

# PENETRAÇÕES SUPREMAS: O DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO ENTRE OS VERSOS E AS ILUSTRAÇÕES EM *BACO E ANAS BRASILEIRAS*, DE YÊDA SCHMALTZ

THE DIALOGUE BETWEEN VERSES AND ILLUSTRATIONS IN *BACO AND ANAS  
BRASILEIRAS*, BY YÊDA SCHMALTZ

Paulo Antônio Vieira Júnior<sup>126</sup>

**RESUMO:** A incorporação de ilustrações nas obras de Yêda Schmaltz, não raro, ocorreu dentro de uma proposta consciente que refletia suas habilidades como poeta, como artista plástica e como professora de Estética. Assim, os livros que publicou foram todos objeto de sua atenção não só no âmbito da linguagem verbal, mas na comunicação não-verbal também. *Baco e Anas brasileiras* (1985) constitui o exemplo mais complexo desse aspecto da obra da autora. As gravuras de Henrique Alvim Corrêa (1876-1910) estabelecem correlação discursiva com os textos da poeta goiana, constituindo uma denúncia à violência sofrida pelas mulheres inseridas em sociedades norteadas pelo pensamento androcêntrico. O presente estudo procura refletir sobre o jogo discursivo criado entre as composições e as imagens ilustrativas na obra em verso de Yêda Schmaltz, paralelamente a isso, procura-se evidenciar os modos de constituição da resistência feminina e feminista à moral vigente e, por fim, a convergência das perspectivas tomadas na obra com a literatura erótica e pornográfica moderna. Tais leituras se valem do aporte teórico de Jean-Marie Goulemot (2000), Dominique Maingueneau (2008), Eliane Robert de Moraes (2013), Linda Hutcheon (1989) e Sophie Van der Linden (2011), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Yêda Schmaltz; Henrique Alvim Corrêa; ilustrações; erotismo.

**ABSTRACT:** The incorporation of illustrations in Yêda Schmaltz' works often occurred within a conscious proposal that reflected her abilities as a poet, as a plastic artist and also as a teacher of Aesthetics. Thus, the books she published were all object of her attention not only in the realm of verbal language, but in nonverbal communication as well. *Baco e Anas brasileiras* (1985) is the most complex example of this aspect of the author's work. Henrique Alvim Corrêa's engravings (1876-1910) establish a discursive correlation with the texts of the poet from Goiás constituting a

<sup>126</sup> Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás - Brasil. Professor Adjunto I da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – Brasil.

denunciation of the violence suffered by women inserted in societies guided by the androcentric thinking. The present study seeks to reflect on the discursive game created between the compositions and the illustrative images in Yêda Schmaltz's verse work. In parallel with this, the aim is to highlight both the modes of the constitution of women's resistance as well as the feminist resistance to the existing morality and, finally, the convergence of perspectives taken in the work with modern erotic and pornographic literature. These readings are based on the theoretical contributions of Jean-Marie Goulemot (2000), Dominique Maingueneau (2008), Eliane Robert de Moraes (2013), Linda Hutcheon (1989) and Sophie Van der Linden (2011) among others.

**KEYWORDS:** Yêda Schmaltz; Henrique Alvim Corrêa; illustrations; eroticism.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso.

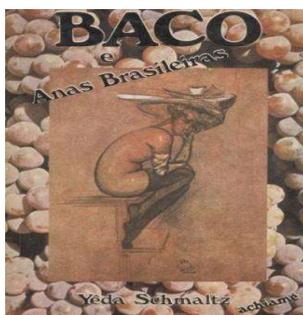
*Giorgio Agamben.*

*A alquimia dos nós* (1979) é a obra de Yêda Schmaltz (1941-2003) em que a autora construiu o mais complexo discurso no *corpus* epigráfico de sua produção. Complexidade decorrente da modificação empreendida em textos retirados da *Odisseia*, de Homero. *Baco e Anas brasileiras* (1985) é o livro, dentre os publicados pela autora, que encerra o mais complexo jogo discursivo entre as composições e as imagens ilustrativas<sup>127</sup>. Tais ilustrações são de autoria do brasileiro Henrique Alvim Corrêa (1876-1910) e o projeto gráfico da própria autora. Um total de dez gravuras, da coleção de mulheres desnudas de Alvim, foram reproduzidas no livro a partir da percepção da poeta de que as imagens do gravurista se comunicavam e convergiam com os poemas escritos para a obra. Ao final do livro, Yêda Schmaltz introduz uma nota explicativa sobre a atuação artística de Alvim Corrêa e as razões que a levaram a adotar essas ilustrações para compor seu trabalho:

<sup>127</sup> As ilustrações analisadas e referidas neste estudo constam distribuídas ao longo do trabalho. Optou-se pela distribuição das gravuras seguindo os comentários desenvolvidos sobre elas. Elas se encontram numeradas para facilitar a localização pelo leitor. Manteve-se, ainda, a ordem em que aparecem no livro de Yêda Schmaltz.

Quando escrevi este livro, *Baco e Anas brasileiras*, imediatamente pensei em ilustrá-lo com a obra de Alvim Corrêa porque percebi que havia uma identidade enorme entre os meus textos e toda a parte da obra do artista que trata da **mulher** [...] uma escritora brasileira do final do séc. XX, ao escrever um livro de denúncia, identificar-se com aquela obra, significa que ele foi um visionário, um **feminista** mesmo [...] através de uma linguagem simbólica principalmente, mediu e mostrou toda a violência que sempre se desabou sobre a mulher e, de maneira erótica, às vezes caricatural, desvelou dentro de uma perspectiva altamente intelectual, a sexualidade feminina, tantas vezes castrada. Então, Henrique Alvim Corrêa foi [...] o defensor apaixonado da mulher [...]. (SCHMALTZ, p. 125, grifos da autora)

A iconografia de uma obra literária se situa, conforme percebeu a autora no excerto acima, na identificação entre a linguagem verbal e o desenho. Em *Baco e Anas brasileiras* o diálogo entre a ilustração e os versos da obra são acirrados e evidentes, mesmo sendo as figuras anteriores à escrita dos versos. A obra yediana investe, também, ousadamente na interdiscursividade com obras artísticas e símbolos relevantes para a cultura ocidental. O primeiro exemplo disso são as uvas, na capa (Figura 1), servindo de borda ou circulando a ilustração central. Essas uvas aludem ao mito de Dioniso e às frutas por ele trabalhadas para a fabricação do vinho, esse aspecto é asseverado no título que também menciona um dos nomes do deus. Além do aspecto visual, a capa expressa o viés oral assumido no interior da obra, ao explorar aspectos gustativos da relação erótico-passional.



**Figura 1:** Capa de *Baco e Anas brasileiras*, com gravura *Nu com chapéu*, de Henrique Alvim Corrêa.

O desenho central, de autoria de Henrique Alvim, intitulado *Nu com chapéu*, traz uma mulher sentada, em posição que indica estar descompromissadamente

entregue a seus pensamentos. A mulher nua é representada com apetrechos que adornam a cabeça, braços e pernas, como o chapéu emplumado, as luvas brancas e longas e as meias arrastão de cor preta. Na gravura, a mulher está sentada sobre o degrau de uma escada.

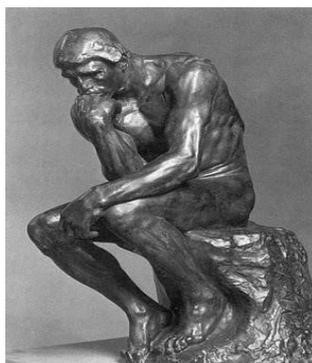
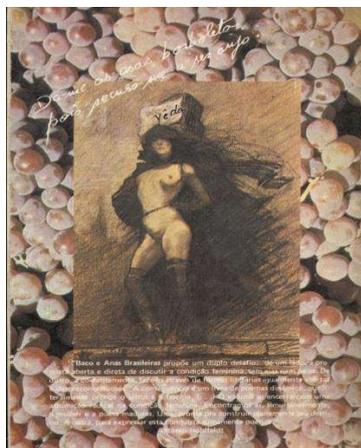


Figura 2: *O pensador*, de Auguste Rodin.

O desenho de Alvim parece constituir originalmente paródia irreverente à escultura *O pensador* (Figura 2), de Augusto Rodin (1840-1917). A primeira versão da obra de Rodin data de 1880 e se baseou na *Divina comédia*, de Dante. A escultura representa a materialização do pensamento androcêntrico, que definiu a racionalidade como atributo masculino. A gravura de Henrique Alvim contrapõe-se a esse estigma, o que é reforçado na retomada de Yêda Schmaltz, mas já a conotação inicialmente dada pelo gravurista assume, conforme percebeu a autora, no excerto supracitado, a defesa da mulher, por posicioná-la ironizando o homem “pensador”. Ironia que reside, sobretudo, pela posição debochada da “mulher pensadora”, que diferentemente da escultura de Rodin, não se encontra solenemente despida. No desenho de Alvim, a mulher se encontra adornada de apetrechos que criam uma espécie de “nudez debochada”, irreverente e provocativa; embora isso não ocorra diretamente, a expressão displicente e distraída da personagem da gravura anula, de certo modo, o impacto da provocação. Jean M. Goulemot (2000, p. 41) percebeu em seus estudos que, comumente, a “imagem que o frontispício do livro erótico apresenta utiliza lugares-comuns que ela perverte e desvia”, algo que percebemos na capa de *Baco*, sendo também perceptível na quarta capa do livro.



**Figura 3:** Quarta capa de *Baco e Anas brasileiras*, com gravura “Mulher no pelourinho”, de Henrique Alvim Corrêa.

A contracapa do livro (Figura 3) traz, por sua vez, ilustração de Henrique Alvim Corrêa, também indicando se pautar sobre uma transcontextualização parodística. A gravura *Mulher no pelourinho* apresenta uma figura feminina presa, conforme indica o título, a um mastro no pelourinho como se estivesse disponível para cevícias. A autora interfere na estrutura dessa imagem ao inscrever na placa, posicionada acima da cabeça da mulher, seu próprio nome, “Yêda”. Com isso, a imagem intensifica a interdiscursividade com a tradição cristã, dado que a postura na qual se encontra a mulher sugere as bruxas queimadas pela Inquisição, o que revela, por sua vez, o medo imemorial que o masculino encerra acerca das mulheres, notadamente dentro da cultura judaico-cristã, mas a imagem também lembra as figurações do martírio de São Sebastião e do próprio Cristo, neste caso especialmente pela inscrição no alto da ilustração. Tudo isso conduz à ideia de martírio sofrido pela mulher em sociedades patriarcais.

A capa e o título de *Baco e Anas brasileiras* encerram um dispositivo complexo, pois adotam uma técnica de apelo, por convidar o leitor a “consumir” um livro erótico, mas a obra também não se autodesigna claramente como “erótica”, “pornográfica” ou “licenciosa”, pois as conotações eróticas residem sobre limites tênues, sobre um subterfúgio, evocando uma imaginação erótica veladamente. Isso se processa também com a quarta capa, pois esta evoca uma referência anticlerical,

um ataque à instituição cristã, característica central da literatura licenciosa que associou cenas sexuais a ataques ao cristianismo, mas há um distanciamento desse gênero no modo como é inscrito, displicentemente, o nome da autora na gravura. Assim, embora se reconheça um discurso parodístico à cultura cristã, ela não se faz de um modo direto, absoluto, coercitivo como na literatura libertina, mas de forma evasiva. Essas considerações sobre o título, a capa e a quarta capa da obra de Yêda Schmaltz demonstram que o livro propõe uma leitura, um processo de construção de sentidos que antecede a leitura do primeiro poema do livro.

Nelly Novaes Coelho (1993), em sua análise dessa obra, ressaltou a importância dos pares dicotômicos na interseção entre ilustração e poesia intensificando o processo comunicativo e sintetizando considerações e observações complexas da poeta:

é o diálogo essencial que se estabelece ao longo de todo o livro entre o texto poético de Yêda e as figuras femininas, impressionantemente belas, desenhadas por Alvim Corrêa, aprofundando o clima erótico ora dramático, ora jocoso ou licencioso criado pela poesia; os desenhos de nus, do pintor brasileiro, sublinham as relações erotismo/prazer/dor/luxúria/morte/ excreção/desejo, com extraordinária força alegórica e encantatória.

A identificação dessas ‘imagens’ com a essência do texto poético, não só intensifica a ‘mensagem’ mais profunda desta poesia como também revela a agudez com que Alvim Corrêa, já no início do século, apreende a poderosa força da condição feminina e a injusta repressão que a sociedade exercia sobre ela. Inegavelmente, a essencial ‘sintonia’ que em todos os livros de Yêda se estabelece entre o *texto* e a *imagem* que o complementa é uma das marcas peculiares de sua sensibilidade de artista e de sua criação. (COELHO, 1993, p. 168)

Conforme percebido por Nelly Novaes, as gravuras de Alvim no interior da obra yediana dialogam com os poemas e reforçam as imagens neles contidas. Exemplo disso é *Mulher nua de meia preta* (Figura 4), o primeiro desenho no interior do livro, posicionado na abertura de “Favo de meu”, seção inicial da obra. A ilustração contendo uma mulher nua, portando apetrechos sedutores, com seios e genitália exposta, parece reforçar a conotação ambígua no título dessa parte do livro,

pois sugere reinvenção parodística da índia “dos lábios de mel”, do romance indianista de José de Alencar, concomitante à atualização do erotismo do poema bíblico<sup>128</sup>. Essa ilustração é um dos elementos responsáveis, ainda, juntamente com as constantes na capa e na quarta capa, por estabelecer e afirmar a aura erótica e transgressora do livro.

As gravuras de Henrique Alvim contidas em *Baco e Anas brasileiras*, como a reproduzida acima (Figura 4), trazem símbolos típicos do bordel ou cabaré, casas de diversão que se propagaram na Europa, notadamente na França, a partir do século XVII. O cabaré é uma espécie de casa de prostituição sofisticada, marcado por certo *glamour* das profissionais do sexo, que no interior dele transitavam como prostitutas de luxo. Os elementos desses ambientes surgem, especialmente, através da disposição das vestimentas e apetrechos usados pelas mulheres representadas, como chapéus, meias sedutoras, saltos, penteados extravagantes, rendas e laços. Tais elementos adensam o erotismo das cenas, posto ser o cabaré uma versão requintada das casas de prostituição, onde se vive certa liberdade festiva, fora da esfera moralmente rígida da organização social. Constitui esse tipo de estabelecimento um modo de afrontar a moral tirânica que marginalizou (em alguns casos criminalizou) determinadas liberdades no uso do corpo. Esse é outro aspecto que se comunica diretamente com os versos e o livro de Yêda, uma vez que a obra propõe, pela atualização do mito das Bacantes, a liberdade festiva nos usos do corpo, o questionamento do moralismo e a ridicularização da supremacia androcêntrica.

---

<sup>128</sup> No *Cânticos dos Cânticos*, poema bíblico atribuído a Salomão, o diálogo entre amante e amada estabelece analogia entre comer e amar, perspectiva reinventada pela obra yediana. Sulamita, no terceiro poema do *Cântico*, dirige-se à Salomão dizendo: “Entre meu amado em seu jardim/ e coma de seus frutos saborosos” (CÂN, 4, 16). O amante informa posteriormente que “comi meu favo de mel, / bebi meu vinho e meu leite”, metáforas sugerindo consumação do ato amoroso. A expressão “favo de mel” é exaustivamente retomada na poesia yediana; no caso do título da primeira parte de *Baco e Anas brasileiras*, entendemos que “Favo de meu” é uma transcontextualização discursiva que intensifica a ambiguidade ao empreender a troca da letra “l” pela letra “u”. Ao substituir o substantivo por um pronome, a autora assinala um caráter íntimo, erótico e jocoso na expressão.



Figura 4: *Mulher nua de meia preta*, de Henrique Alvim Corrêa.

Os elementos que fazem alusão ao bordel servem, no livro, para atribuir certa exuberância festiva na expressão de uma denúncia a respeito da violência que sucessivos séculos expôs a mulher, pois a maioria das gravuras registram algum tipo de agressividade, direta ou indireta, dirigindo-se a ela, todas com notável sensualidade no tratamento da imagem.

Denúncia, sensualidade, irreverência e erotismo perverso, entretanto refinado, são as principais convergências entre os versos yedianos e as ilustrações de Alvim. Os poemas e a iconografia operacionalizam instrumentos que manifestam a violência do sexo, como objetos que no século XIX eram próprios do bordel e hoje constantes nos *sex-shops* (meias, luvas, peças íntimas estilizadas, artefatos fálicos, falos artificiais), objetos de uso tão antigo quanto a própria prática sexual, elementos que atribuem sensualidade à obra, mas também certo humor gratuito. A comicidade é um importante responsável por anular o dispositivo pornográfico instaurado em diversas partes do livro.

As ilustrações, da mesma forma que os poemas, ressaltam que o amor e a crueldade estão intimamente relacionados, expressando a complexidade do erotismo, o que converge com a proposta estética do livro, pautada sobre a exaltação da sexualidade feminina como caminho para a autoafirmação identitária das mulheres. Isso se coaduna com a representação dos apetrechos típicos do cabaré, pois, conforme ressalta Michel Maffesoli (1985, p. 147), o “cabaré é, potencialmente,

um lugar de sedição”. O autor explica esse fenômeno a partir da consideração de que o uso do álcool propicia não só a liberdade festiva, mas também certa liberdade do espírito, dos costumes e das organizações sociais. Maffesoli ressalta ter sido nas tavernas e/ou cabarés que se gestou o espírito de revolta que desembocou na Revolução Francesa. Essa revolta, no entanto, se materializa de forma mais evidente na reformulação das classes e castas sociais, uma vez que naquele ambiente festivo convivem em situação de igualdade indivíduos de diferentes procedências, isto é, a beberria, a comilança e o leito das profissionais do sexo são compartilhados irrestritamente por nobres, libertinos, intelectuais e indivíduos comuns, o que permite ao autor francês identificar um caráter subversivo na organização dos cabarés, por subverter temporariamente as hierarquias sociais.

Além desses aspectos mencionados em *A sombra de Dionísio*, não se pode desprezar que o bordel constitui um espaço de vida dissoluta, onde os indivíduos estão libertos das restrições de seu meio social, onde fronteiras são extravasadas e os sujeitos podem se entregar a experiências eróticas interditas fora desse espaço. Por si só, esse dado contribui para concluir acerca do caráter transgressor do bordel e, conseqüentemente, na caracterização subversiva das mulheres figuradas por Henrique Alvim.

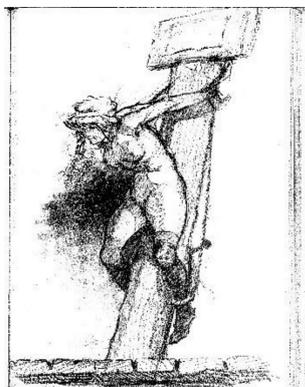
A segunda parte de *Baco e Anas brasileiras* é aberta com a gravura *Sereia vitoriosa* (Figura 5), título significativo porque a sereia corporifica o dilema da mulher entregue aos prazeres carnavais, marcada pejorativamente por essa conduta. No desenho de Alvim, entretanto, a “sereia” está acima do interdito que condena seu comportamento. Prova disso é que a mulher figurada na ilustração aparece sobre um cavalo vigoroso e dirige as rédeas da sua condução. Tal mulher também se apresenta nua. Tudo isso permite perceber o tema central abordado no desenho, o domínio feminino sobre sua sexualidade, ou mesmo a aquisição de autonomia da mulher sobre seu corpo e sua sexualidade. Na ilustração, impera o fim da dicotomia que classificou a mulher como santa ou prostituta, dado que a figura representada jaz acima do

dualismo limitador. Essa figura converge com os pressupostos da obra como um todo, pois ela celebra a autonomia e liberdade sexual das mulheres.



Figura 5: *Sereia vitoriosa*, de Henrique Alvim Corrêa.

O cavalo é símbolo de impulsos instintivos, animal erótico por excelência, é comumente associado à virilidade. Esse caráter masculino é irreverentemente subvertido, uma vez que a mulher que o monta está nua, guiando suas rédeas. O título dado à gravura é significativo, pois as Sereias personificam, segundo a Dra M. –L von Franz (2002, p. 178), o aspecto perigoso da *anima* que, por sua vez, encontrou na *femme fatale* uma de suas representações. Note-se a postura franca e impertinente da mulher montada sobre o cavalo, assinalando a força feminina. Esse simbolismo, em torno da figura, converge com a perspectiva assumida pelos poemas no interior dessa parte da obra que, metonimicamente, desenvolve um discurso abertamente erótico, inclusive se valendo, em alguns casos, de estratégias da retórica pornográfica.



**Figura 6:** *Nu – tema alegórico*, de Henrique Alvim Corrêa.

*Nu – tema alegórico* (Figura 6) é a terceira gravura contida no interior do livro de Yêda Schmaltz. A partir dessa imagem investe-se na agressividade erótica das ilustrações e dos poemas. O impacto dessas figurações sobre o leitor é considerável, porque constituem cenas ousadamente sensuais, tendendo para a caricatura sado-masoquista, por isso exerce concomitantemente fascínio e espanto sobre os leitores. A representação de uma mulher amarrada a um mastro converge com a voz lírica, na página ao lado da gravura, tolhida de liberdade no poema “Glândulas III”, que comunica: “Esta vontade de morder o mundo/ e o mar de mim/ que me afoga” (SCHMALTZ, 1985, p. 60) e expressa seu anseio para se libertar do “fio desta corrente”. Interessante perceber o diálogo estabelecido entre os versos e a ilustração, nesse caso, porque o primeiro trata de um aprisionamento metafísico condicionando o sujeito lírico a uma existência limitada, enquanto na imagem tem-se materializada essa ausência de liberdade através das ataduras que prendem a mulher ao mastro e empreendem a exposição de seu corpo.



**Figura 7:** *O sapato*, de Henrique Alvim Corrêa.

A explicitude do poema “Complementos” é equivalente à explicitude da cena apresentada na gravura *O sapato* (Figura 7), na página seguinte ao poema. Na ilustração, encontra-se uma mulher com um joelho sobre a cama e o outro pé posicionado no chão, que é apresentado parcialmente calçado com salto alto; o outro parece ser usado como elemento fálico propiciando o prazer sexual solitário da personagem figurada. No poema antecedendo a ilustração, o eu lírico recupera elementos concernentes ao uso pessoal da mulher, como as sapatilhas, as vestimentas, especialmente a roupa íntima e a colônia, para comunicar a impetuosidade de seu desejo:

As sapatilhas de renda,  
 minha face de coral,  
 minha blusa transparente.  
 Remédio pra minha insônia,  
 melhoral,  
 novalgina, dor de dente.  
 Remédio pra minha insônia  
 na vagina.  
 Essa colônia Cecita  
 me excita  
 e eu sonho.

Comprei  
uma calcinha com plumas  
e outra  
com um coração aberto  
nas nádegas.

Não me acho  
sem-vergonha  
de jeito nenhum!  
Você acha?  
(SCHMALTZ, 1985, p. 68)

O poema inventaria uma série de elementos, instrumentos e produtos de uso cotidiano para convertê-los em ferramentas de uso erótico, conforme o faz a figura posicionada no centro da gravura denominada *O sapato*. Assim, na primeira estrofe, o remédio para insônia, dor de dente e outros achaques pode ser substituído por um paliativo só, destinado a resolver as ânsias do desejo incontido, de acordo com o comunicado no oitavo verso da primeira estrofe.

A primeira estrofe termina tratando explicitamente da excitação experienciada pela voz lírica. Na segunda estrofe, as calcinhas, uma com plumas e outra “com um coração aberto/ nas nádegas”, vem situar o sujeito lírico na condição de sedutor, mas ao que tudo indica, é a própria voz lírica que se encontra na condição de seduzida, convergindo com a cena de autoerotismo à maneira do que é representado na gravura de Alvim, paralela ao poema. A composição é fechada com uma pergunta retórica carregada de humor e ironia. Antecede à pergunta uma afirmação em tom categórico que assevera a gratuidade e a banalidade das imagens representadas no poema. A estrofe final constitui, ainda, uma provocação às possíveis posturas moralistas e dicotômicas diante da liberdade sexual feminina.



Figura 8: *Fantasia fállica*, de Henrique Alvim Corrêa.

O poema “Bacanal” descreve o 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, porém aludindo ao ato sexual. A primeira estrofe se pauta sobre essa 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 fático nesse erotismo canibal. A estrofe final, contendo a dosagem para o fermento a ser incluído 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”. A estrofe, no entanto, é brejeiramente construída sobre uma dubiedade, sugerindo que o “fermento” servirá para fazer crescer o órgão genital masculino.

Não se pode desprezar, na construção de sentidos do poema “Bacanal”, que a ilustração de Henrique Alvim Corrêa, presente na página ao lado do poema, constitui um importante elemento na atribuição da conotação sexual da composição. Na gravura *Fantasia fálica* (Figura 8) encontra-se uma mulher nua, de chapéu, semi-ajoelhada sobre a relva, contemplando, desejosa, cogumelos com formato peniano. O desenho de Alvim tematiza o sonho erótico e a lubricidade, considerando-os apanágio também da mulher. Constitui uma recusa ao paradigma vitoriano da aversão feminina ao sexo. A ilustração estabelece certa influência sobre os versos da página anterior, de modo que neles o leitor passa a vislumbrar também uma fantasia fálica em torno do “espetinho no coração”, do fermento para crescer e, especialmente, do verso “ele vai comer”, uma vez que a expressão “comer” é vulgarmente associada ao ato amoroso. A dissimulação do conteúdo erótico é, por sua vez, índice de que a preocupação da obra yediana se situa não simplesmente na reprodução de cenas sexuais, o essencial nesse âmbito é expressar as tensões do desejo.

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”. Tais composições estabelecem correspondências entre a preparação de alimentos, a refeição cotidiana, os prazeres usufruídos pelo corpo e o ato amoroso, sendo que, boa parte das conotações construídas pelo leitor, são induzidas pela gravura de Alvim Corrêa. Isto é, a ilustração empreende a “erotização” do texto.



**Figura 9:** *O Exército da virtude não primava pela Indulgência*, de Henrique Alvim Corrêa.

Relevante, ainda, em *Baco e Anas brasileiras*, é a gravura apresentada na página 105, com o título *O Exército da virtude não primava pela Indulgência* (Figura 9). O desenho ilustra o poema “Anima”, que assume dicção agressiva para combater as hostilidades perpetradas pela sociedade patriarcal:

Os homens  
 não me entenderam.  
 Me quiseram freira  
 ou prostituta:  
 me estereotiparam.  
 Nunca me aceitaram  
 no que sou de santa e puta.

[...]

Escrevo com meu corpo  
sobre este veneno de cobra  
que os homens me impuseram.

[...]  
(SCHMALTZ, 1985, p. 104)

A ilustração, conforme o título indica, apresenta uma mulher violentada, amarrada a um mastro e rodeada de indivíduos que parecem incentivar sua tortura, martírio, punição ou eliminação; enfim, a figura demonstra estar subjugada. A aglomeração coloca-se como a contrapartida moralista, de atitude beata e conservadora diante da mulher figurada como transgressora, aspecto indicado pelos apetrechos (chapéu, salto, meias) e o corpo desnudo da mulher. A expressão “Exército da virtude”, no título do quadro, configura uma forma irônica de caracterizar o gesto agressivo da sociedade ao marginalizar a mulher.

Alexandre Eulálio (1981, p. 04) considera que na obra de Alvim Corrêa “[o] clima febricitante do terror ou a atmosfera de transporte erótico ele os consegue recriar com a mesma facilidade com que desliza para o campo da paródia ou da caricatura”<sup>129</sup>. A caricatura e a paródia no discurso imagético de Alvim configuram modos de satirizar o conflito entre pulsão e recalque no interior da sociedade repressora. O caráter inovador de suas gravuras reside, sobretudo, na capacidade de imprimir certa superação à fria indiferença sexual da mulher representada nos ideais artísticos clássico e romântico. A mulher marmórea, fria e assexuada cede espaço à figuração da mulher vítima da repressão, porém usufruindo e fruindo do processo de desrecalque e libertação. Com isso, pode-se dizer que as ilustrações de *Baco e Anas brasileiras* associadas aos versos de Yêda Schmaltz se pautam sobre a instrumentalização do desejo feminino recalcado, caminhando para o desrecalque da

---

<sup>129</sup> Parte do ensaio de Eulálio encontra-se reproduzido nas páginas 126 e 127 de *Baco e Anas brasileiras*. O texto completo está disponível na página virtual do Cedae-Unicamp, indicado nas referências deste estudo.

libido amorosa. A eroticidade difusa na pintura e na poesia clássica e romântica comumente representou uma nudez disfarçada. Esse disfarce é substituído aqui pela figuração da mulher como objeto de violência que, por sua vez, dá encaminhamento para a mulher eroticamente emancipada. Na terminologia de Elódia Xavier (2007) é o “corpo violento” e “violentado” tornando-se “erotizado” e se encaminhando para a condição de “corpo liberado”, elementos que Xavier aponta como característicos da literatura de autoria feminina.

Tais aspectos se evidenciam no poema “Anima”, pois o eu lírico reage à violência sofrida com atitude também violenta, rompendo com o ideal de que a violência não é atributo feminino. O “corpo violento”, de acordo com as percepções de Xavier (2007, p. 125), questiona “o maniqueísmo baseado na dominação masculina, que faz da violência um triste privilégio dos homens contra a docilidade e passividade femininas”. A relação dialogada mantida por “Anima” e *O Exército da virtude não primava pela Indulgência* ocorre de modo à violência representada neste justificar a reação agressiva do poema. A voz lírica que escreve com o corpo contra a submissão sexual e a repressão erótica das mulheres se insurge contra a diferença culturalmente fixada que marcou a exclusão.

As mulheres submetidas e violentadas nas imagens de Alvim denotam certo prazer na submissão. A excitação na fisionomia das mulheres das gravuras é índice não só de masoquismo, mas também pode ser lido como uma caricatura do pensamento veiculado pelo senso comum, que entrevê no corpo submisso um participante que também vivencia a fruição. O proprietário do corpo violentado é quem desfruta do prazer, mas há uma suposição corrente de que o escravo (especialmente quando se trata de uma mulher) desfruta do prazer na submissão, sobretudo se ela for sexual. Esse discurso predominou na falocracia escravocrata, conforme ressalta Afonso Romano de Sant’Anna (1993, p. 35), pois comumente se considera a existência de uma “cordialidade” da mulher negra e das mulheres em geral, que “encontraria[m] muito prazer nas trocas eróticas com seus senhores”. Esse discurso visa, sobretudo, legitimar a situação de dominação através da diminuição

do impacto violento concernente à exploração do corpo do outro. As gravuras de Alvim Corrêa trabalham esse estigma, assim como os versos de Yêda Schmaltz, para denuncia-lo. Esse objetivo é alcançado pela estratégia de choque do discurso surgido entre a associação da linguagem verbal e da linguagem não verbal, pois ele se insurge contra a violência ao ridicularizar a submissão, pela fruição da mulher representada e pelo riso que provoca.

Outro aspecto que merece ser aventado acerca das gravuras é que as mulheres retratadas não estão alheias à condição na qual se encontram, pois são surpreendidas sozinhas, em quase todas elas, mas com certa expressividade. Isso converge com a participação da voz lírica dos poemas na expressão do erotismo que, por sua vez, subverte o dispositivo pornográfico tradicional, que procura neutralizar o potencial profanatório da cena por meio da indiferença dos atores. Isso é percebido por Agamben (2007), em sua reflexão sobre a obra *pornô*, ao ressaltar que o dispositivo da pornografia trabalha por desviar e bloquear a intenção profanatória, sobretudo, através da indiferença no semblante das *pornostars*, algo constante também na atuação de modelos e manequins, cuja expressão impassível constitui uma espécie de distração de uma intenção autenticamente profanatória. Essa explicação converge com a percepção de Affonso Romano de Sant'Anna, tendo em vista que a indiferença (típico da representação da *femme fatale*) é um modo de disfarçar a violência perpetrada em meios falocêntricos. No caso específico da obra *yediana*, especialmente pela inserção dos desenhos de Henrique Alvim, a mulher rompe com essa impassibilidade, mostrando-se sensível à violência sofrida.

Desse modo, o gravurista Alvim Corrêa confrontou não só as atitudes beatas, mas os clichês falocêntricos tratando-os através de caricaturas sado-masoquistas. A dominação exercida pelo homem sobre a mulher se pautou, quase sempre, sobre a suposta superioridade física, econômica e intelectual do masculino sobre o feminino. Tais pressupostos são caricaturizados no livro, lembrando que a caricatura é um rebaixamento, uma forma de marcar como ridículo e patológico determinados gestos, atitudes e pensamentos.



**Figura 10:** *A vida, o prazer e a morte*, de Henrique Alvim Corrêa.

O tratamento estético, constante nos versos e nas ilustrações de *Baco e Anas brasileiras*, configura um modo de lidar com a repressão, os estigmas do passado e os que porventura permaneceram no presente. Através da sublimação propiciada pelo estético, o desejo enviesado e reprimido se expressa. No caso de *A vida, o prazer e a morte* (Figura 9), a violência discorrida na gravura parece ser, sobretudo, a erótica, porque entre Eros e Tanatos se posiciona a mulher retratada. A figura no desenho pratica sexo oral com um Cupido/anjo, estando posicionada sobre uma caveira. A ilustração dialoga com o poema “Suspiros”, que atualiza o tema do *Ubi sunt?*, que também tangencia o tema da morte e da finitude, a partir da constatação de que um outro eu da voz lírica se perdeu. A convergência entre desenho e poema consiste no fato de ambos refletirem sobre a morte; no caso do poema, consideram-se as sucessivas “mortes” da personalidade que se modifica:

Onde está  
aquela poeta  
meiga  
que cantava o amado  
com suspiros em neve e outras delicadíssimas  
doçuras?

Hoje a poeta  
canta o namorado  
sem suspiro.  
Café com pão,  
beijo, queijo, são  
mesmo o que inspira  
e conto e conta  
mandioca,  
mané-pelado  
no mínimo  
- estômago satisfeito  
e uma chaga  
latejando  
("No meu peito",  
diria ela)  
No meio das pernas.  
(SCHMALTZ, 1985, p. 94)

A primeira estrofe do poema é toda construída sobre uma indagação. Essa pergunta retórica pode ser percebida como uma atualização do "Ubi sunt", recurso utilizado pelos poetas do medievo para construir um discurso contaminado pela melancolia e a nostalgia. A frase em latim, conforme Augusto Meyer (1986) e Otto Maria Carpeaux (1999), "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?" ("Onde estão os que antes de nós viviam neste mundo?"), foi recuperada por poetas modernos e modernistas com matizes irônicos e metafísicos. No poema de Yêda, a "pergunta sem resposta" é formulada para refletir sobre a transformação identitária da voz lírica, que percebe ter transitado entre os pares dicotômicos "amor da alma" e "amor dos corpos". O poema expressa a natural modificação da personalidade dos indivíduos, mas também a relação dos pares antitéticos vida e morte, amor e morte, pois o eu lírico assinala a inserção da morte em plena vida, bem como, considera a noção destruidora imposta pela extrema vivência erótica. Os versos finais da composição convergem com a cena da gravura de Alvim, situada na página 95

(Figura 10), apresentando a figura feminina em prática de sexo oral com um anjo, fenômeno que potencializa o sentido dos versos “e uma chaga/ latejando[...]/ No meio das pernas”.

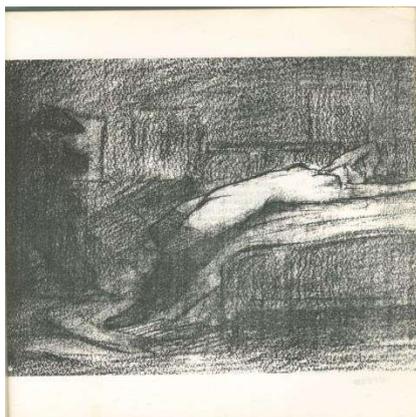


Figura 11: *Violência*, de Henrique Alvim Corrêa.

No poema “Posições”, o eu lírico percebe sua condição “horizontal”, metáfora que parece indicar submissão e marginalização da mulher na sociedade androcêntrica, conforme a ilustração ao lado do poema vem reforçar (Figura 11). No poema, a voz lírica ressalta que comumente esteve de joelhos, deitada, subjugada em suas relações. Tais posicionamentos ocupados pela voz poética aludem, ambigüamente, à condição marginalizada da mulher, condicionada à figura da mãe, esposa e corpo a ser desfrutado pelo masculino, mas também sugere o ato sexual, no qual a figura feminina desempenha função passiva.

Desse modo, o poema “Posições” (SCHMALTZ, 1985, p. 116) tem sua leitura sofrendo interferência da ilustração (Figura 11) de Henrique Alvim contida na página 117 do livro, intitulada “Violência”. Na gravura, a mulher que dramática e eroticamente encontra-se estendida e esticada na cama, nua, portando meias arrastão, tem explorada sua imagem lúbrica, mas também aponta, conforme o título indica, para as recorrentes agressões sofridas pelas mulheres. Corrobora esse aspecto a sombra de um perfil no quarto onde se encontra retratada a mulher. A sombra parece indicar uma personagem masculina, sugerindo ser ele o desencadeador da

violência contra a mulher retratada. Embora a cena no desenho indique agressão, há certa sensualidade na representação do corpo feminino, que surge iluminado entre as sombras do quarto.

A ilustração na obra em verso de Yêda Schmaltz tornou-se uma constante a partir de *Tempo de semear*, livro de 1969. A partir de então a autora aliava as funções de escritora, artista plástica e professora de Estética e História da Arte. As figuras no interior de sua obra são, comumente, de procedências diversas, de pintores distintos, de diferentes momentos históricos. Entretanto, no caso dos livros que a autora publicou entre 1979 e 1988, o diálogo entre o desenho e o discurso verbal é mais complexo. Tais obras são justamente as produções mais eróticas que a escritora goiana publicou, o que gera um questionamento sobre esse fenômeno.

É notório o protagonismo da representação imagética nos processos comunicativos, a partir de meados do século XX. Embora esse não seja um fenômeno exclusivo da modernidade, pois a figurativização remonta às mais antigas civilizações, foi intensa na Grécia e Roma antigas, foi vastamente praticada na Idade Média, sobretudo no Bestiário medieval. O século XX, entretanto, foi responsável por uma tecnologia que possibilitou o aperfeiçoamento da imagem de um modo nunca conhecido pela humanidade. Mas mesmo diante da sofisticação propiciada pela tecnologia, a gravura permaneceu como a principal forma de ilustração de obras literárias.

Ao funcionar como mediadora, a ilustração amplia as possibilidades comunicativas do texto. Desse modo, o virtuosismo no traçado, no grafismo intelectual e o direcionamento caricatural tomado pela ilustração de Alvim, contamina os poemas de Yêda Schmaltz. Logo, as gravuras constituem uma enunciação narrativa, paralelamente ao discurso construído pelos versos e a vinculação deles originam um terceiro eixo discursivo. Exemplar disso é a relação capa e título que pode ser verificada na obra yediana, pois orientam a leitura, criam expectativas e antecipam o conteúdo para o leitor, direcionando este a assumir o olhar do erotômano. Ocorre que os poemas não representam experiências sexuais de

modo evidente, então o que é dissimulado pelo texto é representado pela gravura. Pensando na intransitividade do discurso lírico na era moderna, as figuras contribuem para dirigir e elucidar a leitura. No caso de uma obra pautada sobre o erotismo, aventa-se ainda a possibilidade de a ilustração se situar como recurso inerente a esse gênero, a fim de determinar caminhos de leitura e criar consequências físicas ou impressões mais duradouras no leitor/expectador. Jean-Marie Goulemot (2000, p. 96) comunga dessa ideia ao apontar que a imaginação erótica fala aos olhos, dirige-se “melhor aos olhos do que aos ouvidos [...] e pelos olhos se fala melhor ao coração do que pelos ouvidos”.

Dominique Maingueneau (2011) percebeu que a pornografia artesanal e literária foi marginalizada diante dos poderes técnicos e imagéticos do pornô moderno. O texto verbal passou a ser insuficiente na veiculação de uma produção que tematiza o sexo. Tal fenômeno seria decorrente da predominância do cinema, a partir dos anos 1970, sobre a obra pornográfica, nos países da Europa e nos Estados Unidos. Dado ser a pornografia um discurso que não evolui de maneira autônoma, necessitando se valer constantemente de outros discursos, a ilustração seria um dos modos parasitários da literatura ganhar espaço. O autor considera, ainda, que antes do *boom* do pornovídeo, a pornografia se situava através de práticas semióticas distintas e isoladas, como o desenho, as fotos, os filmes e a literatura. Os sites pornôs teriam, nessa concepção, coroado a preponderância dos “iconotextos”, uma vez “que associam intimamente imagens, fixas ou animadas, e textos, escritos ou orais” (MAINGUENEAU, 2011, p. 16).

Ao considerar que “as obras pornográficas são frequentemente ilustradas, e o próprio mercado alimentou constantemente os amantes dos textos e os amantes das imagens”, Maingueneau (2011, p. 16) incorre na percepção de que a pornografia ilustrada é um fenômeno da contemporaneidade, e que obras literárias erótico-pornográficas atenderam, compulsoriamente, ao modelo do *pornokitsch* audiovisual. Essa percepção precisa ser relativizada, porque retomando as obras pornográficas que integram o cânone da literatura ocidental percebe-se um número

considerável de literatura erótica e pornográfica de produção artesanal contendo ilustrações.

Dois exemplos podem ser evocados, para se perceber que, à maneira das demais obras literárias, a “retórica do orgasmo”, para usar expressão de J. P. Paes (1981), também foi comumente ilustrada. Um primeiro exemplo são os *Sonetos luxuriosos*, de Pietro Aretino (1981), que segundo informa o tradutor da edição brasileira, são poemas redigidos inspirados nas pinturas de Giulio Romano. Os quadros originais de Romano se popularizaram através das gravuras feitas por Marcantonio Raimondi, e as primeiras edições das “bagatelas licenciosas” de Aretino teriam sido ilustradas por tais gravuras, que posteriormente se perderam de todo. Outras imagens serviram, entretantes, como ilustração aos poemas luxuriosos, em diferentes edições, o que confirma a relação pornografia e imagem.

No caso específico de Aretino, é importante perceber que o autor do renascentismo italiano é o grande responsável pela concepção de obra pornográfica que ainda vigora no Ocidente, pautada sobre forte representação imagética. Isso porque seus poemas, produzidos a partir de ilustrações, trazem uma força comunicativa, que possibilita visualizar as cenas sexuais representadas, o mesmo ocorre com *Diálogo das prostitutas*, cujo realismo e rigor na descrição dos detalhes permite mentalizar fielmente as peripécias sexuais percorridas por Enana. A esse respeito, Eliane Robert de Moraes (2013, p. 93) notou que Pietro Aretino foi fundamental para a formação da cultura pornográfica, porque inaugurou a intenção realista de cenas sexuais ao expor “a coisa em si”. Tal exposição decorre, principalmente, do apelo ao sentido visual e à audição do leitor, através do “uso dramático do diálogo” e da intensificação retórica. Com isso, Aretino construiu “um mundo regido pela lógica do olhar”. Essa lógica do olhar sobre a matéria sexual não deixa de ser a que predomina em *Baco e Anas brasileiras* e, também, em diversas outras obras da literatura obscena do século XX, como a de Hilda Hilst.



Figura 12: Ilustração da primeira edição conhecida de *A filosofia na alcova*, de Sade.

*A filosofia na alcova*, bem como outras obras do Marquês de Sade, segundo informa Contador Borges (2008), tradutor de uma das mais recentes edições brasileiras da obra do pornógrafo francês, saíram ilustradas. A primeira edição do livro já trazia em seu interior cerca de cinco ilustrações para a narrativa sadeana (Figura 12). A linguagem verbal e não verbal em obras erótico-pornográficas pode ser considerada, portanto, como decorrente de uma série de conjunções favorecendo o desenvolvimento de uma cultura corporal e enfatizando o próprio dispositivo pornográfico.

Ressalte-se, ainda, que o gênero erótico constitui uma categoria estética para “dar na vista”, como explica Nuno César Abreu (1996), em *O olhar pornô*. Por buscar a participação ativa do espectador, lança mão de diferentes recursos para explicitar a fruição erótica. Materializar o prazer feminino, entretanto, conforme o autor ressalta, sempre foi um dilema do universo pornotópico, decorrente da ideia cristalizada de que a mulher possui uma anatomia misteriosa e dúbia. No pornovídeo, o som foi empregado como componente paradigmático, na tentativa de resolver a suposta imaterialidade do gozo feminino. Pode-se aventar, nesse sentido, que na obra literária a ilustração, situando em primeiro plano a figura feminina, pode constituir um modo de materializar o prazer advindo da prática sexual das *performers*.

As ilustrações contidas em *A filosofia na alcova*, de Sade, parecem confirmar essa percepção, uma vez que as mulheres enredadas em complexos atos sexuais são constantemente representadas em primeiro plano. Tais fatores justificariam a inserção das gravuras de Alvim na obra yediana e o jogo de luz e sombra no interior delas. Note-se que o corpo feminino, na iconografia de *Baco*, está frequentemente surgindo das sombras, como se o olhar do espectador fosse responsável por lançar luz sobre ele. Isso pode indicar que o leitor flagra a personagem retratada em pleno gozo de si, fruindo seu próprio corpo. As cenas de autoerotismo, entretanto, são quase sempre decorrentes de uma violência, o que constitui uma denúncia, conforme discutido anteriormente, mas também reflete sobre as intermitências do prazer e a perturbação desencadeada pelo erotismo, que insere os indivíduos em estados sensíveis. Conforme assinalou Bataille (1988, p. 16), a morte e a paixão são as mais violentas experiências que a humanidade enfrenta, “[e]ssencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”, pois perturba o íntimo do ser ao impor a passagem do estado normal ao desejo e a dissolução da ordem descontínua.

No caso da poesia de Yêda Schmaltz, são as obras de sua maturidade poética, *A alquimia dos nós*, *Baco e Anas brasileiras* e *A ti, Áthis*, pautadas sobre a retórica erótico-pornográfica, que mais ousaram na exploração de figuras ilustrativas, sendo a segunda delas, de erotismo mais evidente, a que contém o uso mais denso dessas ilustrações. A iconografia de *Baco* consolida e reflete o modelo do processo narrativo pornô e do audiovisual moderno, mas também materializa sugestões dos versos e funcionam, entrementes, como criadores de expectativas na obra, porque conseqüentemente o leitor busca nos poemas o que viu nas ilustrações e vice-versa. As gravuras de Alvim solicitam o olhar do leitor, situando este como um *voyeur*.

## REFERÊNCIAS

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

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Record, 1981.

\_\_\_\_\_. *Diálogo das prostitutas*. Trad. Loureiro Neves. Lisboa: Edilivro, 1980.

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

BORGES, Contador. Nota à tradução. In.: SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 07-10.

CARPEAUX, Otto Maria. Pergunta à resposta. In.: *Ensaio reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 480-482, v.1.

COELHO, Nelly. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

EULÁLIO, Alexandre. *Henrique Alvim Corrêa: guerra e paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu*. Agosto-setembro de 1981. Disponível em: [http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo-Alvim-Correa/AC\\_Ensaio AE.pdf](http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo-Alvim-Correa/AC_Ensaio AE.pdf). Acesso em: 09\12\2014.

FRANZ, M. –L von. O processo de individuação. In.: JUNG, Carl G.; FRANZ, M. –L von [et al]. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 158-229.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão: Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

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

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editoria, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: uma contribuição a uma sociologia da orgia*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MEYER, Augusto. Pergunta sem resposta. In.: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1986, p.81-93.

MORAES, Eliane Robert de. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PAES, José Paulo. Notícia biográfica. Uma retórica do orgasmo. In.: ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Trad. J. P. Paes. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 07-38.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *O canibalismo amoroso*. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHMALTZ, Yêda. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Unigraf, 1979.

\_\_\_\_\_. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

TIETZMANN SILVA, Vera M. Apolo e Baco no vanguardismo de Yêda Schmaltz. *Cadernos de Letras - Série Literatura Goiana*. Goiânia, nº 03, 1987, p. 33-52.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

Recebido em 15/08/2017.

Aceito em 05/10/2017.