Entre elas está a jovem Áthis, a discípula preferida, louvada na poesia sáfica. Segundo alguns relatos, Áthis teria abandonado a companhia da poeta por ter se casado. Safo escreve os poemas em homenagem à amiga que partiu:

Não minto: eu me queria morta.
 Deixava-me, desfeita em lágrimas:

"Mas, ah, que triste a nossa sina!
Eu vou contra a vontade, juro,
Safo". "Seja feliz", eu disse,"

E lembre-se de quanto a quero.
Ou já esqueceu? Pois vou lembrar-lhe

Os nossos momentos de amor.
Quantas grinaldas, no seu colo,
– Rosas, violetas, açafão –
Trançamos juntas!
Multiflores

Colares atei para o tenro
Pescoço de Átis; os perfumes
Nos cabelos, os óleos raros

Da sua pele em minha pele!
[...]
Cama macia, o amor nascia
De sua beleza, e eu matava
A sua sede" [...]

Cai a lua, caem as plêiades e
É meia-noite, o tempo passa e
Eu só, aqui deitada, desejante.

– Adolescência, adolescência,
Você se vai, aonde vai?
– Não volto mais para você,
Para você volto mais não. (Safo 2003: 03-04).

Yêda Schmaltz integra-se à figura da poeta Safo para compor versos como os seguintes:

És a minha poesia
que eu andava procurando,
Áthis,
essência de alquimia
e amor,
senhora do meu canto,
és tanto!
Só porque és nada.
Cada poeta
com sua mania. (Schmaltz 1988: 27).

A devoção à discípula perdida é comunicada de modo a não parecer uma súplica vulgar, conforme se percebe nos versos da poeta de Lesbos. Nos versos yedianos, Áthis é apresentada como a própria poesia, sob adoração da poeta. As relações eróticas nos versos de Safo são permeadas por uma notável pureza, e Yêda consegue manter esse aspecto da lírica sáfica nos versos supracitados.

Áthis (de Safo ou de Cibele) é uma figura mitológica pouco conhecida, raramente mencionada nos dicionários de mitos greco-latinos. O eu lírico dos versos acima parece perceber o fato desse mito sofrer certo esquecimento, então decide alçar a personagem a uma condição de relevância: "és tanto! / Só porque és nada".

Essa poesia de louvor às figuras lendárias é, muita vez, matizada de humor, ou mesmo sagacidade, como o poema 69, que lembra um haikai e dialoga com uma Safo desesperada, a ponto de se querer morta por sofrer o abandono da discípula amada: "Safo-me-de-ti, / Áthis, / como?" (Schmaltz 1988: 97). Nesse poema, o sujeito poético, convergindo para a imagem de Safo, indaga à figura amada se algum dia estará liberta da paixão que sente pela discípula. O termo escolhido para indicar o desejo do eu poemático de se desembaraçar do ser amado é proposital por coincidir com a grafia do nome da poeta grega. "Safo" situa-se como verbo (safar) e substantivo próprio (Safo). O envolvimento erótico sugerido nesse pequeno poema aprisiona o eu lírico à figura amada.

Talvez um dos maiores achados estilísticos do livro, esse poema apresenta um erotismo marcante desde o título. Note-se que todos os poemas do livro são numerados, e este é o de número 69 não por uma razão gratuita. O número é vulgarmente assimilado à posição sexual da felação recíproca, em decorrência do fato de os números 6 e 9 serem iguais quando rodados a 90 graus. A simultaneidade do número e da posição sexual é levada para o estilo do poema que pode ser lido ao contrário sem perder o significado original. Assim, "Safo-me-de-ti, / Áthis, / como?", pode ser lido "Como / Áthis / de ti me Safo?" sem ocorrer mudança significativa no nível semântico. O termo "como" pode ser percebido como verbo (comer), culmina por reafirmar essa aura erótica no poema, visto que o vocábulo é popularmente relacionado à atividade sexual.

A apropriação de textos da poeta Safo é, ainda, evidente em alguns versos, tanto que a poeta de *A ti, Áthis* acaba por confessar no poema de número 70 essa intertextualidade:

Te cantarei no plágio desta estrofe,
 igual a Décima Musa a ti cantava.
 Nem sei quem és: Faón ou Áthis,
 guerreiro ou escrava. (Schmaltz 1988: 99).

Platão costumava se referir a Safo como sendo ela a Décima Musa. Esse poema sintetiza diversas simbologias constantes nos poemas da obra. Faón é o barqueiro de Mitilene por quem Safo se apaixona, segundo Ovídio (2003). A lenda diz que a poeta abandona sua ilha e discípulas pelo amor de Faón, descrito por poetas como um jovem efebo de aspecto andrógino, duplo da máscula Safo. Mas o barqueiro nega seu amor.

Há versões informando ter sido Safo punida com a paixão por Faón de Mitilene como castigo de Afrodite aos ritos de amor estéril. Afrodite, igualmente, atraída pela beleza do barqueiro, o levaria para os céus, mas teme que a feminilidade do rapaz possa fascinar seu amante Ares.

Tocada por Eros, Safo, em crise, atira-se de cima de um despenhadeiro. O mitológico salto de Lêucade, da poeta de Lesbos, afigura-se como remédio para os doentes de amor. É uma forma de purificar-se das paixões. O desespero amoroso leva o sujeito a "abismar-se" para aniquilar a si e as chamas da paixão. Atirando-se nas águas do mar, ela estaria liberta das chamas malditas inspiradas por Eros (Fontes 2003).

Brasil Fontes (2003) informa que Campbel levanta a hipótese de Faón ser um avatar de Adônis. Isso explicaria a fusão que o sujeito lírico do poema 70 faz em relação a Faón-Adônis-Áthis. A discípula de Safo, Áthis, nesse momento, se integra à imagem dos três jovens da mitologia, descritos com uma beleza feminina e adolescente.

Yêda Schmaltz se aproveita da caracterização que a poeta de Lesbos oferece à sua discípula, também "adolescente", como atesta a estrofe final do poema "A Átis". O adolescente, por estar no período de transição da infância para a vida adulta, muita vez, é tido como uma figura andrógina. Os gestos, medidas e perfil adolescente podem levar a uma difícil determinação se tais características são masculinas ou femininas, algo recuperado nos versos da poeta goiana ao cantar seu amor por uma figura lendária, mas a quem não consegue precisar a existência: "guerreiro ou escrava"? Talvez seja esse aspecto que torna mais poético os versos de Yêda, é um amor devotado, à maneira da Décima Musa, mas que se dirige a um objeto impreciso, como um sonho.

A fantasia e o sonho, conforme se apresentam nos versos de *A ti, Áthis*, é um elemento característico do poetar moderno. De acordo com a teoria de Hugo Friedrich (1978), a evasão por meio da fantasia desde Rimbaud é uma característica permanente da arte e da poesia praticada pelos modernos. Com a produção do jovem poeta francês passa-se a cultivar a fantasia ilimitada e, no século XX, isso é levado ao extremo a ponto de Friedrich chamá-la de fantasia ditatorial.

A fantasia se impõe nos livros de Yêda Schmaltz a partir de *A alquimia dos nós* (1979) como uma verdadeira ditadura. As considerações de Friedrich nos levam a compreender que o poetar yediano está em consonância com as inovações poéticas trazidas por Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e os poetas seus seguidores.

Friedrich (1978: 167-168) observa que "[a] lírica moderna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico. Nela comparecem tradições do folclore". Esses aspectos se apresentam na obra de Yêda Schmaltz, por exemplo, através do forte diálogo com o cânone literário, da (re)leitura do texto bíblico, do intertexto mitológico, e da correspondência estabelecida com figuras do passado.

O procedimento da lírica moderna que mais está presente na poesia de Yêda Schmaltz, sem dúvida, é a analogia. O tema é desenvolvido por Octavio Paz (1984: 12) em *Os filhos do barro*. O autor explica que a analogia tem "a visão do universo como um sistema de correspondências". A analogia é um legado da ruptura com a tradição empreendida pelos primeiros artistas modernos, os românticos, e a partir

deles a ruptura torna-se uma tradição. Analogia e ironia são princípios poéticos que norteiam a modernidade, elas direcionam o poeta para o rompimento com seu meio, a analogia rompe indiretamente através das correspondências com o passado ideal, por exemplo, enquanto a ironia rompe diretamente. Paz observa ocorrer de diversas formas a manifestação da analogia em artistas modernos, o passado ideal é uma delas. Em Yêda, a analogia apresenta-se através da incorporação ou adesão do eu lírico a um passado mítico.

A analogia surge na correspondência em que isto não é aquilo, mas estabelece-se uma ponte entre isto e aquilo através da palavra *como* ou *é*. Yêda Scmaltz, em sua produção artística, diz *sou*: Áthis, Safo, Sulamita, Cibele, e assim é estabelecida a relação.

A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável. Cada poeta e cada leitor são uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem (Paz 1984: 99-100).

O poeta, através do princípio analógico, passa a pensar seu tempo em outro tempo, e assim nega indiretamente a sua época em decorrência da fratura estabelecida com ela. Ao voltar os olhos para o passado mítico, nele encontra um tempo que substitui a realidade presente e a esse tempo se integra.

A ironia é o momento em que a poesia encontra dissonância, contrapondo-se, portanto, à consonância estabelecida na analogia. A ironia é o rompimento das correspondências. Tais manifestações são dois princípios básicos norteadores da modernidade poética. O poeta moderno, ao eleger um desses princípios estéticos, acaba, conseqüentemente, incorrendo no outro, mas é visível o fato de em cada poeta um deles se fazer mais presente. Na poesia yediana a analogia se faz explícita, é visivelmente um dos veios mais fortes da sua poética, o que se processa não só através do lastro mitológico, mas também através do erotismo e do discurso metapoético. O erotismo é um recurso analógico que foi bastante aproveitado entre artistas românticos e surrealistas. Paz considera que:

A crença na analogia universal está tingida de erotismo: os corpos e as almas unem-se e separam-se, regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais. Um erotismo astrológico e um erotismo alquímico; igualmente um erotismo subversivo: a atração erótica rompe as leis sociais e une os corpos sem distinção de classes e hierarquias (Paz 1984: 94).

Na obra yediana há uma forma exemplar de analogia que sofre o rompimento da ironia, de acordo com a concepção de Octavio Paz. Trata-se do poema que fecha

"O livro de Penélope", de *A alquimia dos nós*, intitulado "Tentativa de desconhecimento". A ausência do herói astucioso (Ulisses) acaba por mistificar sua imagem perante os olhos de sua amada (Penélope). Surge daí um herói grandioso, cuja perfeição assemelha-se à dos deuses. Ao final da composição, deparar-se com Ulisses frente a frente é altamente frustrante para a Penélope moderna, pois "a imagem nele não cabia", e ela acaba por concluir: "Eu queria, ah, se queria, / que o meu malfadado Ulisses / nunca tivesse voltado" (Schmaltz 1979: 66).

Nesse sentido, os limites existentes entre analogia e ironia podem ser vistos como deslimites, pois o procedimento analógico por si só constitui um ato irônico, porque o artista nega indiretamente seu meio para integrar-se a outra realidade, vislumbrada como a ideal.

Em *A ti, Áthis*, muitos são os poemas que se constituem casos modelares de analogia. Entre eles, os versos supramencionados, de número 14, em que a poeta se associa à figura de Safo e comunica seu amor por Áthis: "És a minha poesia / que eu andava procurando, / Áthis, / essência de alquimia". A alquimia referida sugere que Áthis se torna a própria poesia, amada pela poeta, assinalando a forte tendência metalinguística da obra, mas também indica que em Áthis o sujeito lírico encontra o amor total que ansiava.

Outro poema singular, em que se manifesta a analogia, é o poema 49, nele a poeta banha-se nas águas vivas que é Áthis, e ao final integra ao seu o discurso de Sulamita ao indagar: "Dize-me, ser amado / de minha alma, / onde apascentas o teu rebanho?". Entrementes, os versos da obra, não raro, são assaltados pela ironia e pelo humor, a exemplo do excerto supramencionado: "Cada poeta / com sua mania", reinvenção do dito popular "Cada louco com sua mania". A própria imprecisão do eu lírico (Safo, Cibele, Sulamita) e do ser amado (Áthis, Faón, Dioniso) constitui um sintoma de ironia.

O poema de número 69 talvez seja o mais fino exemplo de ironia, ao escamotear a sexualidade ostensiva dos versos, através de um aparente anseio da voz lírica de se libertar da paixão amorosa. Nesse caso, parece ocorrer a manifestação de uma correspondência analógica atravessada de ironia.

Alfredo Bosi (2000) também reconheceu o procedimento analógico como uma faceta cara à poesia moderna, constituindo uma forma de resistência impetrada por poetas modernos discípulos de Poe, Hölderlin e Baudelaire. Isso decorreria do fato de, a partir desses poetas, a poesia não conseguir integrar-se plenamente a discursos correntes. Nos versos de Yêda, percebe-se aquela resistência que Bosi (2000: 269) diz aferrar-se "à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia".

Para Alfredo Bosi, os modos mais recorrentes da resistência dos artistas modernos aos discursos e às ideologias correntes se manifestam através da poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia. Yêda tenta praticar todos esses modelos de resistência no interior de sua obra, mas é na metalinguagem erótica desentranhada de motivos mitológicos que ela encontra sua voz lírica mais singular.

O mito é revivido nessa poesia-resistência por ser considerado uma forma não contaminada, de acordo com a concepção bosiana. Por essa razão, simbolistas, dadaístas, expressionistas, e especialmente, surrealistas, redescobriram de modo

radical a mitologia. Os simbolistas reviveram enfaticamente Narciso. Os surrealistas transitaram de Dioniso a Eros. Quando Yêda escreve seus versos eróticos, o modo como o faz e as tematizações trazem reminiscências da estética de André Breton. Isso porque, segundo Gilberto Mendonça Teles (1987), o surrealismo propõe a emancipação do homem da lógica e da razão vigente, por isso sua atenção deve estar voltada para o mito, o sonho, o inconsciente e a alquimia, atitude romântica por vislumbrarem aí formas não contaminadas pelo elemento social.

Assim, percebe-se que quatro dos 18 livros que Yêda Schmaltz publicou (*A alquimia dos nós*, *Baco e as Anas brasileiras*, *A ti*, *Áthis* e *Ecos: a joia de Pandora*) visam cada um ao seu modo essa proposta. A autora, à maneira dos artistas modernos e da contemporaneidade, investe na atualização dos mitos e na repetição de certas estruturas e temáticas da tradição de modo a desentranhar o novo de velhos discursos, ao mesmo tempo que empreende uma homenagem à arte e aos autores do passado.

O humor e a analogia surgem no Surrealismo de forma ostensiva, quando se identifica na liberdade (liberdades) uma conexão íntima com o amor. Octavio Paz (2001) entende que a tradição iniciada por Petrarca é recuperada e desenvolvida pela estética de André Breton. O desenvolvimento dessa perspectiva faz do Surrealismo um movimento de combate e reflexão. Ao perceber o amor desempenhando uma função subversiva, Breton se distingue de outros estetas por não reduzir essa função simplesmente ao erotismo.

Paz considera, ainda, que o Surrealismo foi o último grande movimento estético e poético, o período posterior a ele foi de grandes guerras, obras e personagens isolados, e não de movimentos artísticos ou literários, convergindo para o espraiamento divisado na contemporaneidade. Por inovar e ser subversivo, ao mesmo tempo que foi tradicional, o princípio surrealista traz certo caráter duplo:

Na atitude de Breton aparece novamente a dualidade do Surrealismo: de um lado, foi uma subversão, uma ruptura; de outro, encarnou a tradição central do Ocidente, essa corrente que algumas vezes se propôs a unir a poesia ao pensamento, a crítica à inspiração, a teoria à ação (Paz 2001: 126).

Paz (2006) dedica especial atenção ao artista André Breton em um ensaio publicado em *Signos em rotação*. Nesse trabalho, ressalta que Breton não concebia a palavra dissociada da paixão, entendendo também o sonho como altamente passional. Assim, a violência passional surrealista foi intrinsecamente associada à violência intelectual, que faz com que a magia, o sonho e a fantasia sejam desenvolvidos dentro de um projeto marcado pelos intelectualismos, resultado disso tudo é que Breton percebia o amor desprovido do pecado e da tragicidade, contrariamente à visão de George Bataille (1987), o que confirma o caráter libertador como o Surrealismo entende o sentimento amoroso.

As breves considerações sobre o Surrealismo vêm com o propósito de perceber como Yêda, à maneira dos artistas de fins do século XX, se apropria desses símbolos de resistência da poesia-mito, e que grande parte de suas posturas estéticas constituem herança das reflexões de André Breton.

A obra que estabelece analogia com a figura de Áthis, portanto, pode ser considerada uma recusa à ordem social estabelecida que se faz através da reinvenção de mitos pautados sobre a relação erótica. A sociedade burguesa visa o progresso, enquanto o discurso mitopoético procede num retrocesso, que tenta reintegrar à realidade do sujeito lírico o caráter heróico e sacralizado vislumbrados no passado. Daí a razão de a poeta Safo de Lesbos comparecer nos versos yedianos de modo ostensivo e a voz do sujeito lírico confundir-se com a voz da poeta grega. Na memória, na imaginação, no humor, na sátira, na paródia, formas modernas de resistência, o poeta tenta abrir espaço a uma saída possível, como uma autodefesa em resposta ao seu desencantamento do mundo, o que tem sido desde a Revolução Industrial, característico dos artistas inseridos no universo capitalista.

Na crítica erigida por Theodor Adorno (2003), essas obras que tematizam os temas do eu, vertidas sobre o individualismo, pautadas sobre o devaneio onírico, constituem modelos de engajamento mais eficientes do que a própria arte engajada:

em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema (Adorno 2003: 72).

Adorno desenvolve a concepção de que quanto menos tematizar os conflitos sociais, mais social é a poesia, razão que o leva a considerar que nos simbolistas há uma dimensão social de obras visceralmente individuais.

Ao elevar os simbolistas ao patamar dos artistas mais engajados da história literária, a crítica adorniana revê o mito do alheamento social de poetas intimistas, visto que a resistência simbólica do poeta frente a algum impasse é uma manifestação que não configura absolutamente individual. Assim, a resistência do indivíduo seria impulsionada por um sentimento coletivo, ou de forças sociais, que o leva a voltar-se para o próprio subjetivo, como negação do meio social com o qual mantém relação fraturada.

Quando a lírica toma o direcionamento de um subjetivismo violento, isso demarca a cisão do sujeito poético com o universo em que está inserido, e a individuação é a forma de manter relação antitética com a realidade social.

Assim, Adorno elege a linguagem estilizada da poesia simbolista como o modelo exemplar de manifestação dessa fratura. Enquanto a estética surrealista assevera que os temas e conteúdos também constituem elementos de subversão devido ao seu caráter subjetivo. É nesse sentido que livros de Yêda Schmaltz como "O livro de Penélope" de *A alquimia dos nós* e *A ti, Áthis* podem ser vistos como modelos de resistência e engajamento simbólico.

Ao cavar na subjetividade, voltando sua atenção única e exclusivamente para os temas do eu, como o amor, o sonho e a idealização do passado mítico, a autora se insere no panorama da poesia moderna e no modelo praticado por seus pares contemporâneos, uma vez que é comum nos artistas do final do século XX reabsorver

intensamente a cultura da tradição do passado para desse modo assinalar a desarmonia do artista com a época na qual se encontra inserido. É desse gesto, de reconstrução criativa e crítica intelectual indireta, que surge as mais originais produções.

A TI, ÁTHIS FROM YÊDA SCHMALTZ

Abstract: This paper presents a reading of *A ti, Áthis*, by Yêda Schmaltz, a poet that revives the Eros face through the mythological characters Áthis, Sulamita and Safo. Finding in eroticism a form of symbolical resistance, Yêda integrates herself to the modern lyrical tradition.

Keywords: Yêda Schmaltz; mythology; eroticism.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 10 ed. São Paulo: Paulus, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 3 ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

OVÍDIO. *As heroídes*. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

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

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

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

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SAFO. *Poemas de Safo*. Disponível em: <www.ciberfil.hpg.ig.com.br>. Acesso em 19 mar. 2008.

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

_____. *A ti, Áthis*. Goiânia: Secretaria de Cultura, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda Schmaltz*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

_____. *Uma escrita sustentada pela paixão: A poesia erótica de Yêda Schmaltz*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

ARTIGO RECEBIDO EM 01/04/2015 E APROVADO EM 17/08/2015