

Poesia contemporânea de Stella Leonardos em diálogo: sujeito, corpo-palavra

70

Nathaly Felipe Ferreira Alves

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo:

O texto dedica-se ao estudo do livro *Amanhecência* (1974), de Stella Leonardos, com ênfase na sua primeira parte, “Códice Ancestral”. Pretendemos pensar sobre a poesia contemporânea e em como ela pode operar, “corporeamente”, ligações com o passado, de maneira a instaurar uma nova configuração de sujeito lírico, que “fora de si”, figura o singular “poema-corpo”, criado pela linguagem poética.

Palavras-chave: Stella Leonardos; Tradição; Contemporaneidade; Poesia Brasileira.

Resumen:

El texto se dedica al estudio del libro *Amanhecência* (1974), de Stella Leonardos, con énfasis en su primera parte, “Códice Ancestral”. Tenemos la intención de pensar en la poesía contemporánea y cómo ella puede operar, a través de su corporeidad, enlaces con el pasado, de modo a establecer una nueva configuración de sujeto lírico, que “fuera de sí”, figura el singular “poema-cuerpo”, formulado por el lenguaje poético.

Palabras clave: Stella Leonardos; Tradición; Contemporaneidad; Poesía Brasileña.

Tradição (in)corpo: um diálogo na contemporaneidade

No ensaio “Tradição e Talento Individual”¹, T. S. Eliot pondera que o “sentido histórico” (1989, p. 39) é uma das questões fulcrais que inserem os poetas no que o autor entende por tradição. Essa categoria apresentada pelo poeta inglês também nos ajuda a perceber de que maneira se estabelece o diálogo entre escritores de diferentes épocas e estilos literários. Para o escritor, a consciência que a contemporaneidade possui sobre o seu passado é essencial para entendermos o jogo de máscaras que congrega, na poesia do presente, uma recensão crítica sobre sua própria condição e existência no mundo, bem como o relacionamento da produção poética de hoje, em diálogo com o que se criou outrora.

T. S. Eliot, preocupado em entender como se institui a conexão proposta pelo que denomina como “sentido histórico”, sugere que, de acordo com sua experiência enquanto escritor e o espaço-tempo em que sua atividade literária se insere, a poesia, que lhe é contemporânea, deve ser compreendida enquanto um sistema bem definido, “como um conjunto vívido de toda a poesia escrita até hoje” (ELIOT, 1989, p. 43).

A atividade poética se configura, assim, em amálgama cósmico que reorganiza um sentimento de universalidade, agasalhando, em seu bojo, toda sorte de formulações do pensamento humano, convertido em matéria-prima para o ato poético, a partir do ponto de vista de cada autor, que escolherá a sua “constelação de poetas” para dialogar².

1 Esse ensaio data do início do século XX. Nele, Eliot edifica uma crítica em relação à poesia que era promulgada em seu tempo, a saber, a modernidade. Apesar disso, entendemos que suas reflexões são atuais, no que diz respeito à poesia contemporânea (filha do indócil tempo da “pós-modernidade”, tão polêmica e complicada de se classificar entre os críticos, talvez, por ser fruto do mesmo tempo em que a sua crítica reside). Não entraremos, nesse momento, em uma discussão que venha expor conceitos possíveis sobre a contemporaneidade. É lícito, porém, deixarmos claro que partimos do pressuposto de que a contemporaneidade é herdeira da modernidade. Assim, sugerimos que os elementos caracterizadores da literatura moderna (experimentação, novidade, estetização, plurissignificação, leitura sincrônica do passado) permanecem no que se entende por literatura pós-moderna, contemporânea... ainda que diluídos, pelo olhar do momento presente. Talvez, por este motivo, por tratar-se de nossa contemporaneidade, a literatura pós-moderna parece heterogênea demais, indeterminada, uma vez que está em processo de plena construção. Podemos sugerir, contudo, que a produção literária do momento-agora se institui como uma espécie de saturação e de reorganização dos procedimentos observados na literatura moderna, cujos frutos, vinculados ao seu “desacordo” e “transformação” manifestam-se ainda hoje.

2 A título de ilustração sobre o pensamento exposto, o escritor argentino Jorge L. Borges, em “Kafka e seus precursores”, apresenta um ponto de vista interessante para essa questão: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda

Destarte, Eliot considera que esse fazer singular deve ser desvinculado de aspectos meramente pessoais, no que respeita aos sentimentos do poeta. Na verdade, o que o autor propõe é que exista a latente presença de uma subjetividade lírica, despersonalizada³. Em outros termos, a personalidade do poeta (seu “eu” empírico) pouco importa para a produção de sua fatura textual, uma vez que:

A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para “formar” um novo composto estejam presentes juntas (ELIOT, 1989, p. 44 – aspas nossas).

72

Sendo assim, podemos entender a poesia como uma tessitura criativa que expõe, em suas vértebras, a formalização de um programa de pensamento, desvelador de um mosaico de imagens difusas. Tal realização, no entanto, só se realiza plenamente, ou alcança seu efeito sensível, por meio da apreciação de seu arcabouço formal, uma vez que o ato poético se faz não “pelo” que diz, mas “como” diz. De acordo com essa linha de raciocínio, Perrone-Moisés, em “Situação Crítica”, afirma que: “A repercussão de uma obra poética sobre a realidade é tanto mais eficaz quanto mais esta for bem resolvida formalmente, quanto mais ela estiver bem cunhada numa forma que, como dizia Klee, ‘torna visível o real’.” (1990, p. 88)

Mas o que é a realidade na perspectiva da poesia contemporânea e o que caracteriza sua produção? A recolha das imagens apresenta uma realidade calcada nesse mesmo mundo ou o mundo do poético se faz por meio de um “metauniverso”, forjado pela lacuna que a palavra poética cria, quando se materializa no texto? Se a grande “diferença” entre o discurso da poesia e os outros reside em sua forma, a palavra poética

conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens”. (BORGES, 2000, p.78).

³ Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, explica que a despersonalização é entendida por Eliot como elemento básico para a precisão e legitimidade do ato poético. Além disso, valendo-se do exemplo do “poeta da modernidade”, afirma: “Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão.” (1978, p. 37)

está fadada a dizer ou a calar?

Ponderando sobre essas questões, as quais algumas possam indicar a dicotomia “dizer ou não dizer”, tentaremos partir de um pensamento que privilegia a não-resposta a elas. Segundo Perrone-Moisés:

A palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação. (1990, p. 90)

Nosso percurso de reflexões será trilhado não pelo “dizer ou não dizer”, mas através do “dizer ou não dizer”. Em outras palavras, nosso interesse reside no que está entre a palavra que se consubstancia em imagem de um novo mundo: a poesia que se cria e se nutre no limbo da língua, para transformar-se em neblina discursiva, não dizendo sobre algo, senão criando, sobre o discurso, a sua máscara paradoxal.

Corpo-texto poético em fruição. “Hojeverso”: o espaço do eu

Pensar na literatura da contemporaneidade é pensar, então, na forma como ela se realiza. Em seu horizonte de criação, a função poética jakobsoniana, apoiada sobre sua própria mensagem, compreende uma realidade engendrada através do próprio signo linguístico, que assume uma corporeidade. Livre do pragmatismo imposto por uma relação que conclama um referente, a poesia contemporânea transforma a palavra em objeto que se concretiza sensualmente. Corpo sensível e pulsante em que as palavras jorram e se perdem em um tempo imemorial – “o tempo-não-tempo do poema” – a poesia se faz contemporânea, porque, sem espaço, jorra, em ininterrupta fruição estética.

Parece-nos necessário elucidar o termo ‘fruição’ (que comporá nossos comentários a partir desse momento) à luz da teoria barthesiana. Por meio do termo francês *jouissance* (ao pé da letra “gozo”, a que se traduziu para o português como fruição) Barthes esquematiza uma teoria textual, analisando os desejos, as possíveis funções e as potencialidades do texto literário sob o prisma estrutural no livro *O prazer do texto*

(2010).

Buscando traçar as peculiaridades dos chamados “textos de prazer” e os “textos de fruição”, o semiólogo aponta para um “não-lugar” reservado à língua que flui jocosamente do texto de fruição:

A língua se reconstrói alhures pelo fluxo apressado de todos os prazeres da linguagem. Onde, alhures? No paraíso das palavras. Trata-se verdadeiramente de um texto paradisíaco, utópico (sem lugar), de uma heterologia por plenitude: todos os significantes estão lá e cada um deles acerta na mosca, o autor (o leitor) parece dizer-lhes: amo a vocês todos (palavras, giros, frases, adjetivos, rupturas: de cambulhada: os signos e as miragens de objetos que eles representam); uma espécie de franciscanismo obriga todas as palavras a se apresentarem, a se apressarem, a tornarem a partir: texto jaspeado, variegado; estamos entulhados pela linguagem, como crianças a quem nada fosse jamais recusado, censurado, ou pior ainda: “permitido”. É a aposta de uma jubilação contínua, o momento em que por seu excesso o prazer verbal sufoca e oscila na fruição (BARTHES, 2010, p. 14).

Segundo as considerações de Barthes, um “texto de prazer” é um produto cultural que não se desvincula ideologicamente da cultura, bem como de uma prática confortável de leitura. Já um “texto de fruição” é o texto do desconforto, na medida em que são colocadas em xeque as bases culturais, psicológicas e históricas de seu leitor. É o texto da despragmatização linguística, reveladora de uma crise entre o sujeito que lê e a linguagem perversa do texto em estado de perda. Materializa-se eroticamente sob a forma de um universo pulsante de matéria linguística viva e incandescente. Aberto em fendas, o texto propicia um prazer vindouro da dilaceração que o corpo de linguagem promove frente ao discurso encrático.

Transpondo esse pensamento para a análise de *Amanhecência*, percebemos esse não-lugar que a poesia em estado de metamorfose ocupa. Não existe um espaço delimitado para as fronteiras entre o lirismo da tradição e o “novo lirismo” do contemporâneo. As divisões se fundem e criam um novo corpo sensualmente acessado pela leitura que remonta à memória de outrora e à presença concreta de um presente clivado pela tradição do lirismo das cantigas d’amigo galego-portuguesas⁴, na poesia

4 As cantigas são os textos poéticos medievais que eram acompanhados por música, normalmente

de Stella Leonardos⁵. A fruição é, segundo Barthes inter-dita, intermitente e condensada em seu limiar existencial. São, pois, as aberturas que sugerem as formas estimuladoras das sensações promovidas pelo prazer do texto em estado de fruição.

Em Stella Leonardos, é justamente o lirismo já cristalizado e tornado “história” dos cantares medievos, relegados ao silêncio linguístico e literário, que prepondera nos textos, jorrando livremente.

cantadas [caso concorde com ‘cantigas’, já que entre parênteses aparece ‘cantigas’] em coro (daí serem chamados de cantigas) e escritos por trovadores (nobres que não compunham com pretensões financeiras). De trovador deriva-se o Trovadorismo (denominação dada pelos estudiosos ao fenômeno poético medieval). Com o surgimento desse tipo de poesia, apareceram diferentes gêneros destes cantares, a saber: cantigas líricas, de amor e de amigo, e cantigas satíricas, de escárnio e de mal-dizer. De acordo com Spina (1996, p. 43), a região de Provença exportou para Portugal a sua fineza poética – representada pelos cantares d’amor – influenciando beneficentemente a poesia rústica, oriunda dos cantares primitivos peninsulares. Tal influência, no entanto, não apagou a antiga poesia de cunho nacional, resíduos florescentes da România, cuja criação figurava sob a forma de uma voz feminina representada literariamente nas cantigas d’amigo. Quanto a esse assunto, Mongelli (2009) em seu livro *Fremosos Cantares*, defende a ideia de que hoje a crítica literária se detém (no que diz respeito à frágil divisão genealógica das cantigas líricas) às instruções d’ “Arte de trovar” medieval, uma vez que as fronteiras estéticas entre as cantigas de amor e as de amigo são, na verdade, entrelaçadas. Segundo a autora, o que poderia diferenciar um poema do outro é apenas a “voz” com quem entramos em contato ao ler os textos. Essa afirmação se agasalha nos argumentos de que é intenso o “trabalho com a língua, o preciosismo de originalíssimas soluções formais, os mesmos que os autores empregaram nas cantigas de amor” (MONGELLI, 2009, p.92), ou mesmo, no que respeita aos temas dos textos: todos falam de um “amor infeliz”, cujo objeto de desejo sempre está fora do alcance corpóreo do eu lírico. Seja conclamando o “amor impossível” (em que se deseja possuir sem êxito) seja suscitando pelo discurso a ausência da pessoa amada (objeto de desejo constante, já possuído, mas distante no momento da lamentação desenvolvida poeticamente), as cantigas de amor e de amigo trazem em seu arcabouço semântico a coita que não se acaba jamais. Ambas as cantigas, ousamos dizer, encerram em seu bojo um estado latente de carência, uma das forças motrizes do sentimento amoroso, haja vista a indicação de que nelas se instaura um desejo nunca satisfeito. As cantigas importadas do Sul da França, conforme sabemos, não eliminaram a poesia lusogalega nativa, cujas raízes são tão antigas quanto a própria Ibéria, misturando-se de maneira inseparável à cultura popular da região. Tampouco ocorreu com o idioma galego-português: a língua autóctone manteve-se viva e constante nos cantares portugueses, diferentemente do que aconteceu em regiões pertencentes à Itália, por exemplo, em que o provençal foi cultivado na poesia.

⁵ Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa nasceu no Rio de Janeiro em 01 de agosto de 1923. Publica seu primeiro livro de poesia, *Passos na Areia*, em 1941, inaugurando uma extensa obra literária que oscila entre textos poéticos, traduções de obras do catalão, espanhol, francês, inglês, italiano, bem como provençal, literatura infantil e crítica literária. A produção poética leonardina inclui os premiados livros *Poesia em 3 tempos* (1957), título com que recebe o Prêmio Olavo Bilac de Poesia, *Geolítica* (1966), *Cantabile* (1967), *Amanhecência* (1974), objeto de nossa análise e merecedor de importantes comentários de Gilberto Mendonça Teles e de Fábio Lucas, *Romanceiro da Abolição* (1986), entre tantos outros.

Sua poesia não [se?] prende a uma ideologia específica, porque sua procura, seu desejo em transformar-se em algo que reflita a novidade é, paradoxalmente, o reencontro com as essencialidades mais antigas da língua e da cultura brasileira, de sua produção literária lírica.

Se pensarmos nos poemas de *Amanhecência* como textos de fruição, consideraremos, destarte, que eles mantêm, em seu arcabouço, fraturas expostas capazes de romper com a trivialidade das convenções. Os poemas transfiguram-se, em certa medida, em um fenômeno atemporal, ou supratemporal, justificado pela atopia que desfaz as relações lógico-racionais do discurso prazerosamente convencional. Poderíamos dizer que os textos leonardinos são, de alguma forma, perversos (avessos e configurados “pelos versos”). Sua boa perversidade transformaria o leitor crítico em uma espécie de *voyeur* clandestino que navega errante pelas intermitências de seu pulsar:

76

Com o escritor de fruição (e o seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-do-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (BARTHES, 2010, p. 29).

Quanto ao “vazio da fruição”, explicitado por Barthes, podemos, se não preenchê-lo, ao menos compreendê-lo a partir das próprias categorias expostas pelo autor. Estruturalmente o texto de fruição alimentaria a si próprio narcisicamente por meio do esgotamento de seu caráter metalinguístico (em Stella Leonardos, amplamente desenvolvido), porque o texto se configura como corpo concreto.

Ponderando sobre o “Códice Ancestral” leonardino, primeira parte do livro *Amanhecência*, podemos dizer que as palavras fundamentam-se sob uma nova ordem. Sua expressão poética filia à tradição, resgatando uma “ordem antiga”. Assim, a “coisa de linguagem” se transfiguratiza em seu tema, seu mote: a poesia ganha um caráter novo, ainda que, de acordo com Barthes, todo “o texto tem necessidade de sua sombra” (2010, p. 41). Tais espectros, no entanto, devem ser compartilhados pelo corpo textual, a fim de que se possa enxergar o jogo entre claro e escuro que eles podem produzir. Dessa maneira, a subversão dos

matizes sociais, psicológicos, estéticos, memorialísticos e ideológicos será a força motriz responsável pelo delineamento das cores do texto de fruição.

No poema “*IN FINIBUS GALLECIAE*”, por exemplo, Leonardos convida os vultos distantes, hereditários e “tradicionais” a participarem de suas novas experiências poéticas:

(...)
 Me vens – coração de celta.
 Me vens – altivez ibera.
 Me vens – invasão de godo.
 Me vens – nostálgico mouro.
 Me vens – vivência moçárabe.
 Me vens – ares de cristão-novo.
 Me vens – cigano ária nômade.
 Me vens e almas novo mundo
 voz de luz e sombras lusas. (1974, p. 40)

Pensar em um texto de fruição é pensar, de acordo com o nosso prisma de análise, em um texto que se movimenta (ou jorra) rumo a um corpo, ou ao “corpo-poema” (e ao caráter despragmatizante da linguagem poética). Sendo assim, entender o poema enquanto “corpo” gera uma mudança profunda no lirismo, que se conserva na trajetória percorrida pela poesia desde a modernidade (ou seja, desde o final do século XIX até meados da primeira metade do século XX). Paz (2013) afirma que um dos traços característicos do contemporâneo é justamente a inquietação e a “rebelião” do corpo (espaço em que povoam as sensações, mas também a elucubração de atos imaginativos), reflexo de um desejo transgressor. O corpo entendido como “lugar” do presente, revolta-se, fecha-se em si mesmo, tal como uma esfera. Torna-se autossuficiente. Corpo poético. Trapeiro, recolhe os cacos de um passado, a que não pertence, para formar sua existência presente, sob a forma de um mosaico que imprime, em sua colagem, um ato de criação.

Assim se faz o poema na contemporaneidade: transforma-se em corpo. Objeto autônomo, seu estigma é dissolução do sujeito lírico⁶,

6 Como consequência da dissolução do “eu”, Blanchot, em *O espaço literário*, afirma que: “A linguagem assume então toda a sua importância; tornar-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar uma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da

transformado em “imagem”, que cintila e se apaga, concomitantemente, no poema-corpo. A poesia contemporânea cede espaço a uma comunhão de vozes que não necessariamente participam de seu “tempo histórico”, mas que se sincronizam nele, por meio de um gesto criativo que potencializa a aparição da nova subjetividade lírica tornada “objeto poético”. Esvaziada de sua voz, o “eu” espectral, ou “eu da poesia” apropria-se de outras vozes, da palavra “poetizada” (ou no caso de *Amanhecência*, aquela que ecoa no tempo-espaço da tradição lírica medieval), e amalgamando-se nela, transubstancia-se em uma “outra voz”. Seu paradigma é, portanto, o da alteridade. Fora de si, “coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro” (COLLOT, 2004, p.167). Assim, seu espaço ou não-espaço na lírica contemporânea é o interstício em que se reúnem identidades poéticas, sugeridas por vozes que se refletem nos textos e que são recolhidas pela “voz do poema” contemporâneo. O sujeito lírico não desaparece, portanto. É deslocado. Exposto ao diálogo com o outro, despoja-se de uma posição “empírica”, regada pelas refrações da “realidade do Poeta”. Consuma-se no outro e se exprime na experiência da linguagem poética. Torna-se um espaço em que a linguagem poética cria seu discurso, seu pensamento peculiar.

O “eu-coisa-de-poema”, pensamento formalizado sob o signo poético, investe, pois, na performance de leitura (no ato em que a poesia eclode, vívida, ou morre, quando o leitor encerra a sua “função”, seu “testemunho”). Sendo assim, se a subjetividade lírica se transforma, no contemporâneo, o papel do leitor também se transmuta. O leitor⁷ apropria-se da voz do “autor”⁸, convivendo com ele. Renovado, o

linguagem.” (1987, p. 35).

7 A questão do leitor parece imprescindível para entendermos a poética de Stella Leonardos, já que a escritora é, antes de tudo, sensível leitora da tradição do lirismo. Ocupando posição de leitora, a poeta empreende um périplo pelo transcorrer dos séculos da tradição e parece se apropriar, deliberadamente (até o que temos apurado, no andamento de nossas pesquisas), de determinadas “cintilâncias” da tradição com as quais ela dialoga, trazendo à baila de seu discurso um movimento singular, cuja noção de “posse” é, por vezes, ambígua. Assim, Stella Leonardos se apossaria de uma voz que não é sua, mas que inegavelmente está nela, como se a poeta também fosse possuída pelo discurso lírico que relê crítica e poeticamente.

8 Lembremo-nos da importante conferência de M. Foucault “O que é um autor?”, proferida pela primeira vez em 1969, em que o filósofo discorre sobre a “função autor” e sua dissensão em relação à figura “real” do autor.

sujeito que lê coabita o mesmo espaço em que se manifestam as vozes dos autores que reverberam em sua mente, a partir do momento em que ele se reconhece na outridade. Sua natureza se faz diversa, devido à pluralidade de vozes com que se relaciona. Isso implica compreender que, talvez, o sujeito-leitor só possa edificar sua identidade, ao permitir-se invadir pela pluralidade que lhe imposta no ato da leitura, já que:

Viver com um autor não significa necessariamente cumprir em nossa vida o programa traçado nos livros desse autor (essa conjunção não seria, no entanto, insignificante, pois que constitui o argumento de *Dom Quixote*; é verdade que Dom Quixote é ainda uma criatura de livro); não se trata de operar o que foi representado, não se trata de tornar-se sádico ou orgíaco com Sade, falansteriano como Fourier, orante como Loyola; trata-se de fazer passar para nossa cotidianidade fragmentos do inteligível (“fórmulas”) provindos do texto admirado (admirado justamente porque se difunde bem); trata-se de falar esse texto, não de o agir, deixando-lhe a distância de uma citação, a força de irrupção de uma palavra bem cunhada, de uma verdade de linguagem; nossa própria vida cotidiana passa a ser então teatro que tem por cenário o nosso próprio hábitat social; viver com Sade é, em certos momentos, falar sadiano; viver com Fourier é falar fourierista (viver com Loyola? – Por que não? Mais uma vez, não se trata de transportar para o nosso interior conteúdos, convicções, uma fé, uma Causa, nem sequer imagens; trata-se de receber do texto uma espécie de ordem fantasística [...]) (BARTHES, 2005, XV).

No caso de Stella Leonardos, uma espécie de voz de rapsodo circunda e acompanha o leitor ao longo dos poemas de *Amanhecência*. É essa fala poética quem autoriza e indica os caminhos pelos quais o leitor deve percorrer e, por meio da consciência crítica dessa voz, o sujeito que lê pode sensibilizar-se com as conexões dialógicas propostas entre a poesia recolhida na tradição e o “hojeverso”⁹.

Ao vazio imposto pela voz da poesia, impõe-se a presentificação de uma ausência. Parece-nos, portanto, que, somente pela intersecção de diferentes vozes recolhidas em coro pelo novo “eu” contemporâneo,

9 O neologismo “hojeverso” é criação da poeta. Pode ser apreciado no prefácio de *Amanhecência*, no momento em que Stella Leonardos avalia, criticamente, a segunda parte do livro, “Reamanhecer”, conforme podemos observar: “A primeira parte, Códice Ancestral, acaba onde o Brasil começa. A segunda, Reamanhecer, não acaba porque o Brasil é semprenovo e semprelirico. (...) amanhecemos num lirismo de Brasil que acorda e é manhã alta nos poetas que abriram portas às perspectivas do hojeverso.” (LEONARDOS, 1974, p. 35).

este se sinaliza, indicando a sua natureza plural, fragmentária, inaudita, poética. “Legião”, esse sujeito-não-sujeito do poema (ou “sujeito-imagem” que nele aparece) é construído pelas ausências de um grupo infundável de “lirismos” já empalidecidos pelo transcorrer dos tempos: sua existência se realiza no intervalo, na fissura da palavra, em que se insinua e esvanece.

Pelas intermitências, portanto, o sujeito lírico na contemporaneidade começa a se esboçar no claro-escuro imposto pelo corpo poético em que habita. Sua sugestão se faz pela jurisdição da linguagem que o esboça, no caso de Stella Leonardos, delicadamente. Em *Amanhecência*, a autora se vale de uma “linguagem arcaica”, sem, contudo, tornar antigo o seu texto. Assim, os poemas leonardinos percorrem o caminho da tradição medieval, reavivando-a em seu plano da memória. Barthes afirma que se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, teríamos de nos valer do expediente da “escritura em voz alta” (2010, p. 77). Dessa forma, poderíamos acessar o texto, entendido enquanto corpo, observando vagarosa e atenciosamente suas fendas em cada pausa, ou tremulação da dicção performática: propiciar que o corpo pense por si mesmo, conduzindo a si próprio.

Stella Leonardos, ao criar um metauniverso poético entre momentos e expressões tão distintos, consegue congregá-los harmoniosamente: a forma paralelística e musical do texto arcaico amplia e potencializa uma nova e diferente interpretação do texto novo, como vislumbramos em “O segrel e a lavadeira”:

(...)
 Lavadeiras so la ponte,
 per la ponte, ponte vedra,
 Pero da Ponte passou:
 – “Ay eu!”

Per la ponte d’altas pedras,
 lavadeiras so la ponte,
 Pero da Ponte cantou:
 – “Ay eu!”

Vedra ponte, tristes pedras,
 baten águas contr’as pedras,
 pero Pero non voltou.
 – Ay eu! (1974, p. 62)

Nesse texto, a poeta se apropria tanto da materialidade da cantiga

medieval (rima e métrica, por exemplo, além dos refrões, colados do texto original e postos entre aspas) quanto de seu “sabor linguístico”, já que o novo texto apresenta diversos termos que rememoram a grafia medieva. Seu olhar contemporâneo, contudo, é capaz de redefinir o motivo do poema.

Nas cantigas de amigo tradicionais, há a presença de um eu lírico feminino (representado por jovens moças campesinas, que desempenham tarefas domésticas, tais como as “lavadeiras” evocadas no texto) que confessa sua dor, devido à ausência de seu amado. Em contrapartida, Stella Leonardos empreende uma reflexão acerca da tradição que a antecede. Em um ato, também amoroso, que remonta ao próprio discurso poético, personificado na figura de Pero da Ponte¹⁰, o poema constrói um cenário de apreciação dos elementos líricos de outrora, a fim de redefini-los, sob a ótica de sua leitura crítica.

A construção formal do poema sugere pequenos quadros a serem vislumbrados pelo leitor. Neles, apresentam-se espaços comuns aos previstos nos cantares d’amigo, assim como as suas figuras principais: as moças que cantam. Sob esse plano de visão, acompanhamos, estrofe a estrofe, a presença de uma voz que “narra” o que as moças observam: a passagem de Pero da Ponte (agora também “personagem” da cena criada no poema). Em coro, as “amigas” entoam o refrão “Ay eu!”, como se fosse um suspiro de admiração, ou como se Pero as fizesse lembrar do seu “amigo” perdido, na medida em que veem o segrel. A voz a que nos referimos, materializa a “ponte” entre os diferentes mundos poéticos relacionados no poema (arcaico e contemporâneo), já que por meio dela (e de sua sutil apreciação crítica) temos contato com as figuras do passado, cristalizadas na memória literária.

Na última estrofe, é curioso perceber a ausência das aspas do refrão, que sinaliza também a ausência das figuras das moças, bem como o desaparecimento de Pero da Ponte (penúltimo verso). O que resta é a presença do “tom” medieval (sinalizado pela grafia e pelo cenário mantido) e a voz poética que assume sua potência de criação.

Ao apropriar da “língua” medieval, reclamando-a para si, sem quaisquer restrições, o novo poema formaliza, em seu corpo, o processo

¹⁰ Trovador ou segrel do século XIII, muito provavelmente de origem galega, Pero da Ponte foi frequentador da corte de Castela, dos reis Fernando III e de Afonso, o sábio.

de emancipação pelo qual passa (toma a tradição como parte de seu “ser” e se liberta para delinear a sua própria “perspectiva” de mundo). Nesse processo, as aspas do refrão desaparecem e o “eu” que insurge “suspira”: entende-se também poema.

Assim, o sujeito lírico forjado pelo poema-corpo, revela-se pelo gesto que a própria linguagem imprime em seu ritmo cósmico. Assinala apenas um movimento da ciranda lírica que assume o seu lugar, estimulada por um estímulo autorreferencial. Poderíamos supor, então, que a linguagem utiliza o “eu” como um recurso, em que: “a condição do sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este faz e se diz simultaneamente” (MACIEL, 199, p. 23), se faz pela linguagem e, por ela, o “eu” é despojado de sua personalidade. A voz do sujeito se cala, porque cede espaço à “voz da linguagem”.

Linguagem-palavra-corpo: na língua da poesia

O poema-corpo se torna, então, “pensamento impensável”, neblina do inexplicito. *Coup de dés*. Mas é, antes de tudo, “um dever de pensamento”, conforme nos indica Alain Badiou, em *Pequeno Manual de inestética* (2002). De acordo com o filósofo francês, sua extensão é o próprio “resultado estelar” ou o “único número que não pode ser um outro” (BADIOU, 2002, p. 33), ao se apropriar da famosa premissa de Mallarmé. Dessa forma, a dinâmica de pensamento relacionado ao poema se mostra diferente, uma vez que ele não configura mais uma “forma sensível”, sombra inconclusa de uma ideia original. Seu grande desafio é, na contemporaneidade, consubstanciar o sensível em seu corpo poético, (in)potência, diante da ideia poética da qual é subsistente. Origem e limite de seu próprio movimento criador, “o poema moderno é o contrário de uma mimesis. Por sua operação, exhibe uma Idéia (sic) da qual o objeto e a objetividade não passam de pálidas cópias” (BADIOU, 2002, p. 35).

Sigamos, com um pouco mais de vagar, o pensamento filosófico de Badiou sobre a poesia, em “O que é o poema e o que pensa dele a filosofia” (2002). Nesse texto, o autor inicia suas reflexões acerca da relação que a filosofia mantém com a poesia moderna, a partir da sua dramática cisão, proposta por Platão, no livro X da *República*. O filósofo pondera que a poesia moderna (encarada sob o prisma de análise que rechaça as proposições platônicas, já que sua ideia vinculava o poema à má mimesis, amparadas, por sua vez, nas imagens do mundo sensível, em detrimento da exploração das “ideias puras”), forja e afirma sua verdade no corpo do poema, criando sua própria linguagem advinda dos limites da língua. Campo estrelado em que a poesia colhe suas imagens, as palavras irradiam novas formas e sentidos. A linguagem poética esvazia e suscita a “presença da língua”, concomitantemente, no poema-mundo em que os signos linguísticos gravitam, compondo a “alquimia do verbo”. Dessa maneira, a palavra no poema é sempre palavra em potência. Podendo agasalhar a consciência da dúvida e a metadimensão dos seus sentidos, a palavra poética recolhe os fragmentos ausentes de um objeto distante ou inexistente e os veste com uma nova e singular imagem.

Munido de um pensamento que lhe é particular, o poema também apresenta seu mecanismo próprio de funcionamento, cujos procedimentos evocam imagens vívidas que são criadas, a partir de seu sequestro, do campo da língua comum. Na verdade, podemos pensar na criação de uma nova linguagem¹¹ que se ampara na língua, mas, paradoxalmente, emancipa-se dela, em um jogo que promove a ausência e transformação dos significados das palavras, uma vez que:

Ao mesmo tempo em que é uma ação imediata, como pensamento da presença em uma perspectiva de desaparecimento, o poema, como toda representação local de uma verdade, é também um programa de pensamento, uma antecipação poderosa, um forçar da língua pelo advento de uma “outra” língua tanto imanente quanto criada (BADIOU, 2002, p. 37).

¹¹ A linguagem poética, de fato, potencializa o que a palavra comum não é capaz de exprimir. Sua condição é, contudo, de uma “potência impotente”, pois, ainda que revolucione a natureza do signo linguístico, dele depende para a sua criação. Percebemos, destarte, sua dupla e complexa relação com a palavra.

Permeado pela “outra língua” que o constitui, o poema carrega em seu bojo um enigma. Sua condição singular sugere imagens e sentidos, mas a apreensão desses fantasmas que povoam a poesia jamais se faz na plenitude: a poesia jaz sob o signo do mistério esfíngico e seu desvendar completo é fonte de sua destruição. Sua criação e formulação são do campo do inominável, daquilo que a verdade absoluta não pode alcançar, porque – infinito – o poema pode antecipar a sua verdade, relativizando-a.

Dessa maneira, a nova linguagem da poesia propicia a formação de um novo pensamento, conforme já sugerimos. Singular, esse refletir sugere e evoca as possibilidades da língua em potência que se fixa, na eternidade do poema, na palidez de um vocábulo, cuja imagem é ausente – em desaparecimento. Através do ventre fértil do universo da língua, o poema também pode suscitar a sua própria presença como Ideia, que se faz e não que demonstra outra ideia.

84

O poema se articula para inebriar, não para desvendar. Devassa a ordem corrente da língua, tornando virtual a sua sintaxe. Sua nova ordem, que expõe o que não há e que cria o nada, conclamando-o à existência do discurso poético, fecha-se até para si mesmo. Poema que fala para si e sobre si, mas nunca alcança a sua completude, tal como a sina da serpente urobórica... sempre fadada a perseguir e abocanhar a própria cauda¹². Assim, a língua do poema não é apenas adágio de poder, senão o poder do objeto poético. Por meio de sua intrincada tessitura, o texto eclode e cria sua forma, portanto.

Sendo o poema, na contemporaneidade, recanto infinito das possibilidades da língua, a filosofia contemporânea pode até agasalhá-lo, ao contrário do que fez o autor da *República*, mas desde que se entenda a poesia como um programa de pensamento que não deseja vincular um senso de verdade. Se Platão desconfiava da poesia porque ela é incapaz de ser um “pensamento sobre o pensamento”, a contemporaneidade a aceita, justamente pela particularidade que reside no objeto poético: a poesia é pensamento singular que pensa sobre si

12 Lembremo-nos das considerações de Paul Valéry, em seus *Cahiers* (APUD MACIEL, 1999, p.19):

...S'accoutumer à penser en Serpent qui s'avale par la queue.
Car c'est toute la question: Je 'contiens' ce qui me 'contient'. Et je suis
successivement contenant et contenu.

mesma, num posicionamento que não torna o poeta alheio à realidade, mas que permite empreender uma revolução no conceito de criação. Ao pensamento poético, portanto, dispensa-se sobre “o que se pensa”; sua forma de ser “pensamento” é pura e enigmática, respondendo a si. O poema é ato e não resposta. Simplesmente é.

Ecoss de uma ausência: a poesia se faz

Refletindo sobre a poética de Stella Leonardos, podemos sugerir que, ao se apropriar do discurso das cantigas medievais, dando vez e voz aos sujeitos líricos que ecoam errantes pelo transcorrer dos séculos de tradição literária, a autora agasalha um elemento do discurso poético em particular: a persona poética das cantigas d’ amigo. O eu lírico das cantigas de amigo é feminino, como sabemos. Sua existência é discursiva, nasce da ausência que o acomete devido à distância de seu amor; flutua, pois, no plano da enunciação do texto ganhando forma, à medida que a cantiga ganha corpo, conforme vislumbramos em “Serena”:

85

(...)
– Serena dona, serena,
vou torcendo minha seda
mentres el canta a serena,
o amigo meu.

(...)
– Sereno: cuja sirena
en que bruxo mar de seda
faz con que obride a serena
o amigo meu? (1974, p. 78)

Tal como o eu lírico medieval dos cantares de amigo, o sujeito lírico insurge por entre o núcleo discursivo da ausência: nasce interdito entre a atmosfera arcaica e o tempo do presente discursivo. Ao conchamar a voz da donzela queixosa, podemos dizer que Stella Leonardos redimensiona o espaço instaurado pelo canto ancestral, através da tessitura do poema, figuratizada [?figurada] pela “seda que se torce” (verso 2).

Assim, dialogando com a *fremosinha*, a autora amplia sua existência discursiva por meio de interferências de cunho existencial advindas do seu tempo contemporâneo. Cria, por assim dizer, uma nova linguagem de intercâmbio poético, ao ler criticamente a tradição,

inserindo-se nela, como também como poeta (tornando-se “amiga” do trovador, como sugere o verso 4). Destarte, a estrutura paralelística do texto reflete o caráter, também paralelístico, do programa de pensamento instaurado no texto. O “tema” da cantiga original é retomado, ao passo que sua lembrança é o motivo para uma reflexão crítica, transfigurada, no corpo do poema contemporâneo.

A busca da Mulher, que clama a presença de seu amado, transfigurada pelo discurso amoroso da ausência, converte-se, no influxo poético leonardino, em uma delicada investigação, também de cunho amoroso. Em *Amanhecência*, a ausência da palavra parece ser o aspecto que demonstra o amor de sua autora pela poesia. Pensando dessa forma, poderíamos dizer que é a ausência que impele a poeta a recuar aos tempos primordiais do lirismo, presentificando, assim, a sua peregrinação poético-existencial, por meio da apropriação de vozes longevas. Metaforicamente, a poesia de Stella Leonardos caminha por meio de uma contínua busca pelas origens; seu amor não é “amigo” ausente das cantigas d’amigo, mas a própria palavra poética que se resume em poesia cristalina.

Ao incorporar, por fim, a voz de seus “avós” portugueses, materializadas na figura tradicional da mulher das cantigas d’amigo, Stella Leonardos dialogará com seu passado substancial, vislumbrando, paradoxalmente, um novo e incandescente horizonte poético. Sua persona poética ganha, portanto, liberdade para povoar o novo influxo textual (na verdade, sua própria origem parece uma imposição ou criação da linguagem poética) encontrando, enfim, seu “motivo para cantar”, conforme observamos em “A dona-*virgo* do anel”:

... “*por en chor’ eu, dona virgo*”...

Pero Gonçalves de Portocarreyro

“A dona-*virgo* do anel”

- 1 – “O anel do meu amigo
- 2 perdi-o so lo verde pinho,
- 3 e chor’ eu, bela.”

- 4 Non chorade aquel anel
- 5 que de coraçõ vos sei.
- 6 Lumbroso anel achado ei
- 7 na vossa voz, mia senhor.

8 Achado ei lumbroso anel
 9 mui belo e de moor valia:
 10 vosso cuidar, senhor mia,
 11 anel d’oiro fin amor.
 12 Aque so lo verde pinho
 13 meu coraçõ, dona-virgo;
 14 e cant’eu bela! (1974, p. 71)

Esse poema¹³ de Stella Leonardos recupera, tanto na epígrafe, quanto no corpo do novo texto, uma cantiga de amigo paralelística e de refrão de Pero Gonçalves de Portocarreyro, trovador português dos fins do século XIII que foi, conforme descrito nos Livros de Linhagens, “mui bom cavaleiro e morreu sem semel” (CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS, 2013).

Na cantiga original, a “dona-virgo” se queixa por ter perdido um anel muito provavelmente ofertado por seu amigo, sob um pinheiro, “pinho”¹⁴, verde. Assim, já na primeira estrofe do poema, recorte fidedigno do texto medieval, instaura-se um interespaço dedicado à interlocução com a “dona” que habita o texto “original”.

87

A partir, contudo, da segunda estrofe, o eu poemático leonardino insurge no plano de enunciação discursiva, imprimindo sua assinatura poética em seus 14 versos heptassílabos, cujo sistema rimático se caracteriza por AAB/ ABBA/ ABBA/ AAB (alternando-se a vogal tônica nas estrofes intermediárias), a fim de consolar o eu lírico da cantiga de Portocarreyro, devido à sua perda.

Dessa forma, ao resgatar a essencialidade medieval, o eu lírico de Stella Leonardos tece uma reflexão metalinguística sobre a poesia, por meio do diálogo estabelecido, pincelado por tintas de requinte lexical arcaico, entre ele e a *amiga*.

13 O poema analisado reconstitui delicadamente não apenas o discurso da lírica trovadoresca, mas também a sua estrutura formal, em que vislumbramos, por exemplo, a grafia arcaica das palavras, sua forma paralelística, assim como a presença de vocábulos há muito relegados ao esquecimento.

14 Nas cantigas de amigo tradicionais, o eu lírico feminino costuma dialogar, segredando suas angústias e anseios, ora a sua mãe, ora a outras moças, ora, e mais comumente, aos elementos naturais. Inundados, portanto, de forma inegável, por um simbolismo que remonta às origens dos cantares femininos, vinculados aos festejos da fertilidade, como sabemos, tais elementos (flores, árvores, rios, mares, pássaros) são vinculados a questões de cunho erótico, que dizem respeito à iniciação e manutenção das experiências sexuais das donzelas.

O “eu”, que assume uma voz dominante no novo influxo textual, encontra no canto ancestral um manancial poético em incandescência, uma vez que, para ele, a expressão lírica do cantar de amigo é o verdadeiro tesouro a ser reencontrado (versos 6 e 7). Assim, a persona poética clama que a donzela não chore por ter perdido o anel, símbolo de seu amor e ofertado por seu amigo (versos 4 e 5).

Na terceira estrofe, o “eu lírico contemporâneo”, engendrado pela linguagem poética em que se fundamenta criticamente (ao refletir sobre a sua posição no mundo e sobre a construção da cantiga a qual se refere), continua a dialogar com a amiga da cantiga de Portocarreyro, argumentando que a sua existência, enquanto fonte vertente de expressão poética contínua, possui um valor imensurável. O amor da “dona-*virgo*”, portanto, estaria a salvo em sua força matriz discursiva, segundo as ponderações do “eu” contemporâneo.

O anel (cuja simbologia mais briosa reside na figuratização de elos) assume uma posição de importância no caudal discursivo da persona poética leonardina, na medida em que, por meio dele, as essencialidades medieval e moderna se interseccionam. Por meio da perda do objeto que representa seu amor ausente, a “dona-*virgo*” assume enfim a voz lírica que a eterniza.

A perda do anel, no entanto, condena “dona-*virgo*” a, metaforicamente, apagar-se na tessitura de sua poesia, uma vez que sua voz se cala no momento em que encerra seu discurso acerca do pesar. Perdida no tempo de um fazer poético longevo, o “eu” da amiga jaz sob o discurso que, paradoxalmente, a mantém em eterno estado de vigília, esperando ser restaurada e iluminada por uma nova voz lírica que irradie novamente sua existência fadada ao esquecimento e à ausência, enraizada, em suma, no arcabouço da tradição poética.

O acesso a sua essência é concedido, dessa forma, ao eu poemático leonardino que escava, pelas vias de sua memória, o limo poético ancestral, trazendo à superfície a voz que ecoa em seu âmago, do qual se entende por herdeiro. Assim, o anel, símbolo de união, atesta mais uma vez sua presença imagética no corpo do texto, uma vez que, por meio dele (presentificado no discurso passado), o eu lírico contemporâneo pode delicada e amorosamente possuir o seu tesouro que se multiplica por meio de seu labor poético pulsante.

Dessa forma, na última estrofe, o eu lírico de Stella Leonardos assume a persona da “dona-*virgo*” (já configurada como “objeto de poesia”), cantando sobre o seu próprio amor, sua busca particular. Deposita, enfim, seu coração sob o mesmo “pinho verde” (verso 12), livre para cantar o motivo de sua existência: a poesia.

(In)Conclusões.. ou primeiras impressões

Amanhecência parece se configurar como uma espécie de livro que salta de outros e que ganha vida própria. Fundamentando-se em um “códice” e se nutrindo dele, funda, pois, sua assinatura poética contemporânea a partir dos textos de inspiração medieval. Além disso, dialoga com as cantigas d’amigo, a fim de reconstituir seu plano de significação, agasalhando-as em sua singular ótica poética. Por meio da criação poética de Stella Leonardos, germinam novas canções, assinalam-se novos tempos. “Semprelíricos”, frutos da produção do “hojeverso” da poesia.

89

Para tanto, a poeta empreende um mosaico intertextual profuso, que faz seu fazer poético dialogar com os ecos líricos mais distantes da tradição literária escrita em português (ou no que se desdobrará em nossa língua). Assumindo uma posição consciente sobre sua poesia, acaba por deflagrar um movimento de crítica poética, fundamentada pelo próprio “código linguístico lírico”. Em outras palavras, a autora amplia as capacidades da língua corrente, incentivando o aparecimento de uma outra língua em seus textos: a língua do poema.

Essa nova linguagem assume uma posição de liberdade em relação à língua comum, além de apresentar um programa de pensamento crítico bem fundamentado sobre a tradição do lirismo, assim como sobre a arquitetura textual, que ela mesma cria. Nesse sentido, o meditar sobre a poesia do passado, por meio do próprio corpo poético, gera uma nova poesia (e, portanto, um novo corpo), em que o “eu”, que aparece, está a serviço da reflexão da linguagem, subordinando-se às suas necessidades.

Em suma, os poemas de Stella Leonardos recuperam “o estado poético” do mundo contemporâneo no momento em que concatenam sentimentos intrínsecos ao ser humano. O amor distante das cantigas de amigo, condensado em seus poemas, repagina-se, cedendo espaço a uma

nova e interessante experiência poética. De maneira magistral, a poeta assume, portanto, um lirismo singular que remonta às origens, em cujo cerne cintila um fazer poético demiurgo de si mesmo. Se o “vate” perdeu seu poder mágico de nomear os seres, tornando-os significado puro, por meio da manipulação dos significantes, o poeta contemporâneo, e, restringindo nosso campo de visão à Stella Leonardos, escava o limo linguístico e nele fundamenta seu peregrinar crítico-poético.

BIBLIOGRAFIA

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas – vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, vol 2. São Paulo: Globo, 2000.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Manuscrito “O anel do meu amigo B 920. Disponível em: <<http://cantigas.fesh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=927&cdmanu=1770&nordem=1&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

COLLOT, Michael. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. *Revista terceira margem*. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 11, 2004. p.175 – 177

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989. p. 37 – 48.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264 – 298.

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.

LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar – INL, 1974.

LUCAS, Fábio. “Crítica de Livros: Literatura Brasileira. Amanhecência”. In: *Colóquio – Letras*, n. 23. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan. 1975. p. 93 – 94.

MACIEL, Maria, Ester. “Poéticas da lucidez”. In: _____. *Voo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Belo Horizonte, UFMG, 1999. p. 19 – 41.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Situação Crítica”. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. p. 84 – 90.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. “O códice do códice: A Estela de Stella”. In: LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar – INL, 1974. p. 13 – 31.