

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

**DA ANCESTRE CANÇÃO:
O D'AMIGO RESTAURADO PELAS VOZES
CONTEMPORÂNEAS EM STELLA LEONARDOS**

**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2013**

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

**DA ANCESTRE CANÇÃO:
O D'AMIGO RESTAURADO PELAS VOZES
CONTEMPORÂNEAS EM STELLA LEONARDOS**

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(COGEAE), sob a orientação do Prof. Me. Carlos Eduardo
Siqueira Ferreira de Souza.

SÃO PAULO

2013

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus líricos avós, Beatriz e José, sobre cujos alicerces ancestrales edifico a cada dia a minha história.

A Pablo, Julio, Neide, Raimundo e Cleide: sempre com amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao amigo André por me presentear com a poesia em *Amanhecência*, de Stella Leonardos, assim como ao professor Carlos Eduardo Siqueira pelo apoio, bem como por seu incentivo.

RESUMO

O presente trabalho consiste na investigação de determinados poemas do “Códice Ancestral”, primeira parte do livro *Amanhecência* (1974), da poeta carioca Stella Leonardos, cuja poética se edifica a partir de um mosaico intertextual, amálgama dos tempos passado e presente, instaurado em seus poemas. Buscamos investigar de que maneira Stella Leonardos imprime sua assinatura poética no tempo contemporâneo – em que percebemos um intenso caráter metalinguístico – a partir da apropriação das cantigas de amigo galego-portuguesas compiladas ao longo das epígrafes ou mesmo plasmadas nos novos poemas. A investigação acerca da lírica medieval desenvolvida ao longo de nossas considerações faz-se possível a partir da leitura dos estudos empreendidos por Hernâni Cidade, Lênia Márcia Mongelli, Maria do Amparo Tavares Maleval e Segismundo Spina. Partimos do pressuposto de que as cantigas de amigo luso-galegas se fundamentam sobre o discurso da ausência do ser amado – questão ponderada sob a luz do pensamento barthesiano desenvolvido em *Fragmentos de um discurso amoroso* – cujas vozes há muito jaziam no silêncio insuflado pelo transcorrer dos séculos de tradição literária. Restauradas, as essencialidades medievais dialogam com as “neocantigas”, frutificando-as. Instaure-se, portanto, uma atmosfera onírica intervalar: tecida a partir de uma delicada malha poética que oscila entre os tempos, a poesia leonardina é capaz de ampliar as possibilidades de interpretação do canto ancestral, bem como de redefinir a peregrinação poético-existencial da autora. Em suma, a partir da busca do limo linguístico primordial, que justifica o “estar no mundo” da poeta, nutrida pelo passado e aberta para o futuro, a palavra lírica renovada eterniza e justifica a vida, em um ciclo contínuo de “amanhecência” e “reamanhecer”.

Palavras-chave: Stella Leonardos; *Amanhecência*; cantiga de amigo; intertextualidade.

ABSTRACT

The present work consists on investigation of certain poems of "Ancestral Codex", the first part of the book *Amanhecência* (1974), by the Rio de Janeiro's poet Stella Leonardos, whose poetry is built from a intertextual mosaic, amalgam of past and present tenses, introduced in her poems. We seek to investigate how Stella Leonardos prints her signature poetics in contemporary times - we realized an intense metalinguistic character - from the interpretation of the Galician-Portuguese 'cantigas de amigo' compiled over the epigraphs or even molded the new poems. The investigation of the medieval lyric developed over our considerations is possible from reading the studies undertaken by Hernâni Cidade, Lênia Marcia Mongelli, Maria do Amparo Tavares Maleval and Segismundo Spina. We assumed that the Portuguese-Galician 'cantigas de amigo' are based on the speech of the absence of the loved one – considered question in light of barthesian thought developed in *Fragmentos de um discurso amoroso* – whose voices have long lay in silence for the length of the inflated centuries of literary tradition. Restored, the essentialities medieval dialogue with the "neocantigas", feeding them. It establishes, therefore, a dreamlike atmosphere interval: built from a delicate mesh poetic ranging between times, Stella Leonardos' poetry is able to extend the possibilities of interpreting the corner ancestor, and to redefine the pilgrimage poetic-existential from the female author. So, from the pursuit of linguistic primordial slime, that justifies the "being in the world" of the poet, nourished by the past and open to the future, the lyrical word perpetuates and justifies renewed life in a continuous cycle of "*amanhecência*" and "*reamanhecer*".

Keywords: Stella Leonardos; *Amanhecência*; *cantiga de amigo*; intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. CONFLUÊNCIAS ENTRE AS CANTIGAS MEDIEVAIS E A POESIA MODERNA	
1.1. Vozes trovadorescas: cirandas poéticas.....	11
1.2. Neomedievalismo como expressão poética	21
2. O LUGAR DA PALAVRA LEONARDINA	
2.1. A ausência como fonte poético-discursiva	27
2.2 Entre a fruição e o silêncio.....	31
3. INCURSÕES NO “CÓDICE ANCESTRAL”	
3.1. A estrela de Stella: essencialidades da poética leonardina	38
3.2. Intertextualidade e epígrafe como procedimentos em <i>Amanhecência</i>	42
4. DO CANTO ANCESTRAL À TESSITURA POÉTICA CONTEMPORÂNEA	
4.1. Do “restauro” das vozes ancestrais: uma nova assinatura poética	49
4.2 Do discurso sobre a ausência: amor e poesia <i>entre</i> tempos.	66
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXOS	86

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste na investigação do “Códice Ancestral”, primeira parte do premiado livro *Amanhecência*¹ da poeta carioca Stella Leonardos. Seus poemas, conforme a própria autora explica na nota introdutória da obra (LEONARDOS, 1974, p. 35) revelam uma persona poética imersa em uma atmosfera povoada pelas essencialidades líricas dos cancioneiros galego-portugueses.

Por meio do amor declarado pelas raízes da língua – amalgamadas sensivelmente nas origens da própria poesia – bem como seu denso conhecimento do idioma arcaico, a autora cria uma linguagem peculiar, em cujas imagens se instaura o sonho. Castiço, seu discurso lírico se materializa nas neocantigas compostas ao longo da peregrinação poético-existencial de um eu poemático insuflado pelo mosaico intertextual empreendido a cada texto. Assim, a apreciação do delicado lirismo de Stella Leonardos, revelada por meio de sua aguda consciência lírica, encaminha-nos à apreciação de seu singular fazer poético.

Os poemas que compõem o *corpus* de nossa pesquisa foram selecionados a partir do vínculo estabelecido entre essas composições e as cantigas de amigo galego-portuguesas. De acordo com nosso ponto de vista, esse procedimento edifica a nova e radiante expressão da poesia leonardina, bem como fundamenta nosso espírito investigativo. Interessa-nos ponderar se os procedimentos “restauradores” aplicados à obra são realmente fundadores de uma poética em que se identifica, junto à voz medieval, a assinatura de uma voz contemporânea, amplificadora e revisora do lirismo feminino de outrora, convertido em matéria metalinguística.

Devemos, portanto, levar em consideração algumas questões que permeiam a presente análise. Em que medida Stella Leonardos consegue restaurar a poesia lírica medieval, outorgando-lhe um novo sentido discursivo ao momento histórico em que está inserida, o Modernismo? A autora consegue, efetivamente, restaurar as essencialidades arcaicas, das quais insurgem sua nova voz poética?

Partimos do pressuposto de que *Amanhecência* restaura as vozes femininas de matéria arcaica resgatando a tradição poética medieval, redefinindo, concomitantemente, a sua visão de mundo contemporânea, fenômeno que outorga uma nova assinatura poética à voz lírica

¹ *Amanhecência* foi publicado no ano de 1974. Premiada pelo Instituto Nacional do Livro, a obra foi coeditada por esse órgão, bem como pela Editora José Aguilar.

materializada na obra de Stella Leonardos.

Dentre as características que particularizam sua produção poética vislumbrada no livro em análise, percebemos que existe um intenso trabalho com o idioma arcaico, conforme já exposto. O burilamento vinculado à língua é composto por meio da garimpagem de suas camadas mais profundas, que expõem, portanto, o arcabouço do *romance* galego-português, assim como um fulgurante espírito de pesquisa (redescobridor da poesia medieval)².

Tais particularidades são estudadas e ponderadas em nosso primeiro capítulo, em que se pode verificar uma investigação acerca da lírica trovadoresca, bem como do fenômeno do “neomedievalismo” brasileiro. A partir desses estudos iniciais, acreditamos poder entender de que maneira as essencialidades medievais se evidenciam nos textos da autora, mediante uma apropriação que redefine as fronteiras poéticas entre passado e presente.

Por meio da restauração dos cantares d’amigo medievais, em cujo cerne reside um eu lírico feminino que discorre sobre as agruras sofridas devido à distância do amado (outrora presente), Stella Leonardos se apropria do canto que insurge da ausência. Esse tema também é discutido ao longo de nossas considerações a partir das ideias de Roland Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, no segundo capítulo do trabalho. Defendemos que, nascido da ausência, o discurso leonardino é capaz de romper a clausura das vozes já esquecidas por séculos, em um silêncio absoluto que fadava as essencialidades a um esquecimento sepulcral.

Aparentemente tão alheios à produção lírica vigente no período de sua publicação³, os poemas leonardinos revelam-se como *textos de fruição*, conforme explanaremos com mais atenção, sob à luz do pensamento barthesiano em *O prazer do texto*. Ousamos sugerir essa concepção acerca da arte poética de Stella Leonardos, uma vez que seus textos se inserem de maneira notável em seu tempo contemporâneo, na medida em que resgatam e revisam o sabor arcaico da poesia, dando-lhe, contudo, novo aroma e cor. Invocar do silêncio as essencialidades perdidas no espaço-tempo literário, conferem aos textos da poeta a fruição ponderada por Barthes, além de incorrer certo caráter de resistência à poesia de Leonardos, frente ao discursos sociais massificadores. Todos esses temas serão discutidos ao longo do segundo capítulo do nosso trabalho.

Amalgamadas, as substâncias líricas ancestrais insurgem em um novo influxo textual

² Na autora, a poesia medieval é redescoberta por meio de seus temas, sua estrutura formal, vinculados à pesquisa minuciosa sobre a vida dos poetas daquele tempo, bem como o ideário presente em suas composições.

³ Década de 70 de um século XX jaspeado de inovações literárias, fundamentadas pelas vanguardas ou mesmo pelas revisões críticas feitas à tradição, repartidas em diferentes “segmentos” poéticos.

que se coloca entre os tempos passado e contemporâneo. Assim, os textos leonardinos emergem interditos em um mosaico poético que oscila na tessitura espaço-temporal. O discurso intervalar, sustentado apenas pela poesia que dele sobrevém cristalina, é o responsável por tecer a malha poética. Clivado, portanto, por dimensões intertextuais, fortemente percebidas nos poemas (seja em suas frequentes epígrafes, ou ainda plasmadas em seu corpo), o “Códice Ancestral” traz à tona discussões que dizem respeito a procedimentos estéticos vinculados à noção de metalinguagem. Matéria em particular a ser discutida no terceiro capítulo de nosso trabalho, assim como se estudarão as características da poética leonardina.

Sugerimos que, ao acomodar em seu universo lírico os ecos femininos de matéria arcaica, os poemas de Stella Leonardos resgatam a tradição do lirismo medieval, revisando-o e ampliando suas potencialidades semânticas, assim como redefine a sua visão de mundo contemporânea em particular. Dessa maneira, ao longo da análise do *corpus* desenvolvida no quarto capítulo do nosso trabalho, esperamos vislumbrar a singular expressão poética de Stella Leonardos. Esperamos poder apreciar, por fim, sua nova assinatura poética, fundamentada nas vozes líricas materializadas em sua obra, em que se justifica o seu “estar no mundo”. Nutrida pelo passado e aberta para o futuro, a palavra em Stella eterniza e justifica a vida, em um ciclo contínuo de “amanhecência” e “reamanhecer”.

1. CONFLUÊNCIAS ENTRE AS CANTIGAS MEDIEVAIS E A POESIA MODERNA

1.1. Vozes trovadorescas: cirandas poéticas

Nossa peregrinação rumo ao universo poético do “Códice Ancestral” leonardino projeta-nos em direção ao húmus arcaico da língua e da poesia medievais. Sendo assim, traçaremos determinadas características do lirismo medievo, sempre tendo como elemento norteador de nossas pesquisas as peculiaridades do lirismo galego-português (vista a conexão estabelecida entre a poética de Stella Leonardos e os trovadores ibéricos, mais propriamente, com os trovadores de Galiza e de Portugal).

As cantigas são os textos poéticos medievais que eram acompanhados por música, normalmente cantados 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 às 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 luso-galega nativa, cujas raízes são tão antigas quanto a própria Ibéria, misturando-se de maneira inseparável à cultura popular da região. Tão pouco 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.

Spina (1996) afirma que no início da produção trovadoresca, as práticas poéticas se aproximavam de maneira considerável à música, principalmente as cantigas d'amigo, até o fim da Idade Média. No século XV, contudo, os estudos e as práticas de poesia e de música começam a dissociar-se. Dessa forma, os textos passaram a ser musicados por profissionais específicos que mantinham relações com a corte e, neste momento, a poesia começava a ser produzida para ser declamada e não mais cantada. Em suma, houve o florescimento das identidades poéticas. Entretanto, mesmo durante o período áureo da poesia trovadoresca, também podemos detectar indícios de afirmações poéticas pessoais, em que percebemos uma consciência artística, bem como tentativas pessoais de superação do formalismo desgastado e massificador do código cortês.

Quanto às considerações sobre as cantigas de amigo (estudadas com mais propriedade por nós, dada a sua aproximação com o *corpus* de nossa pesquisa) Segismundo Spina se vale do modelo sociológico criado pelo pesquisador Antônio José Saraiva, que promove uma classificação das cantigas d'amigo em duas instâncias: uma folclórica e outra burguesa. Vejamos o que o estudioso revela:

(...) embora restrições se tenham feito às idéias de Saraiva, não deixa de ser válida, pois permite-nos apreciar as diferentes estratificações dessa poesia tradicional, desde a forma que está mais intimamente ligada à terra, às sugestões da vida campesina, até a forma mais evoluída, cuja técnica já apresenta requintes dos cantares d'amor e um temário que se inspira nas formas de vida social evoluída. Queremos dizer: da atmosfera virgem do campo para o ambiente convencional da vida urbana.

(SPINA, 1996, p. 49)

Valendo-se do modelo de Saraiva, Segismundo Spina apresenta também um padrão, que se mostra sob à luz dos procedimentos estéticos. Estabelecendo, destarte, uma tipologia (didática e que não necessariamente corresponda a períodos cronológicos das cantigas de amigo), Spina (1996) afirma que a primeira classificação a ser feita é a que desvenda os meandros da cantiga folclórica. Essa é caracterizada por um refrão circunstancial (sem continuidade, portanto, em um plano lógico-narrativo e sem relação com suas cobras) e presença constante da forma paralelística. Spina (1996) recorda-se de que muitas destas cantigas foram esquecidas pelos compiladores dos cancioneiros, devido a seu pulsante caráter folclórico infelizmente desprestigiado por sua simplicidade. Foi o que ocorreu com o Cancioneiro Geral, por exemplo.

O segundo tipo de cantiga, observado pelo pesquisador, revela as mesmas propriedades formais percebidas no primeiro. Há uma distinção apenas no refrão que apresenta uma ligação lógico-semântica com as cobras da cantiga. Os elementos folclórico e musical dos textos, porém, cedem espaço ao poético e as consequências dessa movência de *status* entre música e poesia demonstra um pensamento articulado. A explicação racionalizada e vertebrada das emoções decompostas pelo desenvolvimento lógico do texto, em detrimento das sugestões impressionistas vistas na primeira classificação da *joglaria* popular, é sentida nesses cantares, portanto.

Quanto ao terceiro tipo de cantiga estudado, Spina (1996, p. 51) observa que o texto apresenta unidade narrativa de forma objetiva, em que se verifica a presença de diálogos, bem como a do refrão que, quando aparece, coordena-se logicamente entre as cobras. A quarta classificação que merece destaque privilegia a subjetividade, apresentado uma unidade temática; não se desenvolve a partir do paralelismo, mas apresenta refrão. O quinto e último tipo de cantiga de amigo estudado apresenta as mesmas características do quarto, sem, no entanto, apresentar refrão.

Segundo Segismundo Spina, a poesia tradicional, em sua faceta semântica, compreende todas as cantigas de amigo que “refletem a fragrância virginal do campo, das serras e da praia, e por outro lado o ambiente simples da vida vilã” (1996, p.50), lastro que liga esses poemas à tradição do povo. A questão do cunho popular das cantigas d’amigo também é ponderada por Mongelli (2009).

Segunda a autora, é falsa a sensação de que as cantigas de amigo são mais fáceis de apreender devido ao seu conteúdo, mais simples em sua estrutura, ou ingênuas porque possui um lastro “popular”:

Se essa donzela queixosa tem a chance de minorar suas angústias ao dividi-las com a mãe, as amigas confidentes, e com as flores, os avelaneiros, as nascentes, o mar e as aves; se esse diálogo – tantas vezes monólogo – diz das condições dela, ao resumir de forma quase narrativa seu “caso de amor”, nada disto pode ser entendido à superfície: a Natureza nas *cantigas de amigo* é simbólica, nos moldes analógicos em que a compreendeu a Idade Média.

(MONGELLI, 2009, p. 92)

O simbolismo constante nas cantigas de amigo medievais está vinculado, como foi afirmado pela estudiosa, essencialmente à natureza, de maneira que o conteúdo amoroso dos poemas se reflete em analogias de elementos naturais e a vida humana. A natureza e a simbologia herdada dos primeiros povos da România se fazem, portanto, fulcro da movência erótica dos textos.

A questão “popular” das cantigas, segundo Lênia Mongelli, “é que está em causa e coloca questões complexas” (MONGELLI, 2009, p. 93). A autora explica que a primeira questão que permeia o gênero seria a presença de um eu lírico feminino, registrado remotamente pela tradição oral das culturas românicas, o que registraria uma homogeneidade em relação à *mentalidade* da época. Confluências de essencialidades culturais latinas, moçárabes e occitânicas fariam parte do conteúdo temático das cantigas peninsulares, assim como a constante presença de elementos rituais, o longo culto à Primavera e à fertilidade, os bailados feitos ao redor das fontes, símbolo da origem da vida, são as camadas “populares” que se percebem de maneira muito arraigada nas cantigas de amigo.

No entanto, Mongelli (2009, p. 94) também afirma que:

Contudo, esse magma de procedências diversas recebido da tradição e adaptado ao presente do medievo central é tratado esteticamente por poetas cultos, que estilizam motivos pré-tovadorescos segundo o instrumental erudito oferecido pelas disciplinas do *trivium* (...). Se alguma “simplicidade” ou “ingenuidade” existe, uma e outra são forjadas para produzir tal efeito no “ouvinte”, habituado aos espetáculos musicais em que facilmente se decifram recursos técnicos como refrão, o paralelismo e o *leixa-pren* – característicos, de fato, da poesia de tipo popular. Tão coeso é o texto que resulta desses artifícios visando à produção racional do “simples”, que nem a ausência, da pauta musical complementar – lamentável lacuna – diminui o ritmo harmonioso dos poemas. E a sua dramaticidade, peculiar à “representação” a que se servem as cantigas mais canônicas, fica como que embutida em estruturas dialógicas.

Outra questão que permeia o conceito de “popular” nas cantigas de amigo é o fabuloso engenho de que os trovadores se serviram para compor esses poemas: o uso de uma voz

feminina, que pudesse desvendar o interior da mente da mulher. Mongelli (2009), nesse momento de suas reflexões, cita o interessante artigo de Massaud Moisés “Fernando Pessoa e a Cantiga Trovadoresca”. Em seu texto o professor pondera sobre de que maneira o procedimento estético de que se vale o trovador, mascarando-se sob a forma de um eu lírico feminino, configura uma atitude inventiva aproximada ao arcabouço do fenômeno heteronímico pessoano.

De acordo com Massaud Moisés, ao falar por meio da *donzela*, incorporando sua voz, o trovador poderia acessar o íntimo de sua *anima*, buscando em sua interioridade mais profunda um discurso que deflagrasse a alteridade. Assim, ainda estaria “cantando” por ele mesmo, não precisando, contudo, recorrer a um decoro fingido. Paradoxalmente, portanto, sua expressão poética converter-se-ia em um fingimento poético que primaria pela disseminação da voz de outrem em seu discurso poético. O “eu” do trovador, portanto, se tornaria o “outro”:

Assim, o “eu” não apenas se desdobra em outro “eu”, como este acaba sendo a sua vera efígie transposta noutro ser: dispondo-se como espelhos paralelos, os dois “eus”, fundem-se, confundem-se, sem dar margem a que se distinga um do outro. Liberto das peias da convenção, o sentimento amoroso alcança o ápice, que é também, senão muito mais, fingimento: o trovador finge que é a jovem com a qual realiza a exaltação dos sentidos, como se chegasse “a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. É que, mais do que ninguém, incluindo-se a própria companhia de amores, ele é capaz de avaliar e reproduzir em versos de escaldante vivacidade a dor experimentada pela sua interlocutora. Tal faculdade lhe advém da circunstância única de ser o agente, a causa, do sofrimento, mas não só: o poeta não é indiferente à dor de sua parceira; a dor é também sua, e por isso pode exprimi-la com uma verossimilhança e um frescor de canto primaveril que impressiona até hoje. Ora, essa incorporação do alheio no magma da interioridade, a transfusão de vivências do “outro”, que agora tem rosto e tudo o mais de um ser humano real, para o “eu” que elabora a cantiga, está-nos a indicar uma equação heteronímica. A moça do povo assume a função de um autêntico heterônimo, de um desdobramento de individualidade do trovador, como se a parceira fosse a materialização de um ser brotado da sua mente e não um ser de carne e ossos, vibrante de sensualidade e alegria de viver. Daí que ela esteja a um só tempo dentro e fora do poeta, como um ser que tivesse a existência de um heterônimo, ou seja, livre para ter a sua biografia, vinculada à peripécia amorosa, como fruto da multiplicação do “eu” do trovador em outros “eus”.

(MOISÉS, 1998, p. 233)

Conforme explanado, percebemos que tanto as cantigas de amor quanto às de amigo foram produzidas por trovadores, independentemente do gênero do eu lírico. Há, porém, a necessidade de se destacar que as cantigas de amigo abordam um amor já experimentado fisicamente. Assim, a questão física, além de diferenciá-las das cantigas dedicadas à *dame sans merci*, também justifica o método de divulgação, por assim dizer, do aprendizado do

amor, bem como suas diferentes dimensões do desejo, prazer e principalmente da saudade. Sendo assim, as cantigas populares principalmente aquelas inspiradas pela matéria virginal da natureza, revelam, de maneira muito constante, um delicado consórcio entre seus estratos poéticos e musicais, conforme podemos observar, por exemplo, em “Ai cervos do monte, vim-vos perguntar”, de Pero Meogo (CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS, 2013):

Ai cervos do monte, vim-vos perguntar:
foi-s’o meu amig’, e, se alá tardar,
que farei, velida?

Ai cervas do monte, vim-vo-lo dizer:
Foi-s’o meu amig’, e querria saber
que farei velida?

A faceta quase que “ritualística” das cantigas de amigo, portanto, dariam espaço à dimensão ancestral da música, e a elocução cederia lugar ao sentimento, representado, dessa maneira, no aspecto formal dos textos. As palavras flutuam em uma ciranda poética, cujos nós se permeiam em um estado puro de emoção e de diálogo entre o *amigo* e a donzela. De acordo com Hernâni Cidade, “a cantiga de amigo é ainda suscitada pela vida (...) porque ainda não se afastou da vida real, dela recebe a íntima frescura e variedade” (CIDADE, 1957, p. 44).

Em determinados momentos, portanto, percebemos que as questões poéticas são ofuscadas pelo predomínio da música e pela performance coreográfica. Essa dominação empreendida pelos estratos musicais, flutuantes sobre a essência dos textos poéticos, pode apresentar – artisticamente – os diferentes tipos de cantigas de amigo.

Quanto às formas poéticas, as cantigas de amigo podem ser seccionadas por seu conteúdo temático, a saber: cantigas de conteúdo exclusivamente amoroso, cantigas de romaria, albas, pastorelas, bailadas e as marinhas ou barcarolas.

Parece-nos prudente comentarmos, nesse momento, haja vista ter ocorrido uma explanação quanto ao caráter semântico das cantigas d’amigo, questões vinculadas aos aspectos estruturais das cantigas. Para tanto, valeremo-nos dos interessantes comentários tecidos por Spina (2003) em seu *Manual de Versificação Românica Medieval*, sobre a lírica luso-galega, bem como a hispano-portuguesa.

Diferentemente do que ocorreu com a lírica occitânica, que deixou verdadeiros

tratados sobre sua arte versificatória, a lírica galego-portuguesa possui apenas rastros anônimos da sua teoria composicional preservados no Cancioneiro de Colocci-Brancuti, contemporâneos, muito provavelmente às *Leys d'Amors* provençais (compilação de códigos a serem seguidos de acordo com as instruções da cortesia⁴). Apesar de fragmentada, essa poética nos dá indícios da nomenclatura utilizada na Idade Média para denominar as unidades poéticas fundamentais, a disposição estrófica (chamadas de “cobras”), o número de versos e de estrofes (considerando *enfadonhos* poemas que ultrapassassem o número de três cobras), assim como alguns procedimentos correntes, como o *leixa-pren*, por exemplo.

A poesia lírica de expressão luso-galega conheceu o rigor formal da influência provençal, por meio das cantigas de amor, conforme se sabe, em um período em que o caráter folclórico dos cantares primitivos começou a ser desprestigiado pela poesia culta dos palácios. Vigeu, contudo, uma lírica tradicional que privilegiou o uso de elementos corais, como o

⁴ O amor cortês (enquanto personificação da seriedade e dos valores morais) possui uma causa poética, cuja aparição e efeitos percebemos em toda a lírica amorosa. Os trovadores exprimem com perfeição o sentido do amor, imprimindo em seus textos toda a intensidade e força do sentimento.

A mulher amada, ao ser louvada nas cantigas de amor, compara-se a um senhor feudal. O amante, portanto, deve exprimir a vontade de se tornar seu vassalo (ser aceito, caso assim permita sua “suserana”), subordinando-se totalmente a sua dama. Segundo essa indução, vislumbramos o amor cortês como um complexo ritual em que o culto à dama prevê a observação da “arte de amar”. Desse artifício surge, devido à invenção dos próprios trovadores, a servidão amorosa.

Spina (1996, p. 363) afirma que “o amor consistia, então, nessa vassalagem rigorosa do trovador à de sua eleição, e tal arte previa a observância escrupulosa de cânones preestabelecidos”. A prescrição amorosa seguia, dessa maneira, alguns princípios listados pelo crítico literário: uma servidão humilde e paciente, que compreendesse quatro estágios de aprendizagem, graus esses ditados pelo nível de intimidade da dama com o trovador, a saber: *suspirante*, *suplicante*, *namorado* ou *amigo* e *amante*; a *coita d'amore* (e, em não raras vezes o desejo artificial de morte, afã que se tornou uma das constantes do lirismo trovadoresco); a dama tida como Bem Supremo; as virtudes intrínsecas à cortesia; a discrição (na composição poética demonstrada pelo *senhal*); a medida e bom comportamento (vestígios da cavalaria).

Dessa forma, Spina (1996, p. 364) entende a cortesia como um código de caráter instrutivo, uma vez que:

O amor concebido nestes termos determina infalivelmente um quadro de situações convencionais, de temas que se repetem, de motivos, de tópicos que se reproduzem, e somente as qualidades individuais dos grandes trovadores puderam enriquecer, variar essa topologia literária. O amor cortês, nessa atmosfera de longa paciência do amante e dolorosa impassibilidade da mulher, valoriza grandemente os olhos (veículo), que, com o coração (sede), constitui um dos temas importantes da erótica trovadoresca. O amor é um fator de aperfeiçoamento literário e moral do trovador (...).

refrão, repetição e o paralelismo, que estruturava as estrofes dos poemas: as cantigas de amigo.

Tais procedimentos poéticos fariam parte integrante desses cantares, cujo estudo nos interessa, devido ao intercâmbio textual presente na poética de Stella Leonardos com essa essencialidade medieval, porque tais cantigas estariam muito próximas da simplicidade oriunda da poesia primitiva (em que se verifica a presença de um caráter emotivo muito mais arraigado do que sua dimensão discursiva). Refletindo sobre o paralelismo, Cidade (1957, p. 37) declara sobre as cantigas de amigo: “repetição perfeita, revelando a persistência da primitiva ligação com a dança, a da nossa cantiga paralelística”.

A distinção entre essas formas poéticas dos *cantares de mulher*, no entanto, desde sua gênese em solo ibérico, não se faz muito clara. Existem diferenças no plano semântico, mas confluências no plano formal. Dessa forma é lícito apresentar diferentes nomenclaturas para esses poemas.

Como os próprios medievos fizeram, Spina (2003, p.109) relembra a divisão entre as “cantigas de maestria” (sem refrão e mais elaboradas em sua faceta discursiva, sem a contaminação da poesia de coro) e as “cantigas de refrão” (em que a música estava visceralmente disseminada e, por este motivo, valia-se dos expedientes dos elementos corais, evidenciando mais as sensações do que as questões discursivas lógicas, produto da tradição popular). Um exemplo desse tipo de cantiga é “Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias” (MONGELLI, 2009, p. 104) de Nuno Fernandes Torneol:

Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias;
todalas aves do mundo d’amor dizian:
leda m’and’ eu!

Levad’ amigo, que dormide’ – lãs frias manhãs;
todalas aves do mundo d’amor cantavan:
leda m’and’ eu!

Toda-las aves do mundo d’amor dizian;
do meu amor e do voss’ em ment’ avian:
leda m’and’ eu!

Toda-las aves do mundo d’amor cantavan;
Do meu amor e do voss’i enmentavan:
leda m’and’ eu!

(...)

As considerações que o pesquisador faz quanto à extensão das cobras pode oscilar de duas a dez “*palavras*”; as estrofes com quatro versos foram as mais cultivadas, geralmente seguidas por um dístico (fenômeno observado com mais ocorrência nas cantigas paralelísticas). Estrofes com três, cinco e seis versos, segundo Spina (2003), também foram frequentes.

Os esquemas rítmicos dos poemas são variados, mas recebem alguma influência da poesia provençal, uma vez que foi frequente o uso da *cobla singular*. Quanto ao caráter rimático dos refrões, Spina (2003) faz um breve comentário, afirmando que estas unidades geralmente são monórrimas e que podem ou não se coordenar semanticamente com o restante das cobras. No que diz respeito à rima, em síntese, podemos dizer que a mais cultivada era a consoante, mas que, nas cantigas tradicionais principalmente, o uso da assonância era possível, como podemos perceber em “Ay flores, ay flores do verde pino”⁵, de D. Dinis, por exemplo.

Além de processos relacionados à métrica como o *dobre* e o *mordobre*, o *enjambement* floresceu com vigor entre os trovadores galaico-portugueses. Quanto ao número de sílabas poéticas, que variava de acordo com a “modalidade” da cantiga, foram mais frequentes as redondilhas nos cantares *d’amigo*, conforme percebemos no fragmento neste trecho do poema “Amigo, queixum’ havedes” (CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS, 2013) de João Soarez Coelho:

Amigo, queixum’ havedes
de mi, que nom falo vosco,
e, quant’eu de vós conhosco,
nulha parte non sabedes
de quam mui mal, amigo,
sofro, se falardes migo.
(...)

Em seu navegar pelas artes versificatórias medievais, Segismundo Spina perscruta

⁵ “– Ai flores, ai flores do verde pino, /se sabedes novas do meu amigo? /Ai Deus, e u é?/ (...)”. (CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS, 2013).

também os cancioneiros de Espanha e de Portugal, respectivamente, apontado suas particularidades. Comenta mais atenciosamente o Cancioneiro de Baena (1445), que traz informações quanto aos métodos formais utilizados pelos poetas do período, assim como sobre o Cancioneiro Geral (de Garcia de Resende, 1516).

Ao dissertar sobre as propriedades estruturais dos textos reunidos nos cancioneiros, Spina (2003), seguindo as orientações do Cancioneiro de Baena, divide as produções em: textos que apresentam mote e textos desprovidos deste procedimento poético. As cantigas, foco de parte de nossos estudos, são textos que possuem o mote, segundo essa classificação.

Vejamos o que o pesquisador afirma sobre os poemas com mote:

A estes poemas se deu o nome de redondilhas, dada a estrutura em forma redonda – como veremos. O *mote* constitui um motivo prévio, *a priori* à criação poética, que já vem versificado, e sobre o qual se constroem as estrofes do poema. O mote pode ser representado por um *cantar velho* (*cantarcico*), ou por um farrapo de poesia popular, por um fragmento poético (em forma de paradoxo, de paralogismo, de provérbio ou de trocadilho), lançado por alguém ao poeta, ou ser criação do próprio poeta. Este último tipo de mote apresenta sobre os demais a vantagem de suscitar poemas esteticamente superiores, pois aos motes que se oferecem ao poeta vão corresponder glosas e voltas improvisadas, cujo valor reside unicamente na habilidade versificatória com que o poeta glosará o mote. (Aliás o critério de valorização, no tempo, consistia no talento e na destreza do poeta na paráfrase do mote proposto.) Esse gosto de esgrimir, da competição poética suscitada pela poesia galante nos saraus no paço, prejudicou muito a poesia, que via de regra descambava para o mero artificialismo de forma e conteúdo. As melhores redondilhas são, pois, aquelas cujo mote é criação do próprio poeta.

(SPINA, 2003, p. 164)

Outro procedimento bastante comum à lírica, não apenas à medieval, é a *glosa* do *mote*. Vejamos o que Spina define como glosa na esfera das cantigas:

Apresentado o mote, tema inicial, o restante da composição reduz a uma paráfrase, um comentário do mote. Às vezes o poeta acomoda toda uma história ao mote. As combinações possíveis são muitas, pois o poeta pode glosar uma cantiga inteira (...). E a glosa consiste em retomar sucessivamente cada verso do mote, numa composição cuja extensão é variável e dependente da opção técnica do próprio poeta. A glosa torna-se, assim, uma modalidade distinta das outras formas poéticas fixas. Escolhido o sistema de glosa, o poeta compromete-se a mantê-lo em toda a composição, isto é: reproduzir nos lugares próprios, escolhidos pelo poeta, os versos emprestados do mote.

(SPINA, 2003, p. 169)

As cantigas, e de forma mais marcante, as de amigo mantêm como procedimento formal regular a presença do mote glosado. Um dos caminhos que poderíamos tomar para entender o uso contínuo da glosa de um mote seria, pois, o espírito dedutivo do pensamento medievo a que tudo parafraseava, comentava, ampliando, assim sua visão de mundo, segundo Spina (2003).

Em síntese, podemos dizer que as cantigas de amigo configuram-se como fulcros imagéticos. Ora objetivas, ora subjetivas, mas relativamente livres da ortodoxia do *fazer bem* ditado pelo código cortês, demonstram-se, contudo, como um rico amálgama de sentidos, multiplicados e metamorfoseados em sua aparente temática e estrutura simplistas. Não obstante, nelas reside o sofrimento amoroso, amplificado pelos ecos que transportam a ausência do ser amado, muitas vezes desejado ardentemente e sem pudor: paradoxal e delicada representação de um discurso feminino.

1.2. Neomedievalismo como expressão poética

Agasalhando-nos nas considerações de Maria do Amparo Tavares Maleval, explicitadas em seu livro *Poesia Medieval no Brasil* (2002), esperamos elucidar questões relacionadas à tradição poética medieval em solo brasileiro, a fim de melhor entendermos o multiverso incandescente da poesia de Stella Leonardos.

Maleval (2002) relembra brevemente a biografia de D. Dinis, a quem chama de “rei-poeta”. Segundo a crítica, D. Dinis teria incentivado o uso da língua galego-portuguesa, propiciando sua maior dimensão sociocultural (seja na produção poética, entendida pelos cantares trovadorescos, seja na dimensão acadêmica, uma vez que o rei trovador teria impulsionado o uso do *romance* em detrimento do latim na primeira universidade portuguesa, na região atual de Largo do Carmo, em Lisboa), fato que teria fortalecido tanto a cultura portuguesa quanto seu idioma, livres para florescer.

Dado o fortalecimento linguístico-cultural português, estável em certa medida até o momento da chegada e respectiva conquista da “América Portuguesa”, a autora leva em consideração a ocorrência de “duas navegações” propiciadas pela colonização portuguesa no Brasil. A primeira se daria em um plano material, em que identificamos a chegada das caravelas e a segunda, cultural, cristalizada pela vinda da língua – transportadora de ecos arcaicos que ajudaram a firmar a tradição lírica e que tomaram forma nos cantos dos pioneiros colonizadores.

O fulcro da tradição cultural dos portugueses, portanto, influenciaria a futura cultura brasileira, inclusive na literatura, conforme temos estudado. Dessa maneira, a autora traz considerações sobre o que podemos denominar como “neotrovadorismo brasileiro” – vozes de poetas atualizadores da poesia medieva em nosso país. Tais considerações são antecipadas, contudo, por comentários que resgatam o fenômeno dos neotrovadores galegos modernos, fundadores desta “escola literária” na contemporaneidade.

A motivação principal desse movimento, que surgiu paralelamente às vanguardas no início do século XX, era a valorização e resgate de uma consciência galega que remontava à Galiza ancestral, visto que esta região espanhola já havia sido silenciada desde a Unificação do país, promovida pelos Reis Católicos no século XV. Maleval (2002, p. 24) afirma que o neotrovadorismo galego propôs o que podemos chamar de recriação do universo poético da Idade Média, vestido, no entanto, com o espírito contemporâneo do século XX. O movimento teve estreita relação com o Partido Galeguista (cujas bases eram os pensamentos de esquerda), que viu suas ideias de expansão da cultura galega e de pró-autonomia regional ser esmagadas pela ditadura centralizadora franquista.

Segundo Maleval (2002, p. 24):

Portanto, o Neotrovadorismo galego inscreve-se nos movimentos de afirmação das identidades regionais reprimidas em maior ou menos grau desde o advento das nações, observados na atualidade, a par dos avanços tecnológicos que tornam cada vez mais possível a internacionalização da cultura. Constituem verdadeiros “bolsões de resistência” à descaracterização político-cultural, fragmentando o que parecia tendente a desaparecer na globalização aludida, retrocedendo às origens medievais, quando se forjavam as línguas do Ocidente, fatores por excelência de identidade de cada povo. Nesse contexto, a Galiza é uma das vozes que buscam afirmar a sua diferença essencial, exemplo a ser seguido por nós, brasileiros, expostos intensivamente aos perigos da massificação globalizadora.

Em solo brasileiro, podemos também perceber que as essencialidades da poesia medieval lírica de expressão luso-galega surgem durante o Modernismo. Para comentar sobre o Neomedievalismo brasileiro a autora faz comentários que dizem respeito à Semana de Arte Moderna de 1922 (que postulou a emancipação das letras brasileiras em relação a modelos estrangeiros) conclamando, assim, uma nova concepção de arte, bem como uma nova consciência nacional.

Nesse momento histórico, Maria do Amparo Tavares entende que a poesia medieval (raramente revisitada no transcorrer dos séculos de nossa colonização) começou a ser “desvendada” pelos poetas modernistas, uma vez que os cancioneiros medievais foram

redescobertos apenas no século XIX. No entanto, suas essencialidades flutuavam no imaginário do povo sendo sua matéria, portanto, parte constituidora de nossa identidade.

No que diz respeito ao resgate da literatura medieval feita no Brasil, podemos citar muitos escritores que, à sua maneira, souberam colher dessa poesia frutos que resultaram em interessantes composições próprias. Mário de Andrade é o primeiro escritor a ser lembrado por Maleval (2002, p. 28) quando a autora trata da revisitação brasileira ao mundo das cantigas. Segundo ela, o autor de *Paulicea Desvairada* “retomou o Trovadorismo medieval em alguns poemas, evidentemente renovando-lhe o ideário e a linguagem (...). Tal retomada da lírica medieval se observa no poema ‘Cantiga do Ai’” (MALEVAL, 2002, p. 29):

Ai, eu padeço de penas de amor,
Meu peito está cheio de luz e de dor!

Ai, uma ingrata tão fria me olhou,
Que vou-me daqui sem saber pra onde vou!

Eu cheirei um dia um aroma de flor
E vai, fiquei doendo de penas de amor!

Foi minha ingrata que por mim passou!
Ai, gentes! Eu parto! Não sei pra onde vou!

Ai, malvada ingrata que escolhi vem!
Eu soffro e não posso queixar de ninguém!

Soffro mas me orgulho de meu soffrer,
É linda a malvada que fui escolher!

Tem a mansidão dos portos de mar
Mas porém é arisca quem nem pomba-do-ar!

Ela é quieta e clara, ela é rosicler,
É a boca-da-noite virada mulher!

Ai, unhas de vidro para me encantar!
Ai, olhos riscados para não me enxergar!

Ai, peito liso, boca de carmim!
Ingrata malvada que não pensa em mim!

(...)

Nesse poema, o modernista mantém a estrutura estrófica binária, muito comum às cantigas paralelísticas de amigo, e relembra o tema da coita amorosa, revestida com os ares da Modernidade. Mesmo o uso da interjeição “ai” foi jocosamente mantido na criação de Mário, procedimento também característico das cantigas amorosas, mas aliado no texto andradino aos voos metafóricos próprios do Modernismo (MALEVAL, 2002, p. 29).

Outro exemplo que poderíamos citar é o extenso poema “Lira Paulistana”, também de Mário de Andrade. Nele, o poeta se utiliza mais uma vez da estrutura paralelística das cantigas medievais, mantidas no texto modernista por meio do paralelismo sintático (MALEVAL, 2002, p. 29). A atmosfera medieval, nesse texto, ainda se faz presente na alusão que Mário faz à viola, instrumento típico do período medieval e muito presente em suas composições. Percebemos, portanto, que Mário de Andrade revisitou a Idade Média e transpôs, à luz das vanguardas, seja pela apropriação da cultura popular, seja pelo uso de estruturas formais comuns ao período, suas essencialidades poéticas a seus textos.

Augusto Meyer, brilhante ensaísta, memorialista e jornalista também escreveu poemas, dos quais podemos citar “Bailada” e “Rimance”. Segundo Maleval (2002, p. 35), existe um intenso diálogo com a lírica trovadoresca, repaginada pela atmosfera iconoclasta do poema-piada.

O Neomedievalismo no Brasil, segundo a estudiosa, contudo, expande-se por entre as fronteiras do Modernismo Heroico, chegando a ganhar expressão em autores distintos, inseridos também em diferentes momentos de nossa literatura. Dessa forma, a fim de apresentar uma antologia que reúne poetas, conhecidos ou não, que perpetraram incursões poéticas sob a influência da poesia medieval, Maria do Amparo declara:

Observamos que esse *Neomedievalismo* brasileiro é uma prática muito heterogênea. Alguns poetas, mesmo intitulado os seus poemas por gêneros medievais, apenas se restringiram a manter-lhes alguns vocábulos específicos, outras vezes a parafrasear um texto arcaico, tomá-lo com mote a ser glosado ou dialogar com ele literalmente, trazendo-o para o novo poema. Poucos são os que retomam, completamente ou quase, as estruturas medievais.

(MALEVAL, 2002, p. 37)

Dentre esses autores figuram Martins Fontes, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Hilda Hilst, Stella Leonardos, entre outros. Martins Fontes (1884 – 1937) foi, segundo Maleval “um dos pioneiros na recriação das cantigas trovadorescas, embora o faça em poucos exemplos” (2002, p. 39). O médico e jornalista santista manteve estreitos contatos com os escritores modernistas, participando, inclusive da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Mesmo durante este período, no entanto, Martins Fontes já experimentava escrever sob à luz da poesia medieval.

Maleval (2002, p. 41) pondera que:

Num dos seus poemas, retoma o *pranto* do jogral leonês Johan sobre a morte de D. Dinis, em 1325, paradigma ao qual não obedece integralmente. Limita-se a, através de quadras, lamentar a morte do “Dom Lavrador” e tecer-lhe o panegírico, sobretudo da sua feição de “Rey Trobador”, de “troveiro das velhas Tenções” “do tempo da frol”, considerando-o superior aos provençais.

Já Guilherme de Almeida (1890 – 1969) dá sua contribuição ao Neomedievalismo brasileiro, por meio de *Livros de Horas de Sórora Dolorosa* (1920), que faz referência aos gráficos dos “Livros de Horas” medievais. *Cancioneirinho* (em *Poesia Vária*) também denuncia o mergulho do autor na Era Medieval, retomando cantigas de amigo paralelísticas:

Apresenta, em quase todos os vinte poemas que compõem o citado *Cancioneirinho*, o mais nítido paralelismo, acompanhando-os de refrão, em perfeita obediência ao modelo medieval. Não bastassem essas evidências, faz sempre uso de epígrafes compostas por versos dos trovadores galaico-portugueses, mais especificadamente *cantiga de amigo*.

(MALEVAL, 2002, p. 43)

A temática de seus poemas transcende, contudo a essencialidade medieval. A dor que a *donzela* da cantiga de amigo sente é repaginada por um sentimento saudosista que deságua na angústia existencial.

Manuel Bandeira também é um dos expoentes do Modernismo Brasileiro, assim como Mário de Andrade e Guilherme de Almeida. O poeta pernambucano, ao longo de sua extensa produção lírica, apresenta apenas três textos neomedievais, segundo o que considera a escritora Maria do Amparo Maleval.

“Cantar de amor”, escrito de formal circunstancial, como o próprio poeta afirmou revela a forma perfeita de uma cantiga de refrão, que não lauda à senhora amada, mas expressa a *coita do existir*. “Cantiga de amor” retoma as cantigas amorosas em que o objeto amado é a *dame sans merci*, mas, segundo Maleval (2002) os atributos utilizados por esse

neotrovador são distintos daqueles usados na poesia trecentista. “Cossante” se encaixa do que podemos chamar de cantigas de amigo, mais propriamente de *marinhas*, em que “o mar lembra a amada para o trovador galego medieval, e a amada lembra os perigos do mar para o poeta brasileiro” (MALEVAL, 2002, p. 47).

A premiadíssima Cecília Meireles também cultivou com delicadeza e engenho poemas inspirados pela Era Medieval. De acordo com Maleval (2002, p. 48):

A presença do Trovadorismo medieval em sua obra já se indicia pelos títulos de diversos poemas: Canção, Cantiga, Cantar... determinados ou não por qualificativos. Além do mais, alguns constituíam letras de músicas. Mas é uma presença formalmente muito tênue, restringindo-se a alguns sintagmas e versos evocativos da lírica dos antigos trovadores, ou a algumas situações que remetem para quadros por eles pintados.

Ao longo do percurso poético ceciliano, podemos verificar a presença ancestral da poesia do medievo, influenciando seus textos, (sem, contudo esvanecer a universalidade sublimada de seu conteúdo), como se pode perceber em poemas como “Miraclara desposada”, “Cantata matinal”, “A pastora descrida”, “A amiga deixada” e “Cantar de vero amor”. Outras criações poéticas de Cecília Meireles, de acordo com Maleval (2002), trazem em seu bojo uma relação formal mais estreita, assim como temas também explícitos em relação às cantigas medievais. É o caso de “Cantar guaiado”, “Amor em Leoroneta” (cujo tema, extraído de *Amadis de Gaula* serve como verdadeiro mote), “Todas as aves do mundo de amor cantavam...”, e *Romanceiro da Inconfidência*, por exemplo.

De acordo com Maleval (2002, p. 57), Hilda Hilst foi a primeira poetisa a fazer referência direta aos trovadores do passado, em suas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960). Em seus poemas, no entanto, não buscou a forma estrutural das cantigas, colhendo delas sua temática amorosa, readaptadas pelas lentes de um olhar contemporâneo, afirmador da posição feminina em seu tempo.

2. O LUGAR DA PALAVRA LEONARDINA

2.1. A ausência como fonte poético-discursiva

Para entendermos a poesia de Stella Leonardos instaurada nos poemas do “Códice Ancestral” apreciados em nossas pesquisas, devemos perscrutar os caminhos pelos quais passam o seu discurso em mosaicos, cujos pontos de partida e de chegada residem em seu singular trabalho com a palavra poética. Ponderando, portanto, sobre o poder que a palavra exerce nos textos da poeta, consideramos, à luz do pensamento barthesiano, que a linguagem, enquanto fonte criadora da poesia, “nasce da ausência” (BARTHES, 1994, p. 29).

Dessa forma, foquemos nossas atenções no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1994), do semiólogo francês. Nele são compilados ‘verbetes’ que figuram o discurso sobre o amor em ordem alfabética, sempre fazendo referência à aparição do sentimento amoroso no discurso literário e filosófico. Interessa-nos em especial a entrada de “Ausência”:

Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono.

(BARTHES, 1994, p. 27)

Para Barthes (1994, p. 27), só existe a ausência no momento em que o objeto amado está distante do sujeito apaixonado. A pessoa que ama, portanto, assume uma posição passiva, estática, sedentária, sempre acessível e em perene espera em relação ao amado que, em qualquer momento se afasta (migrador errante, sempre em estado de partida). De acordo com essa linha de raciocínio, apenas o sujeito acometido pelo sentimento amoroso é que expõe, sob forma discursiva, a dor sentida pelo apartamento do objeto amado. Por meio da ausência, portanto, o sujeito que lamenta a distância de seu amor circunscreve em seu discurso a sua existência fadada ao sofrimento: a ausência do objeto amado presentifica, pois, o sujeito que ama.

Quanto ao discurso da ausência propriamente dito, Barthes afirma que seja historicamente nutrido pela figura feminina. Vejamos:

(...) a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, das “chansons de toile”, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência

do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles *que têm algo feminino*).

(BARTHES, 1994, p. 28)

Independente da questão de gênero, o sujeito apaixonado é, para Barthes, capaz de suportar a dor da ausência, tornando-se “normal” (BARTHES, 1994, p. 28), apoiando-se nas bases morais adquiridas ao longo de sua vivência convencional em sociedade. A metáfora que Barthes usa para explicar essa “adequação” do sujeito apaixonado, em relação à normalidade pela qual “todos os que se apaixonam passam”, é a do “sujeito bem desmamado”, que se alimenta “de outras coisas além do seio materno”, enquanto permanecer em estado de vigília (BARTHES, 1994, p. 28).

A ausência bem sustentada pelo sujeito que ama, trata-se, na verdade, de um sintoma: o esquecimento. O ato de esquecer entorpece os sentidos e permite a sobrevivência do indivíduo apaixonado, uma vez que a perene vigília o faria sucumbir por fadiga e “tensão de memória” (BARTHES, 1994, p. 28). Tal expediente, contudo, permite breves momentos de paz para o sujeito apaixonado. Sempre a ausência o acomete por meio de uma dor lancinante, causada pela distância do objeto amado. Assim, o sujeito apaixonado se transforma em sombra disforme, triste e incompleto em todos os instantes em busca de sua parte perdida.

Apesar de ser o agente causador de uma perene angústia a quem ama, a ausência configura-se, como dissemos, em uma forma de presentificação do sujeito. Ademais, se o objeto amado é ausente, enquanto referente, torna-se presente enquanto destinatário (alocutário, segundo Barthes) por meio do discurso queixoso do indivíduo que sofre pela ausência de seu amor.

A partir do discurso amoroso, portanto, o sujeito que ama pode reaver, sob a forma de imagem, seu objeto amado, transpondo as barreiras temporais e físicas, instaurando, discursivamente, um tempo interdito: insustentável entre seu momento referente e o tempo presente da locução.

O sujeito apaixonado, portanto, manipula a malha espaço-temporal que o envolve, movimentando-se tal como um pêndulo. Ora dirige-se para o passado (em que o objeto amado esteve presente), ora para seu presente referencial (que propicia a instauração de um discurso que versa sobre a angústia de estar longe de quem se ama). Pode, ainda, voltar-se para a dimensão intervalar criada pelo universo da linguagem fundamentado pela ausência (que aproxima a imagem do ser ausente, alimentando a memória do sujeito apaixonado).

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” (LEONARDOS, 1974, p. 78):

(...)

– 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?

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 conclamar a voz da *donzela* queixosa, podemos dizer que Stella Leonardos redimensiona o espaço instaurado pelo canto ancestral. Assim, dialogando com a *fremosinha*, a poeta amplia sua existência discursiva por meio de interferências de cunho existencial advindas do seu tempo contemporâneo.

A título de ilustração do intercâmbio poético-discurso entre as essencialidades medievais e o eu poemático leonardino, façamos a leitura de “La fremosinha” (LEONARDOS, 1974, p. 80):

“Dizia la fremosinha”...

D. Afonso Sanches

“Dizia la fremosinha:
ay deus, val!

Com' estou d'amor ferida,
ay deus, val!"

Caçador qu' ides aa caça
caçador d' afoito passo:
ay que moyro, caçador,
ca me teen presa no laço!

"Dizia la ben talhada:
ay deus, val!
Com' estou d'amor coyhada,
ay deus, val!

Caçador, meu caçador!
Caçador d'afoito passo:
ay que moyro, caçador,
aa míngua de voss' abraço.

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 uma vez que a própria autora afirmou seu eterno amor à língua e às suas raízes. Em Stella a ausência da palavra que demonstra seu amor pela poesia, faz com que ela recue justamente aos tempos primordiais, presentificando sua peregrinação poético-existencial por meio do restauro das vozes longevas, como percebemos em "A dona-virgo do anel" (LEONARDOS, 1974, p. 71):

(...)

Non chorade aquel anel
que de coraçon vos ei.
Lumbroso anel achado ei
na vossa voz, mia senhor.

(...)

Metaforicamente, a poesia de Stella Leonardos caminha por meio de uma contínua busca pelas origens; seu amor não é *amigo* ausente, mas a própria palavra poética que se

resume em poesia pura, neocantiga medieval. Corpo sensível e pulsante em que as palavras jorram e se perdem em um tempo imemorial e, concomitantemente, contemporâneo, sem espaço, em ininterrupta fruição estética.

2.2. Entre a fruição e o silêncio

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*.

Buscando traçar as peculiaridades dos chamados “textos de prazer” e os “textos de fruição”, o semiólogo aponta para um “não-lugar” reservado a 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 (2010), 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 enclítico.

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 arcaico e o novo. 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 pelas essencialidades ancestrais.

A fruição é, segundo Barthes *inter-dita*, intermitente e condensada em seu limiar existencial. Atópica, por não ceder às restrições da Doxa, podemos dizer que ela torna valorosa a paradoxal “inutilidade” do texto sedutor, não pelo acesso direto a seu *corpo erótico*, mas pelo entrelaçar de sua composição. 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 esquecido sabor arcaico do idioma, delegado ao silêncio linguístico e literário (visto seu desaparecimento em ambas as esferas), que prepondera nos textos, jorrando livremente. Sua poesia não 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 luso-brasílica. Por meio do consórcio entre o novo e o antigo, seus poemas configuram imagens interseccionadas por diferentes dimensões semânticas. Por entre o discurso rizomático da autora despontam, portanto, os primeiros raios de uma poesia luminosa, que concretiza em ritmos e imagens sua nova forma.

Se pensarmos na produção poética de Stella Leonardos como textos de fruição, consideraremos, destarte, que eles mantêm em seu arcabouço fraturas expostas capazes de romper com a trivialidade das convenções. Os poemas da autora transfiguram-se, em certa medida, em um fenômeno atemporal, justificado pela atopia que desfaz as relações lógico-racionais do discurso prazerosamente convencional. À esteira de Barthes, diríamos 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:

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, conforme já expusemos.

Buscando compreender de que forma opera esse “vazio” por entre o qual a fruição escorre, inundando os textos contemporâneos, chamamos a atenção para o pensamento do poeta português Alberto Pimenta. Em *O silêncio dos poetas*, Pimenta (2003) indica o silêncio como forma de recusa e de resistência da poesia moderna, frente ao horizonte meramente poetológico (clássico e sedimentado historicamente), que se afasta do plano estético aberto e integral da obra de arte. Esse silêncio poético provém, segundo o autor, do caráter fragmentário da poesia moderna que, desintegrada e enigmática, sublima-se, negando a lógica formal dos poemas tidos como “clássicos”, oriunda da cultura agenciada pela poetologia. De acordo com Pimenta (2003, p. 169), portanto, “este silêncio deve ser entendido como atitude ante a ideia de qualquer representação possível do mundo”.

Pensando na questão da autonomia poética, o escritor defende a ideia de que o artista emancipado da poetologia percebe o seu limite no momento em que honra o compromisso lógico-linguístico de fazer uso de insígnias do “conceptualismo totalitário” (PIMENTA, 2003, p. 169), ainda que, por meio da utilização de tais símbolos, sobreviesse a demolição de antigos conceitos artísticos:

A ideologia dos símbolos é recusada e substituída por uma espécie de ideografia, por um sistema que só conserva os signos e rejeita o seu l o g o s. Antes de chegar ao silêncio verdadeiro e definitivo, àquele silêncio que resulta de não ser preciso falar para tudo ser entendido, o conhecimento estético que se exprime na arte literária passa da fase do sistema poetológico a uma fase de desagregação do l o g o s poético, que representa uma autonomia tanto do espírito como da forma.

(PIMENTA, 2003, p. 170)

O texto, portanto, volta tão somente a si, uma vez que as palavras que o estruturam se libertam do “significado comum”, ampliando suas possibilidades enquanto núcleo volátil de diferentes formas e sentidos. Ao refletirmos sobre os poemas que compõem nosso *corpus* de pesquisa, podemos inferir que a produção poética de Stella Leonardos transcende todas as fronteiras entre o real e o imaginário, fundamentando-se em um tempo sustentado apenas pela poesia que lhe é inerente. Assume o seu caráter de resistência, haja vista que:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo descontínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, o Eros); quer desfazendo o sentido de presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (Ainda que nem sempre possa impedir de todo que um ou outro pseudovalor formal vigente – e, daí, obliquamente ideológico – venha a cruzar o seu jogo verbal).

(BOSI, 1977, p. 169)

Reavivando “as zonas sagradas” das quais nos fala Bosi (1977), entendidas em Stella Leonardos como a tradição lírica amorosa galego-portuguesa, “infância” de nossa literatura, o fazer poético da autora recria a atmosfera medieval. Confere-lhe, contudo, um viçoso movimento que configura seu universo poético, no momento em que se debruça nas origens do lirismo, bem como nas raízes do idioma, porque “a poesia ignora o progresso ou a evolução e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem” (PAZ, 2006, p. 12). Essa é sua resistência: retomar o canto primordial tornando-o vivo e repleto de um novo fulgor que ressignifica as camadas mais profundas da memória.

À medida que entendemos *Amanhecência* como um reduto lírico, em que a palavra poética é livre para resistir frente ao discurso totalitário, é lícito afirmar que seus poemas se mostram como textos de fruição. Dessa maneira, retomamos o pensamento desenvolvido em *O prazer do texto*. Barthes (2010) sustenta a ideia de que não haveria as correntes discursivas das instituições sociais, da ciência ou de qualquer discurso castrador da fruição textual. Não haveria, portanto, vultos que pudessem cercar de sombras as luzes do pulsar da “coisa de linguagem” que é o texto que jorra para deleite ou desespero de seu leitor.

Ponderando sobre o “Códice Ancestral” leonardino, podemos dizer que as palavras fundamentam-se sob uma nova ordem. Sua expressão poética não se *pauta* na tradição, mas *resgata* uma ordem antiga: a “coisa de linguagem” se transfigura em seu tema, seu mote: a poesia ganha um caráter novo. Neocantiga.

A partir do esvaziamento ideologicamente tendencioso, segundo Barthes “o texto destrói até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística” (2010, p. 39). Não dizemos, contudo, que o texto seja vazio de significância, porque o próprio autor afirma que “o texto tem necessidade de sua sombra” (BARTHES, 2010, p. 41). Suas sombras, no entanto, devem ser compartilhadas pelo corpo textual, a fim de que se possa enxergar o jogo entre claro e escuro que elas podem produzir. A subversão dos matizes sociais, psicológicos, estéticos, memorialísticos e ideológicos será a força motriz

responsável pelo delineamento das cores do texto de fruição.

No texto-fruição de “*IN FINIBUS GALLECIAE*”, Stella Leonardos (1974, p. 40) 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.

Barthes (2010), ainda em seu *O prazer do texto*, tange outra questão importante de seus estudos: o intertexto enquanto memória circular, de que não se foge, porque os sentidos dos discursos que transcorrem as dimensões textuais estão presente de forma intrínseca em seu corpo. O crítico, portanto, deve perscrutar cada fenda do texto, cada nuance de sua multicolorida estrutura:

Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não-isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios.

(BARTHES, 2010, p. 46)

A “Ancestre Canção” (LEONARDOS, 1974, p. 39) leonardina materializa o corpo clivado pela intertextualidade:

(...)
E nas veias vivo veios
de cantar azul castiço
– ora de ar trovadoresco
ora riso de jogral.
Sabe Deus porque subsistem

e me veiam, que não sei.

(...)

Desvendar a clivagem textual instaura a Novidade como condição para fruição. Barthes (2010) pondera que a linguagem antiga repete valores antigos e que, portanto, remete a uma ideologia desgastada, opaca. O Novo, no entanto, é capaz de obliterar a repetição que range e que não permite o verdadeiro e intratável prazer potencial do texto: a fruição se configura, portanto, em contínuo estado de exceção. Imprevisível, inteiramente novo e intransitivo. Assim é o texto de fruição a que nada regenera: demiurgo de si mesmo, sua significância reside no ato de acessá-lo sensualmente.

Paradoxalmente, o que percebemos em *Amanhecência* é que autora se vale de uma linguagem antiga, sem, contudo, tornar antigo o seu texto. A Novidade em Stella Leonardos é justamente percorrer o caminho da tradição medieval, esquecida, reavivando-a em seu plano da memória, para restaurar não a cantiga medieval, senão a neocantiga contemporânea. O fulcro das origens cede espaço à criação de uma nova e “dona de si mesma” forma de poesia, transeunte silenciosa que não se pode capturar pela palavra convencional, porque:

O caminho do verdadeiro silêncio vai pela recusa da palavra segura de si, da palavra auto-suficiente, da palavra que fala do seu falar: mas passa através da palavra que fala para se poder calar, em busca de sua morte. Isto é, de sua razão de existir.

(PIMENTA, 2003, p. 259)

Barthes ainda 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 corpo erótico textual, 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.

Ainda nesse ponto, 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” (LEONARDOS, 1974, p. 62):

(...)

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!

3. INCURSÕES NO “CÓDICE ANCESTRAL”

3.1. A estrela de Stella: essencialidades da poética leonardina

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.

Sua obra filia-se à terceira geração do Modernismo, em uma vertente poética que, alheia aos programas experimentalistas peculiares do Concretismo e da Poesia-práxis, estabeleceu-se entre o moderno e o tradicional. O burilamento formal dos textos fez-se presente sob a forma de um discurso metrificado, fulcralmente vinculado a um imaginário neorromântico, *surreal*. Dessa forma, ousamos dizer que a sua poesia é, portanto, fruto de uma profunda consciência lírica a que sugerimos denominar como “existencialismo poético”⁶, cuja representação se faz presente também nos textos de Gilberto Mendonça Teles, Walmir Ayala, Carlos Nejar, e mesmo parte da produção poética de Adélia Prado.

Segundo Bosi (1994, p. 465 - 466) o fazer poético autoconsciente de Stella Leonardos apresenta “tendências formalistas e, *lato sensu*, neo-simbolistas [sic], difusas a partir de 45”, em que esteve presente a faceta intimista da poesia, cujas “*imagens* vêm a ser o correlato dos sentimentos e, numa fase mais avançada da condensação, os *símbolos* vêm a ser o véu que oculta e ao mesmo tempo sugere esses mesmos sentimentos”. Ainda de acordo com o autor, no capítulo “Poesia ainda” de sua *História concisa da literatura brasileira*, Stella Leonardos faria parte de uma gama de poetas que:

Vistos por um ângulo estreito da sobrevivência de certos hábitos estilísticos, o seu ponto de referência poderia ser ainda a poética da geração de 45. Mas prefiro ver neles o nosso veio existencialista em poesia.

(BOSI, 1994, p. 485)

⁶ O “existencialismo poético”, conceito explorado por Gaston Bachelard em *A poética do Devaneio*, configura-se “pontilhista e impressionista”, porque capta instantes de devaneio, por meio de uma imaginação criadora liberta de um espaço-tempo circunstancial. Assim, a “alma sonhadora” do poeta em devaneio, leva-o a reanimar-se, revivendo imagens passadas que povoam seu poema-sonho. A memória, portanto, assume uma posição importante no ato de devaneio poético que deságua no “existencialismo” poético (essencialismo) de Bachelard. Mas essa memória não se atribui a um jogo de datas estabelecidas; trata-se de uma “memória imaginação”, em que, no passado, encontra-se substância latente de vida, “memória do cosmos”. O assunto é estudado com mais propriedade no *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos* (FERREIRA, 2008, p. 72 e73).

A vasta 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, *Romanceiro da Abolição* (1986), entre tantos outros.

Hoje, a autora é presidente da Academia Carioca de Letras e Secretária Geral da UBE do Rio de Janeiro, ostentando a publicação de mais de 230 títulos, muitos deles premiados. “Poeta planetária”, Stella Leonardos foi apresentada em 2005 por Jean Paul Mestas ao senado francês, sendo homenageada por suas obras e atividades incentivadoras da cultura, ano em que também foi premiada com a Medalha Oficial de Mérito Cultural do Consulado da Grécia.

Stella Leonardos também recebeu uma bela homenagem de Manuel Bandeira, em seu *Mafuá do Malungo*, (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Literatura Brasileira, 2013) por meio do poema “Agradecendo Doces a Stella Leonardos”:

DOCES de açúcar e gemas
São teus versos, e teus doces
Sabem a poemas: não fosses
Toda doce em cada poema!

Pouco e coco rimam, sim,
Mas quando o coco é o seu coco,
Que, por mais que seja, é pouco
(Pelo menos para mim!).

Não veio doce, mas veio
Verso seu, que me é tão doce
Como se doce ele fosse:
Mais que doce: doce e meio!"

Atraída pelo húmus arcaico, a autora pretende, a partir de um sensível espírito criativo que congrega a invenção poética a uma consciente disciplina metodológica, tornar-se restauradora de uma voz primeira que frutifica o corpo poético de *Amanhecência*. A aurora da poesia, a que podemos denominar de luso-brasileira, é reconstituída em nova, delicada e vibrante linguagem que privilegia as vozes femininas, ecos líricos dos cantares d'amigo.

É importante ressaltar que faz parte do discurso historicamente feminino cantar a ausência, desvelando as reminiscências da matéria memorialística para promover o canto do amor perdido, remoto, mas suavemente reavivado pela lembrança. Assim como os clamores entoados nas cantigas d'amigo escavam o substrato da memória de seu eu lírico, Stella Leonardos restabelece, a nosso ver, por meio da restauração desses cantares femininos, uma nova e incandescente essência poética. Portanto, a essas vozes arcaicas e distantes na malha espaço-temporal são lançadas, como dissemos, renovadas luzes, que permitem o seu perdurar, transfigurando-se em germen de um novo *códex* poético.

Tendo como ponto de partida outros textos (colocados em epígrafe ou amalgamados no corpo de seus poemas), a autora institui um discurso literário próprio que se estrutura a partir de outros discursos. Esse trabalho demonstra um profundo conhecimento linguístico aliado a uma séria pesquisa documental reveladores de seu novo influxo e de alteridade poéticos – notoriamente dialógicos e estruturados sobre a metalinguagem apaixonada pela palavra criadora de essência poética cristalina – já, contudo, desreferencializada pelas instâncias pós-modernas.

O que Nelly Novaes Coelho destaca como um dos pontos altos da obra leonardina, afirmando que se trata de uma característica que a acompanha desde a década de 40, é a preocupação com a abastada e multiforme formação cultural brasileira. A crítica descreve obra de Stella como permeada profundamente pelo o que chama de “húmus brásílico” (COELHO, 2010, p. 598). A questão da contundente pesquisa documental e do formidável espírito criativo da autora de *Amanhecência* também não passa despercebida pela ótica crítica de Nelly Novaes Coelho. De acordo com a crítica, Stella Leonardos é atraída pela matéria primordial da poesia e do idioma luso-brasileiro, desvendando essas essencialidades a fim de explicar o seu “estar-no-mundo”. Por esse motivo, a poeta privilegia as origens portuguesas, como se percebe em “Códice Ancestral”, primeira parte do livro *Amanhecência*.

Coelho (2010) explicita a produção poética de Stella Leonardos como uma consciência densa das origens, reconhecendo-se como herdeira das vozes ancestrais que ressoam em sua obra, especialmente em *Amanhecência* e em *Romançário*. Nessas obras se percebe uma sensível peregrinação poético-existencial que dá voz às ressonantes essências medievais, capazes de frutificar um novo influxo poético nos poemas que, contudo, são fiéis à contemporaneidade que os engendrou.

No que diz respeito à *Amanhecência*, nota-se a divisão da obra em dois momentos distintos, dos quais nos interessa a primeira parte. O eu lírico, transeunte em uma atmosfera

arcaica, transfere essa ancestralidade para seu fazer poético tanto no que diz respeito à matéria dos poemas, quanto à questão lexical e formal dos textos. Segundo Coelho (2010, p. 599):

O arcaico vai sendo recriado em nova vibrátil linguagem que privilegia a voz da mulher, tal como se faz ouvir nas cantigas de amigo ou nas jarchas moçárabes e registros de cronistas árabes ou portugueses. Essas vozes longínquas, perdidas no tempo, vão sendo redescobertas como sementes de um novo código poético (...).

A autora observa também uma questão imprescindível para a compreensão da obra: a intertextualidade. Quanto a esse tema, Coelho (2010) defende a ideia de que os poemas de Stella, especialmente os de *Amanhecência*, são estruturados a partir de discursos literários alheios, seja no uso de epígrafe, seja em citações amalgamadas no novo corpo dos poemas leonardinos.

Esse fenômeno se faz possível devido a um trabalho de “garimpagem” das camadas mais obscuras do idioma e das essências poéticas primordiais, o que revela, portanto, uma pesquisa austera dos textos arcaicos. O vigoroso rigor documental de Stella Leonardos pode ser percebido ainda nas notas de rodapé, no glossário e no apêndice final que acompanham o livro, trazendo informações biográficas de trovadores, bem como esclarecimentos no que diz respeito a particularidades de caráter histórico e filológico dos textos.

Stella Leonardos, portanto, tece sensivelmente uma belíssima “tapeçaria poética” em que vislumbramos a criação de um mosaico discursivo que atesta a grandeza de *Amanhecência*. Testemunho cuidadoso e resgate preciso das essencialidades da tradição, recriadas nos poemas, a poeta transcende o momento histórico em que viveu (captado também de forma muito sensível e registrado na materialidade de seus poemas), dando-lhe um novo significado.

Segundo Lucas (1975, p. 93), *Amanhecência* é um livro que revela “o saber e o fazer” permeado pela prática poética de seu tempo (que apreciava a montagem de novos poemas por meio de colagem, utilização de signos residuais e a prática do “poema-antologia”). Contudo, Lucas afirma categoricamente que o livro a que volta seu olhar na seção de crítica de livros da revista “Colóquio” (1975), configura-se como uma “bíblia” de produção poética em que se verificam a incorporação da história da literatura, bem como da cultura de Brasil e Portugal. O autor pondera que Stella consegue momentaneizar todo o repertório de cultura e fazer literário desde as origens até o seu tempo.

Amanhecência, portanto, configura-se como uma espécie de cancionero luso-

brasileiro. Seus poemas engendram uma longa peregrinação poético-existencial, redefinem, por fim, a herança das vozes antigas, restaurando o passado para vislumbrar o futuro.

3.2. Intertextualidade e epígrafe como procedimentos em *Amanhecência*

Quando foi publicado em 1974, por iniciativa conjunta da editora José Aguilar, bem como do Instituto Nacional do Livro (que havia premiado o título), *Amanhecência* ganhou o prefácio do crítico e poeta goiano Gilberto Mendonça Teles.

“O códice do códice: a Estela de Stella”, título do prefácio de *Amanhecência*, apresenta aconselhamentos segundo os quais podemos encontrar uma “porta de entrada” para não lermos ingenuamente seus poemas. Assim, o crítico alerta-nos de que a leitura do livro deve ser comprometida, não devendo, portanto, levar-nos a uma leitura impressionista, que isola as significações particulares dos textos. Ao contrário, deve ocorrer uma associação das unidades a fim de torná-las cristalinas e incorporadoras de um macro significado da obra.

Ao pontilhismo das reações deve-se seguir uma recomposição virtual e absoluta, como nesses quadros neo-impressionistas em que as diversas tonalidades, contempladas de certa distância se fundem numa imagem-ideia, na retina de um observador. Assim, através do códice em que se vai desenrolando o ‘manuscrito’ de *Amanhecência*, pode o leitor desentranhar um novo *código poético*, cifrando-o no silêncio da leitura e, ao mesmo tempo, decifrando-o como um monumento, uma *estela*, na vida literária de Stella Leonardos.

(TELES in LEONARDOS, 1974, p. 13).

Quanto a essa “leitura comprometida” Gilberto Mendonça Teles tece comentários importantes no que diz respeito a teorias e determinadas opções de método que podem agasalar a apreciação do livro.

Para tanto, o autor inicia uma jornada ao longo da história da crítica literária, cujo vigor se percebe a partir das transformações da linguística estrutural (que amplia os critérios meramente axiológicos vigentes até o momento, lembremo-nos, a década de 70). Discorrendo sobre a historiografia crítica da literatura desde o século XVIII até o século XX (a partir da citação do pensamento de Jolles, em suas *Formas Simples*, divide a história em “sistemas” – o estético, o semântico e o morfológico – que se relacionam respectivamente aos períodos clássico, romântico e moderno), o autor chega a esta afirmação quanto à questão da literatura no século XX:

O rompimento com a espécie e agora também com o gênero (como no *Serafim ponte grande* ou na *Invenção de Orfeu*, por exemplo) exigia novos instrumentos e novas perspectivas de crítica e análise, havendo até quem pensasse na impossibilidade de se analisar ou de se “explicar” a poesia: *La poésie moderne saute toutes les explications*.

(MAX *apud* TELES, 1974, p. 15)

Após essa consideração, o autor afirma que não há mais valor na sacralização da beleza vinculado ao sistema semântico (valendo-se da terminologia de Jolles) perante a uma obra destruidora de convenções sedimentadas em pressupostos estéticos ditados pela história. A obra de arte moderna vem a ser, portanto, inusitada e autônoma, fundamentada na pureza formal do texto.

Quanto à resolução de seu percurso pela história, Teles (1974) pondera sobre a possibilidade de se repensar a questão da Estética (renovando-a em uma “estética do sentido” propriamente romântica que, por fim, espanta-se na modernidade, com a “estética da forma” ou até mesmo uma estética da antiestética vislumbrada pelas vanguardas) para, enfim, refletir sobre o discurso literário:

Concebendo-se os elementos da obra literária como formas de linguagem (...), *figuras* produzidas nos diferentes níveis de articulação retórica sobre a linguagem literária, vê-se que é em torno do discurso literário (que no dizer de Foucault – num eco platônico – é a representação da representação) que se procura erguer hoje uma ambígua ‘ciência’ da literatura: ambígua na sua especulação teórica de Poética e na sua investigação prática de Retórica. Poética e Retórica formam assim as duas faces de uma impossível “ciência” da literatura, cujo principal objetivo será portanto o conhecimento da natureza e da eficácia do discurso literário.

(TELES *in* LEONARDOS, 1974, p. 16)

Essa ciência, posta em aspas pelo autor, contudo – fornecedora de subsídios práticos e teóricos ao exercício da crítica literária – trata-se da representação de uma multiplicidade fundadora de sentidos, deflagrada de duas formas na linguagem da literatura: a identificação do escritor com a sua época, bem como com a sua própria obra.

Ao processo poético-retórico de cada escritor é imprescindível relacionar o período histórico em que ele vive, uma vez que existe um influxo natural de cada época por convergências poético-retóricas variadas que ora o influenciam, ora podem, por que não, serem influenciadas por ele.

Para que o escritor alcance a originalidade, Gilberto Mendonça Teles crê que existe uma “dupla luta”, haja vista que o “original”, segundo sua indução, está vinculado ao estilo e

a uma compreensão individual de poesia. A segunda batalha se deflagraria na língua e sua também dupla “utilidade”: o homem pode se valer das diversas e fecundas possibilidades que a língua dispõe para formular um discurso prosaico, ou um discurso poético, que propicia o prazer estético. Essas lutas empreendidas pelo poeta se relacionam com o vocábulo “comum”, para lhe dar um novo significado, bem com a palavra “literatizada”, desviando-se dela conscientemente.

De acordo com Teles (1974), o poeta se ferramenta do que o autor chama de “intuição criadora” e de “consciência crítica”. Essas “armas” permitem que a grande vencedora desse embate que acomete o poeta seja a linguagem literária, que passa a ser objeto de um estudo crítico e, em consequência, objeto de outra linguagem, a *metalinguagem*.

Nesse ponto, Mendonça Teles aponta com clareza uma teoria que dá luzes à crítica e análise do livro de Stella Leonardos:

Dentro desta concepção de metalinguagem é que se pode passar ao exame do livro de poemas de Stella Leonardos, como é também a partir do título do livro e do título das partes que o compõem que se pode tentar depreender o sentido de uma criação poética que se ergue conscientemente sobre a sucessão diacrônica de retalhos de outras linguagens, poéticas e algumas vezes científicas. Mas veja-se, antes, uma possível, “leitura” de *Amanhecência*, sublinhando-se que a compreensão dos valores (estéticos e/ou semânticos) de um poema ou de um livro modernos exige às vezes que se detenha muito mais na técnica de construção e expressividade do que propriamente na trama dos significados. Trata-se de uma consequência compreensível de sua estrutura e, como assinala Barthes, se a ‘imaginação formal’ (ou sintagmática) *prevê* o signo em sua extensão e é precisamente ela que ‘alimenta afinal todas as obras cuja fabricação, por arranjos de elementos descontínuos e móveis, constitui o próprio espetáculo’. Ora toda a poesia de Stella Leonardos, em *Amanhecência*, é inteiramente alimentada pelo arranjo cronológico de epígrafes tomadas à literatura de Portugal e do Brasil; é, portanto, a partir do espetáculo funcional dessas epígrafes que se pode passar à dimensão virtual ou pelo a uma das dimensões virtuais desse novo livro de Stella Leonardos. Daí os três aspectos que serão apresentados e que já foram mais ou menos sugeridos no parágrafo inicial deste trabalho.

(TELES in LEONARDOS, 1974, p. 17)

A menção à intertextualidade se faz presente também na crítica de Fábio Lucas, presente na revista “Colóquio” (1975), conforme já exposto. Para Fábio Lucas, a perfeição do aparecimento do fenômeno da intertextualidade em *Amanhecência*, destaca-se por meio do vigor admitido pelos novos poemas, fruto de transcrições reveladoras de um discurso poético original, “reamanhecedor” e que atualiza a tradição poética.

Uma nova instância lírica surge do fulcro arcaico e, segundo as considerações de Lucas (1975, p.93), a tensão estabelecida pelo passado-presente revela além de uma sensível

ampliação semântica, também um caráter pedagógico (que às vezes obscurece o real valor estético da obra) promovendo um saber entre o que “foi” e o que “é” poesia no panorama intertextual.

Quanto às considerações sobre as epígrafes, Fábio Lucas relembra na crítica que faz ao livro de Stella Leonardos o pensamento hegeliano sobre o caráter épico dessas inscrições e afirma que “a prática intertextual organizada inscreve a A. na tradição inaugural do idioma português e nos seus patamares evolutivos.” (LUCAS, 1975, p. 94). O autor, em outro título denominado *Fronteiras Imaginárias* (1971), abre um capítulo para o estudo das epígrafes desde suas origens, que remontam à Grécia do século VII a. C., estudando esse fenômeno até a contemporaneidade. Segundo ele:

Feita a obra, o autor poderá buscar uma inscrição para ela, quer para ornamentar o seu genuíno produto, quer por ter encontrado, de memória ou devido à propositada busca, identidade real entre o espírito de seu trabalho e as sugestões depositadas na expressão alheia; finalmente, num processo de interação da memória e da imaginação, num tipo de *feedback*, há uma contemporaneidade entre a indução da epígrafe e o mecanismo criador. Estabelece-se um clima de permuta, e não se sabe se o artista utiliza ou é utilizado pela vivência literária.

(LUCAS, 1971, p.16)

Para Lucas (1971, p. 16), a epígrafe é usada por duas razões. A primeira revelaria o que ele chama de “espírito de imitação” e a segunda demonstraria a melhora do conceito do escritor perante seus pares e leitores, traçando o perfil do autor artístico, dogmático e ideológico do autor. O uso da epígrafe ainda segundo o autor estaria em voga no período em que identificamos a produção literária leonardina em que reside o livro objeto de nossa análise. Como claro “sinal dos tempos” (LUCAS, 1971, p. 30), esse procedimento seria utilizado de forma a exteriorizar o pensamento dos escritores, juntando-se ao mosaico textual produzido por eles.

Quanto à primeira parte do livro, “Códice Ancestral”, foco principal de nosso trabalho, Gilberto Mendonça Teles discorre sobre a questão do título dessa seção da obra. O escritor explica seu caráter metonímico, invocador de um pressuposto histórico, aliado à faceta metalinguística das epígrafes em cujas bases se edificam os novos poemas de Stella Leonardos:

Assim, numa simples leitura, percebe-se que o “Códice Ancestral” reúne poemas escritos sob a motivação de textos medievais ou sobre inspiração de autores medievais. Mas aparecem também alguns autores renascentistas, como Camões, assinalando-se também a transição cultural do século XVI. A relação metonímica, provocada pelo subtítulo, desencadeia uma série de reações no leitor que se, de

repente, envolvido num jogo temporal que o projeta no passado e, simultaneamente, lhe dá consciência de sua atividade na leitura. É através desse jogo de passado/presente que o leitor vai sendo conduzido por um “narrador” invisível, uma voz de rapsodo que lhe vai mostrando o despertar do povo lusitano, apresentando-lhe a linguagem rude dos cancioneiros, comentando-lhe os temas limitados dos pastores e barqueiros, afinal, retomando e redimensionando, sob seus olhos, os elementos de uma poética e de uma retórica mui precariamente formulados. Ao final da viagem, a relação metonímica já está praticamente convertida em metafórica. E já se pode pensar o “Códice Ancestral” como uma *madrugada*, como algo que se vai “amadurecendo” em dia. É mesmo a manhã, mas a manhã antiga, primeira, anterior ao livro, tanto se expressa num “códice” ou no “códex” dessa canção “ancestral”, de notável estrutura paralelística (...).

(TELES in LEONARDOS, 1974, p. 19)

Fábio Lucas também fala a respeito a respeito da divisão do livro em duas partes, e retoma a questão da epígrafe, também comentada por Gilberto Mendonça Teles. Para o autor, os textos epigrafados promovem um jogo lúdico-poético nos poemas e ora se configuram como substrato para a criação de um novo corpo poético, ora insurgem nos textos como consequência do renovado lirismo leonardino:

Enfim, todo o livro é constituído sobre matrizes anteriores, há um movimento regressivo de identificação cultural, acompanhado doutro movimento, o de actualização dos procedimentos poéticos, que instaura a modernidade, firmemente plantada sobre um subsolo ancestral. Na introdução, Mendonça Teles põe em termos definitivos a possibilidade de as leituras se organizarem nos planos do enunciado e da enunciação, respeitando o intercâmbio entre cada epígrafe e cada texto, e admitida a correspondência de significados.

(LUCAS, 1975, p. 94)

Ainda sobre “Códice ancestral”, o crítico endossa o discurso de Mendonça Teles, no que diz respeito ao caráter metonímico das epígrafes que compõem o corpo desta parte do livro de Stella, dando-lhes a classificação de superestrato dos poemas.

Refletindo sobre o livro maneira integral, o autor do prefácio “O códice do códice: a Estela de Stella” (1974) mantém um estudo de alta qualidade no que diz respeito às epígrafes encontradas nos poemas da poeta carioca. De acordo com o ponto de vista do escritor, a partir das epígrafes se arquiteta um fenômeno de “trans-formação” do signo poético que se reflete tanto na espera do significante, quanto sobre o prisma do significado.

Segundo o autor, *Amanhecência*:

É, portanto, um *livro* de duas *linhagens* poéticas; nele se inscreve a nobiliarquia de dois estilos que se deixam recriar numa linguagem nova, gravada ao mesmo tempo num “códice” e num canto de “Vocabulário mais solto”. O conjunto é realmente um “lírico manuscrito” que se “inscreve” na literatura brasileira e a “transcende” como produto dela, como uma onda de luz por ela irradiada.

Em outro momento o escritor afirma que existe uma divisão do livro proposta pela autora, que conduz a uma leitura mais significativa dos textos. Essa proposta, contudo, redimensionada pelo título da obra se mostra sobre um prisma sintagmático, discursivo e cronológico.

Teles (1974), no entanto, pretende fomentar uma leitura paradigmática do livro, sem haver as divisões em “Códice Ancestral” e “Reamanhecer” (segunda parte do livro). O leitor deve apreciar o texto percebendo de que maneira o estilhaçamento das epígrafes ao longo dos poemas promovem uma rica interação discursiva e se configuram como matéria-prima do novo influxo poético de Leonardos. Sobre esse tema, o crítico de *Amanhecência* se apropria do conceito de intertextualidade, de Julia Kristeva. Dessa maneira, podemos entender que o uso da epígrafe enquanto procedimento formal dos poemas (seja para introduzi-los, seja navalhando-os, retransformando a sua unidade semântica) reafirma, portanto, o caráter intertextual dos textos poéticos.

As epígrafes, portanto, possuem um código significativo singular ao longo do livro, valendo por si mesmas, transformados em elementos dialógicos por excelência. Tais partículas textuais, não observadas com atenção pela crítica enquanto gênero, segundo o julgamento de Teles (1974) devem ser lidas tanto no plano da enunciação (na medida em que o leitor é transportado ao tempo primordial, às origens da literatura e do idioma português, renovando, contudo, essas essencialidades) quanto no plano do enunciado (em que o poema se liberta da influência da epígrafe, para dialogar com ela, ressignificando-a). Assim, o leitor é lançado em meio a um redemoinho multidimensional e profundamente poético.

Quanto a esse assunto, Gilberto Mendonça Teles pondera que as epígrafes em *Amanhecência* ora assumem um valor metonímico, como na maior parte dos poemas de “Códice ancestral”, ora mantém uma faceta metafórica, como se percebe em “Reamanhecer”. Levemos em consideração as afirmações sobre epígrafes em “Códice ancestral”:

(...) a divisão proposta pela poetisa é pertinente e se revela como uma exigência da estrutura profunda de seu discurso poético. Assim, na primeira parte, a relação metonímica motiva uma relação contextual, colocando o leitor ao lado da diferenciação cultural, além do que, devido ao forte teor metonímico do subtítulo (“Códice ancestral”), as epígrafes chegam a introduzir-se nos poemas, tornando-se parte estrutural deles, mas sem perder a sua relativa autonomia de epígrafe, sobrenadam no poema como o óleo na água.

(TELES in LEONARDOS, 1974, p. 26)

As epígrafes, portanto, podem ser lidas em seu sentido etimológico ou então como intertexto, incorrendo para a criação de um novo texto:

(...) a sua preocupação de retomar a linguagem, as técnicas, as concepções poéticas e retóricas das formas medievais e luso-brasileiras (...) o poeta recria através do que já foi criado. Mas a consciência expressa por esse tipo de recriação, a escolha deliberada dos temas metalinguísticos, o prazer estético de retomá-los com uma linguagem ortográfica e lexicamente alusiva às suas épocas, tudo isso é prova de que a autora teve intenção de revelar não apenas o seu conhecimento, mas o seu amor às raízes e à tradição da lírica luso-brasileira.

(TELES in LEONARDOS, 1974, p. 30)

Conforme apontam os estudos da autora de *Poesia Medieval no Brasil* (2002), assim como também podemos observar em outros estudos, Stella Leonardos promove um rico diálogo de seus textos com o trovadorismo galego-português. Esse diálogo, contudo, não se restringe à esfera lírica medieval, uma vez que percebemos epígrafes advindas de diferentes fontes, tais como livros de falcoaria, ou mesmo alveitaria, as matérias das crônicas, por exemplo.

Segundo Maleval (2002, p. 60 – 61), um dos possíveis procedimentos a serem utilizados pela autora seria o mote glosado, cuja apropriação dos textos medievais poderia ser corporificada na epígrafe ou mesmo no novo corpo poético. O que a crítica defende, contudo, é que essa assimilação se faça no plano da intertextualidade, em que se percebe um fino diálogo entre o texto antigo e o novo: um respondendo e ressignificando o discurso do outro.

Maria do Amparo Tavares Maleval continua sua argumentação lembrando textos de *Amanhecência*, em que se verificam procedimentos relacionados ao uso da epígrafe como parte do texto novo, a intertextualidade e o dialogismo que os poemas do livro empreendem com a tradição medieval, lembrando não apenas *Amanhecência*, mas também *Romançário*, outro título de Stella Leonardos que resgata a Idade Média.

4. DO CANTO ANCESTRAL À TESSITURA POÉTICA CONTEMPORÂNEA

4.1. Do “restauro” das vozes ancestrais: uma nova assinatura poética

Stella Leonardos apresenta um lirismo singular, conforme apresentaremos ao longo das análises de seus poemas. Irrigados pela matéria poética arcaica das cantigas de amigo galego-portuguesas, os textos da poeta agasalham vozes ancestrais que são amplificadas e redefinidas, concomitantemente, por meio de seu vigor lírico.

Podemos dizer que, a partir da delicada tessitura poética desenvolvida ao longo de seus versos, a autora empreende arquitetar um mosaico intertextual – em que percebemos seu lirismo consciente acerca do fazer poético – cujas preocupações metalinguísticas se mostram evidentes. Outra questão sempre ponderada em nossos estudos é a liberdade alcançada pelo eu lírico leonardino, que consegue imprimir em suas “neocantigas” uma nova e particular assinatura poética.

Vejamos, portanto, de que maneira a voz da persona poética leonardina surge no primeiro poema de o “Códice ancestral” a partir do diálogo estabelecido com as vozes ancestrais:

*... “mia senhor branca e vermelha!
Queredes que vos retraya?”...*

Paay Soares de Taveiros

“Ancestre canção”

- 1 Minha face, claro códice,
- 2 traz tinta negra e vermelha
- 3 – face a mais, símplice cópia –
- 4 de que avós de Portugal?
- 5 Sei tão-só que existe o códex
- 6 de uma facies portuguesa,
- 7 sei tão-só que existo – coda
- 8 de ancestris canções, às vezes.
- 9 E nas veias vivo veios
- 10 de cantar azul castiço

- 11 – ora de ar trovadoresco
- 12 ora riso de jogral.
- 13 Sabe Deus porque subsistem
- 14 e me veiam, que não sei.
- 15 Aonde irão? Lego ao vento
- 16 o lírico manuscrito
- 17 que me inscreve e me transcende
- 18 – dom de códice ancestral.

(LEONARDOS, 1974, P. 39)

O poema-pórtico⁷ de *Amanhecência* carrega em seu bojo um sabor sensivelmente arcaico, tanto no que diz respeito a seu conteúdo quanto no que concerne a sua forma.

Ao longo de dezoito versos heptassílabos Stella Leonardos rememora de maneira muito delicada o universo das cantigas medievais a partir do resgate de um trecho da Cantiga da Ribeirinha, considerado por muitos, o primeiro texto lírico redigido em galego-português, cujo gênero é incerto (apesar de vinculado por anos de tradição literária às cantigas de amor).

A poeta pinça um trecho significativo da cantiga de Paay Soares de Taveiroos em que o trovador questiona sua dama, causadora de sua inspiração, quanto a seus atributos (“Minha senhora branca e vermelha/ Deseja que vos retrate?” – *livre tradução*). Da mesma forma, permeada pela aura ancestral do texto epigrafado, que imprime no novo poema de Stella, tintas ancestrais, o texto contemporâneo versará metaforicamente sobre uma musa inspiradora: a dama a ser louvada será a própria poesia em estado primordial.

O uso “impressionista” das cores no poema chama a atenção: como em um quadro Stella Leonardos pincela de forma suave matizes que dão vida e sentido às suas palavras. Se Paay Soares de Taveiroos se valia dos atributos físicos de sua *señor*, para dar cor a seu trovar, a neotrovadora fará uso das tintas do corpo físico de seu poema. A cor alva da pele da Ribeirinha se converterá na negra tinta das letras dos manuscritos que dará forma ao novo poema; a cor vermelha representará metaforicamente a ascendência portuguesa do “eu”, fruto do húmus luso-brasílico (versos 1 e 2). Já a cor azul, manterá o tom nobre das origens da poesia galego-portuguesa.

Essa reminiscência medieva frutifica o novo influxo poético instaurado pelo eu lírico

⁷ Apesar de “Ancestre canção” não fazer parte dos poemas que dialogam de forma mais explícita com as cantigas de amigo (foco principal de nosso trabalho), mantemos sua análise devido a sua importância. Por meio de seu corpo textual, bem como através de sua potência discursiva, o poema em questão apresenta o teor singular da matéria poética que se segue, a partir de sua apresentação no livro. Convidamos nosso leitor, portanto, a apreciar “Ancestre canção” tal como se fosse um arauto a cantar grandes feitos, nesse caso, a exaltar a poesia.

que se coloca como herdeiro do lirismo dos cancioneiros medievais, perscrutando, metalinguisticamente, as suas origens, reconhecendo-se, por fim, nelas (versos 1, 2, 3 e 4).

Esse processo de reconhecimento se dá em duas instâncias complementares. A questão da gênese histórica brasileira, oficializada pela colonização portuguesa, faz-se presente nesses versos, bem como uma confluência discursiva que amalgama as identidades da colônia e da metrópole tornando-se algo novo, luso-brasileiro.

A lembrança dos “avós portugueses” (verso 4) pode ser lida sobre prismas diversos, portanto. Esses “avós” podem ser entendidos no plano “oficial”, posto pela história, mas também como “as vozes”, em um plano discursivo paralelo, que serão também não apenas relembradas, mas restauradas pela consciência poética leonardina.

A persona poética se resigna ao passado, que marca o seu “estar no mundo” recodificado por meio de sua transformação em “coda” (verso 7) das essencialidades ancestrais, sem, contudo, perder sua consistência moderna na malha espaço-temporal-discursiva (verso 8).

A genealogia da palavra lírica, cujo limo primordial é recordado sensivelmente pelo eu poemático, transmuta-se no em um novo corpo físico: o poema ganhará, assim como já sente a persona poética, uma nova face transmutada pelas essencialidades ancestrais (versos 9, 10, 11 e 12). Nesse momento, portanto, a poesia ganha vida e transcende. A reflexão quanto ao estado poético primordial é ricamente repaginada por um eu lírico permeado por uma atmosfera quase onírica, que o lança a um tempo remoto e que o contamina com suas cores.

O deslocamento da persona poética um cenário outro, distinto de sua contemporaneidade, não a limita, contudo. Ao contrário, os espectros medievais se inscrevem em sua consciência de maneira muito profunda (verso 9, 13 e 14), promovendo uma belíssima reflexão quanto ao inacabamento do seu “estar no mundo”. A exemplar aliteração encontrada no verso 9 sugere uma suspensão suave no tempo, que proporciona a redimensão da consciência do eu lírico.

É interessante perceber que o eu poemático “lega ao vento” (verso 15) a sua poesia corporificada em manuscrito (verso 16) inscrito em sua essência, mas encoberta pelas brumas misteriosas de um tempo longínquo, conforme já exposto. Assim, o sujeito lírico de “Ancestral canção” se posiciona em espaço intervalar entre o tempo passado e o presente da enunciação, clivado por uma voz sibilante que ecoa ao longo dos versos.

Materializada em aliteração suave, em determinados momentos ou mesmo mantendo uma cadência assonante, que estrutura delicadamente o padrão melódico do texto, essa voz

sopra como uma aragem circular que transporta em seu bojo a sua ancestralidade. Faz-se, portanto, sentir no corpo material do poema, clivado por uma estrutura notavelmente paralelística, como percebemos do verso 7 ao 11, conversão formal do canto *em paralelo* do eu lírico contemporâneo em relação ao passado.

O vento (verso 15) pode ser entendido como instância cíclica e voz ativa do tempo, que traz as essencialidades do passado, transcendendo o estado de consciência da persona poética, que medita sobre o fazer poético e sobre sua peregrinação poético-existencial. Não se trata apenas de registrar uma lembrança remonta às origens da poesia, mas sentir essa gênese, acessando-a sensorialmente, bebendo de sua fonte ancestral, e se renovando, como sugere os últimos versos.

Outro poema que expressa um fino diálogo com a essencialidade medieval é “Cantarcilho”. Apesar de não apresentar como epígrafe uma cantiga de amigo, tal como ocorre com a maioria dos textos que compõem nosso *corpus* de pesquisa, essa composição conserva, em seu arcabouço, ecos advindos de um longo cantar de *donzela*. Acreditamos que tal suave voz é, contudo, convertida metalinguisticamente em uma admirável busca pelas origens da poesia luso-brasileira, entendida como o fenômeno trovadoresco. Vejamos como a investigação acerca das raízes líricas do eu lírico se configura, a partir da leitura do poema:

... “o patronímico português se deriva de portucalensis e este formou-se do nome geográfico Portus-cale ou Portucale, povoação importante a foz do rio Douro, que uns identificam com a atual cidade do Porto e outros com Vila Nova de Gaia, situada em frente.”

Fidelino Figueiredo

“Cantarcilho”

- 1 Ai amigo, algo vos cale,
- 2 algo fundo em meus cantares:
- 3 por lo mais fundo da cale
- 4 de Portucale fundeam.
- 5 Aio Douro hereditário.
- 6 De sol d’ouro timbre meigo.
- 7 D’argento metal soydade.

(LEONARDOS, 1974, p. 42)

Nesse poema, Stella Leonardos relembra no título a terminologia poética medieval para designar o “velho canto” (cantarcilho ou cantarcico) tecendo, assim, um mosaico

intertextual que remonta à história toponímica portuguesa. Remonta às origens, portanto, do complexo cultural e linguístico de que é herdeira (verso 5), bem como às ressonâncias desse arcaico cantar em seu presente concreto.

O cantarcilho, caracterizado por seu caráter lírico e sua forma concisa, “muito curta até: de tres [sic] versos, (trístico ou tríada), de dois (dística), ou de um só (monóstica)”, segundo as considerações de D. Carolina Michaelis (1922, p. 78), no precursor *A saudade portuguesa*, tem seu horizonte formal expandido (em 7 versos constituidores de uma única estrofe) pela persona poética leonardina mantenedora de um lirismo que, nesse poema, converte-se em saudosismo perante as raízes históricas da fundação portuguesa (verso 7), conforme sugerimos.

O saudosismo sentido no plano semântico de “Cantarcilho” é também percebido no corpo material do poema em que a memória e a saudade vertem dos versos por meio da constante presença dos fonemas /m/ e /n/, capazes de suspender uma leitura apressada do texto. Estimulam, portanto, a apreciação de seu conteúdo de maneira delicada e vagarosa.

A estruturação estrófica do poema agasalha palavras genuinamente portuguesas que conservam, contudo, uma grafia antiga (como é o caso de “fundeam”, verso 4, que significa “ancorar”, “ir até o fundo”), ou mesmo arcaizantes e pouco usuais como é o caso de “cale” (verso 1), “argento” (verso 7). Há ocorrência também de procedimentos formais relacionados à poesia medieval (como o *dobre* de “cale”, versos 1 e 3 e “douro”, versos 5 e 6).

No plano discursivo, contudo, as fronteiras entre o passado e o presente são diluídas por uma voz que dialoga em monólogo com um *amigo* distante (verso 1), não vinculado à questão erótica literal dos cantares líricos femininos. O objeto amado da *donzela* das cantigas de amigo se converte metalinguisticamente no fazer poético que perscruta a fundação lusa, metonímia da formação da poesia originária das indagações do eu lírico.

Trata-se de um amor incorpóreo, que apaga a figura tradicional do *amigo* e as angústias que a sua ausência promove, convertendo-as em alimento para reflexões que se dirigem às camadas mais profundas do sujeito lírico mescladas aos igualmente primordiais aspectos de sua herança existencial. Dessa forma, a ausência do *amigo*, caracterizada por seu silêncio discursivo (verso 1) se converte na contínua e crescente presença do eu lírico que se expande, na medida em se propõe a refletir sobre seu passado que permeia seu “estar no mundo”.

É o sujeito lírico consciente, portanto, da importância das essencialidades arcaicas que o fundamentam (versos 5 e 6) e o fazem transcender por meio da matéria antiga reavivada por

sua memória (por que se alimenta e é alimentado concomitantemente por meio do idioma, da cultura e da poesia medievais).

Stella Leonardos redimensiona, conforme dizemos, a delimitação do horizonte lírico em “Cantarcilho”, utilizando-se do vocábulo *amigo* e, indiscutivelmente do que ele sugere na esfera medieval, para explorar a poesia, sob os auspícios da metalinguagem.

O vínculo, sugerimos, de sua voz suave em relação à da *donzela* que *canta* nas cantigas d’amigo é delicadamente mantido no último verso do poema: referência sutil a um símbolo feminino, a prata. Vinculado à Lua e à pureza (ambas de caráter passivo, assim como é passiva a posição da Mulher que canta a ausência de seu amado, porque sofre por amar o que não está mais presente), esse metal figura o corpo metafórico da saudade sentida pelo eu lírico.

Esse elemento, portanto, contrapõe-se ao “ouro” formador da cultura portuguesa e por herança, da própria persona poética. Solar e ativo, o ouro (verso 6) se transfigura na própria criação do poema ancestral que ecoa pelo tempo, refletido na saudade imemorial e sem lugar trazidas pelas reflexões do presente.

De essência arcaica ou reverberação contemporânea, podemos dizer, por fim, que “Cantarcilho” se configura com um cantar em cuja matéria-prima reside a Saudade. Finalizando nossos comentários acerca do poema analisado, vale lembrar que o poema ora analisado é o único texto de nosso *corpus* cuja epígrafe não se configura como trecho de uma cantiga. Trata-se, na verdade, de um trecho de um livro do professor, historiador e teórico literário português Fidelino de Souza Figueiredo (1888 – 1967).

Ao longo da apreciação dos poemas de Stella Leonardos, somos capazes de entender em que medida os ecos ancestrais (dos quais a autora se sente herdeira) outorgam-lhe delicadamente a sua própria voz, enquanto potência lírica livre. Dessa maneira, foquemos nossa atenção ao poema que se segue:

“*Amigas, que Deus vos valha!*”

Joan Garcia de Guilhade

“A donzela e a brisa”

(En Memoria de Dona Luzia Rosa, Avoo Minha)

- 1 Luzida rosa, luzia,
- 2 rosa vestida de laia,

3 aa laia de rosa tímida
 4 antr' outras rosas de saya.

 5 “Amigas, que Deus vos valha!
 6 Quando veer meu amigo,
 7 falade sempr' uas outras
 8 en quant'el falar con migo
 9 ca muytas cousas diremos”...

 10 E ao sonar de sa voz doce
 11 sonava ua lyra trémula.

 12 Luzia Rosa luzia
 13 aa luz da vila de Gaia.
 14 As rosas da face tímida
 15 a brisa colheu-as, gaia.

(LEONARDOS, 1974, p. 61)

Essa neocantiga de Stella Leonardos se configura como fulcro vibrante de um influxo poético que encaminha seu leitor para uma atmosfera regada pela saudade. Ao longo de seus 15 versos, todos em redondilha maior (comuns, portanto, à prática poética medieval portuguesa), cujo padrão de rimas em assonância é ABAB/ AB/ ABAB (com exceção dos trechos copiados da cantiga original), o eu lírico tece uma elegia em homenagem à sua avó, “Luzia Rosa”, figura apresentada ao longo do poema de maneira muito delicada.

A partir do resgate de seu ente querido morto, anterior a ele em sua genealogia, o eu poemático de “A donzela e a brisa” empreende um recuo mais profundo no tempo, chegando às essencialidades dos cantares femininos ancestrais do qual é também herdeiro. Não dialoga apenas com a cantiga de amigo de Joan Garcia de Guilhade (profícuo trovador português de século XIII): a persona poética leonardina se apodera do discurso de sua *donzela*.

A fim de compor seu próprio canto, portanto, sempre articulado a partir da ausência, nesse caso, da avó – figura metonímica do vulto ancestral feminino descortinado nas fendas do novo poema – o eu lírico revela seu amor incondicional às origens, sejam elas corpóreas (relacionadas a sua existência concreta) ou metafóricas (justificadas pelo intercâmbio discursivo entre o passado remoto e o presente em que vive).

A primeira estrofe do poema apresenta “Luzia Rosa”, avó de Stella Leonardos, conforme a dedicatória do texto propõe. Tal figura é descrita como “rosa tímida” (verso 2),

que brilhava entre tantas outras mulheres (verso 4). Dessa maneira, a figura ancestral concreta de Stella Leonardos se transfigura, permeada pela atmosfera medieval, também na *donzela* que canta. Seu canto suave (versos 10 e 11) se mescla ao coral das vozes femininas distantes na malha do *inter-dito* espaço-tempo.

Ao invocar, conforme dissemos, uma figura que remonta às suas origens, o eu lírico conclama, na segunda estrofe, a voz da cantiga original de Guilhade, epigrafada anteriormente, glosando-a como verdadeiro mote (a ser não apenas desenvolvido, senão ampliado por uma nova percepção de mundo).

O entrelaçamento das vozes promove a visão da palavra poética como amálgama das essencialidades virtuais tanto do passado, quanto de um presente que se fundamenta de forma subliminar (em um espaço não definido pela tinta das palavras, mas, no intervalo entre elas). Explicamos: ao tomar para si o discurso de outrora, a persona poética leonardina aproxima-se do passado distante, reavivado, contudo, pela figura próxima de sua avó. Como se fosse *ela*, a avó, a cantar de forma genuína a matéria viva de sua existência – o seu amor – segregando-o à sua *neta*, também *mulher* e também fonte criadora de vida (transsubstanciada em voz poética).

A matéria-prima hereditária, *brisa suave*, que transcorre os séculos, de voz *em voz*, transmissora das essencialidades ancestrais até chegar a um presente clivado, interstício que abriga os velhos ecos consumidos pela ação corrosiva do tempo e que, concomitantemente, engendra novas e vigorosas vozes, frutificando o fazer poético em estado cristalino de Stella Leonardos.

No momento em que o eu lírico abre (por meio de seu discurso poético) um espaço para a figura ausente antepassada, consegue se aproximar dos vultos distantes, em um novo e singular *entre-tempo* discursivo – que perpassa os séculos de tradição poética de que descende (verso 13) – vencendo a morte. Canta, portanto, uma vida que pulsa em cada palavra que se materializa sob a forma de ação poética livre. Livres da distância, livres da morte, livres da lógica temporal, livres, portanto, da ausência por meio da qual insurgem de forma paradoxal, as palavras jorram em um espaço fragmentado de lembranças. A poesia ganha, pois, vida.

A morte da avó (e da simbologia que sua figura representa), portanto, não imprime no poema um tom triste. Sua existência será lembrada pelos versos que flutuam na ciranda poética leonardina. “Colhida por gaia” (verso 15), sua essência hereditária fará parte constante de todos os elementos naturais criados no universo intervalar que se abre à leitura do poema.

Ao incorporar, por fim, a voz de seus “avós” portugueses, tal como o eu lírico indica em sua “Ancestre canção”, materializadas na figura tradicional da mulher das cantigas

d'amigo, Stella Leonardos dialogará com seu passado substancial, vislumbrando um novo e incandescente horizonte poético. Sua persona poética ganha, portanto, liberdade para povoar o novo influxo textual, 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 coraçon 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’ouro fin amor.

12 Aque so lo verde pinho
13 meu coraçon, dona-*virgo*;
14 e cant’eu bela!

(LEONARDOS, 1974, p. 71)

Esse poema 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”, 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.

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 *donzela*.

O “eu” que assume uma voz dominante no novo influxo textual encontra no canto da *donzela* 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 continua a dialogar com a figura perdida no tempo 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 distante, a “dona-virgo” assume enfim a voz lírica que a eterniza.

A perda do anel, no entanto, condena a *dama* 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 longo, o “eu” da *donzela* 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, 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 existencial (do qual é 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 *donzela*, cantando sobre o seu próprio amor, contudo, sua busca particular. Deposita, enfim, seu coração sob o mesmo “pinho verde” (verso 12), livre para cantar o motivo de sua existência: a poesia.

No poema seguinte, também podemos perceber a expansão da voz do eu lírico leonardino que se apropria do canto ancestral para frutificar sua consciente, nova e burilada expressão poética:

“Ai flores, ai flores do verde pino”...

D. Denis

“Do Cancioneiro da Desajuda”

- 1 Flor do ramo
- 2 flor do ramo:
- 3 ven cantiga.

- 4 “Ai flores, ai flores do verde pino,
- 5 se sabedes novas do meu amigo!
- 6 Ai Deus, e u é?”

- 7 En que seja Dona Flor
- 8 non quero cantar d’amor.
- 9 Nen cantar de maldizer.
- 10 Sou d’agosto, vivo a gosto,
- 11 a contragosto vos amo
- 12 e o gosto meu é morrer.

- 13 “Ai flores, ai flores do verde ramo,
- 14 se sabedes novas do meu amado!
- 15 Ai Deus, e u é?”

- 16 Flor sem ramo.

17 Do enramado

18 sen cantiga.

(LEONARDOS, 1974, p. 76)

“Do Cancioneiro da Desajuda” se configura como uma peça enigmática do mosaico poético vislumbrado em *Amanhecência*. A primeira das muitas questões levantadas a partir da leitura do poema é o seu título. Por que Stella Leonardos alteraria o sentido original do nome do documento que expressa o mais antigo repertório de cantigas de amor? Por que inverter o sentido do nome “Cancioneiro da Ajuda”?

Para esclarecermos essas questões, portanto, foquemos nosso olhar de maneira mais atenta no próprio Cancioneiro. De acordo com Aldea (2005, p. 47), em seu artigo “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”, o códice:

(...) dátase, tendo en conta as súas características paleográficas, entre finais do século XIII e o comezo da seguinte centúria. Está constituído, no seu estado actual, por 88 folios de pergamiño de dimensións variables (...). Encadernado conxuntamente cunha copia do *Livro de Linhagens* do conde Don Pedro de Barcelos, integrada por 39 folios, que precede o cancioneiro, este contén 320 composicións adscritas ao xénero da *cantiga de amor*, non numeradas, todas elas anónimas, que poden organizarse, en función das características decorativas do códice, en trinta e oito ciclos de textos pertencentes a outros tantos trovadores.

Editado em 1904 por D. Carolina Michaelis, cuja publicação conserva-se atualíssima, o Cancioneiro da Ajuda é uma compilação poética, que privilegia a reunião de cantigas líricas amorosas, de poetas anteriores à morte de Alfonso X, o Sábio (trovador das *Cantigas de Santa maria*). Escrito em pergaminho, à grafia gótica e repleto de miniaturas, o códice permanece incompleto: aparecem os textos poéticos, mas muitas das iluminuras ou mesmo a pauta musical não foram copiadas (deixando, abaixo dos versos da primeira estrofe de cada cantiga, lacunas em branco).

Assim, o “Cancioneiro da Ajuda” permite, imaginemos de forma metafórica, que o eu lírico leonardino se inscreva seus espaços vazios, apropriando-o deles para elaborar seu código poético particular, outorgado pela presença da assinatura de sua alteridade, em contraposição aos trovadores anônimos do códice medievo. Dessa forma, ainda que o conteúdo do “Cancioneiro da Ajuda” seja de cantigas líricas de amor, Stella Leonardos pode se valer da voz presente nas cantigas de amigo, uma vez que elas, igualmente líricas, também

se referem a um “amor inacabado”. Apresenta-se, portanto um amor “interrompido” tal qual se mostra o arcabouço formal do códice (em que percebemos a aura “amorosa” dos textos intercalados, contudo, pelos espaços vagos).

Outra questão do poema ora analisado é a sua epígrafe. Curiosamente, a cantiga de amigo “*Ai flores, ai flores do verde pino*” de D. Dinis, o trovador, epigrafada no texto, é posterior à compilação feita no “Cancioneiro da Ajuda”. Conforme dissemos, o códice data do tempo de Alfonso X, seu avô, o que não permitiria, portanto, sua aparição no códice.

Na cantiga original, de refrão e paralelística, temos a presença de um eu lírico feminino que se queixa devido à ausência do amado, perguntando às flores de um pinheiro verde onde está seu *amigo*. Ressentida, ela o chama de mentiroso, por ter combinado um encontro ser ter compromisso para comparecer e se pergunta “Ai Deus, e u é?”.

Já a neocantiga leonardina apresenta 18 versos assonantes (AAB), divididos em tercetos, com exceção da estrofe central, dobrada em sextilha. Nela, o eu lírico, invocando a verter de seu texto a voz medieva (primeira estrofe), apropria-se dela (que insurge na segunda estrofe). A partir de então, desenvolve seu próprio discurso poético.

Na terceira estrofe, a persona poética contemporânea redefine o conceito de *coita amorosa*, presente tanto nas cantigas de amor, quanto nas de amigo, conforme estudamos anteriormente, denegando seu próprio cantar (que lhe confere, paradoxalmente, matéria para sua poesia) nos versos 8 e 9. O “eu” afirma que não deseja as cantigas, uma vez que é livre para exteriorizar os seus sentimentos e viver de acordo com suas próprias convenções (versos 10 a 12), em um posicionamento até então não visto na prática poética de Stella Leonardos.

O ato de negar as essencialidades medievais representadas pelas cantigas, contudo, revela-se necessário no plano discursivo em que se *finje* não desejar. Se para o trovador e para a *donzela* só havia espaço para o amor não correspondido ou distante, o amor de Stella Leonardos somente se desenvolve por meio de seu objeto de desejo convertido no fazer poético e por meio dele acessado sensualmente (a partir das sensações que a memória e a matéria viva poética propiciam).

Assim, ainda que a “contragosto” (verso 12) a poeta inscreve-se no padrão da cortesia, por meio da variação do vocábulo ‘gosto’, bem como pelo procedimento retórico comum aos trovadores, a dissimulação discursiva, do qual ela também se vale sob a forma de fingimento poético. Ao simular seu não-amor, portanto, o “eu” leonardino expressa em metalinguagem fina (ao suscitar a palavra ancestral para discorrer sua peregrinação existencial, cujo fim reside em seu peculiar trabalho poético), na verdade, seu amor pela poesia.

Ademais, podemos sugerir que a autora inscreve no corpo do texto marcas de sua existência concreta (verso 10), tendo nascido no mês de agosto, tal como também revela seu eu lírico, em uma tentativa de justificar seu “estar no mundo” enquanto ela, bem como as vozes que a habitam viverem. O “eu” de Stella Leonardos é, portanto, consciente de sua “missão” poética, abraçando docemente seu fim no momento em que encerrar também seu discurso (verso 12).

Dada a presentificação do eu poemático leonardino na estrofe anterior, na próxima, a voz da *donzela* é resgatada novamente pelo influxo textual, corroborando a busca do “eu” contemporâneo que se esgota na última estrofe, retomando seu fingir. A “Flor sem ramo” (verso 16) metaforicamente se converte no estado de alma livre do eu lírico, cujas restrições espaço-temporais não o impedem de acessar e de reanimar os vultos medievais. O “eu” é, portanto, capaz de produzir um discurso próprio, alheio (“sem ramo!”), entre o seu tempo presente (de cujas bases é produto fragmentado) e o passado lírico que suscita suas reflexões.

A persona poética leonardina reside, portanto, nos intervalos de sua tessitura poética (nas *fendas* das quais fala Barthes) que seduzem o leitor conduzindo-o por um caminho interdito, entre o momento da leitura e a malha espaço-temporal transcrita pelo discurso metapoético em mosaicos de Stella Leonardos. “Sem cantiga” (verso 18), sem formulação preestabelecida, portanto, a poeta arquiteta seu texto fruto da inversão, da “desajuda” dissimulada poeticamente.

Seja por meio da dissimulação poética, seja a partir de uma hermética autoconsciência lírica, o fazer poético da autora continua a edificar um singular mosaico intertextual. Assim, as imagens medievais povoam seus textos como se fizessem parte de um sonho:

*“Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
so aquestas avelaneiras frolidas”...*

*“Baylemos agora, por Deus, ay toadas,
So aquestas avelaneiras granadas”.*

“Depois do bailo”

- 1 – Amigas avelaneiras,
- 2 Avelaneiras frolidas:
- 3 ulas velidas
- 4 da baila de Joan Zorro?

5 Bailan flores
 6 bailan bailan
 7 como sombras
 8 florecidas.

 9 – Amigas avelaneiras,
 10 avelaneiras granadas:
 11 e aquelas loadas?
 12 De bailia com Joan Zorro?

 13 Bailan sombras
 14 bailan bailan
 15 como flores
 16 Ensombradas.

(LEONARDOS, 1974, p. 64)

“Depois do bailo”, como todos os outros poemas de Stella Leonardos, apresenta uma epígrafe, mote a ser desenvolvido em seu texto. A epígrafe (não atribuída a qualquer trovador ou jogral, como percebemos nos outros poemas), trata-se, como podemos vislumbrar no corpo da neocantiga, de um cantar d’amigo de Joan Zorro (jogral frequentador da corte de D. Dinis, cuja origem exata é desconhecida, podendo ser de procedência portuguesa ou galega).

O poema apresenta quatro quadras, que variam em sua métrica, podendo ter quarto, seis ou até mesmo sete sílabas poéticas, mantendo um padrão mais regular apenas nas segunda e quarta estrofes, compostas por versos de três sílabas poéticas e cujo ritmo remonta à estrutura paralelística marcadamente coreográfica das cantigas de amigo tradicionais.

Mesmo o título nos dá indícios sobre o consórcio estabelecido entre forma e conteúdo do poema. “Bailo” se refere essencialmente aos bailes empreendidos pelas jovens donzelas medievais em comemoração.

Nas cantigas de amigo tradicionais, as donzelas costumam 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 em 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.

Em “Depois do bailo”, especificadamente, vislumbramos uma persona poética que se apropria, de certo modo, do sensível tom ritual da cantiga de Joan Zorro: havia jovens que

dançavam, e que cantavam, a fim de compartilhar seus desejos com os elementos simbólicos da Natureza, nesse caso, as avelaneiras.

O eu lírico, contudo, não assume a posição de *donzela* a bailar na ciranda poética. Rapsodo contemporâneo e transmissor de um passado ancestral, ele inquire, no plano da enunciação discursiva, o que teria ocorrido com as jovens que se dedicavam ao bailo de Joan Zorro na primeira estrofe. Dessa forma, o eu poemático abre um canal de comunicação apenas possível e sustentado pelo crisol discursivo que organiza o mosaico poético materializado no corpo de seu texto em que poderá, enfim, dialogar com as essencialidades medievais.

As “velidas” (verso 3), contudo, não o respondem. As respostas de seus questionamentos cabem, portanto, às avelaneiras. Enquanto representação da força vital da Natureza e parte essencial dos ritos empreendidos pelas moças, as árvores personificam o estado físico e espiritual das *donzelas*, em um profundo inter-relacionamento anímico. Se na primeira estrofe as avelaneiras estão floridas, as árvores testemunham, portanto, uma espécie de rito de passagem em que as jovens se encaminhariam para sua iniciação sexual (lembrando-nos da carga simbólica das flores no ideário das cantigas de amigo galego-portuguesas).

A “resposta” dada pelas avelaneiras ao eu lírico na estrofe seguinte endossaria o caráter alegórico dos elementos naturais. As moças *flores* dançariam de maneira coordenada; todas ganhando formas mais delineadas, femininas, em um movimento em que “as sombras” (verso 7) indefinidas de sua existência subjazeriam em seu florescimento (verso 8). *Florescendo*, portanto, as *donzelas*, alvo da busca do eu lírico leonardino, encaminhar-se-iam à maturidade erótica e ao conhecimento do amor.

Na terceira estrofe, a persona poética pergunta novamente às avelaneiras o que teria acontecido com as “velidas” que se transformam, tanto na cantiga original, quanto na recriação de Stella Leonardos em “loadas” (verso 11) do baile de Joan Zorro. As árvores, contudo, não estão mais “frolidas” (verso 2); suas flores, pois, cederam espaço aos grãos (tornando-se “granadas”, no verso 10).

Assim, pode ser lícito sugerirmos a reiteração de traços sutis que nos encaminham a um *locus amoenus* presente em toda a estruturação da cantiga jogralesca, representada pela dança e pelo culto à Natureza e talvez, ao Sagrado Feminino (mantidos também na reestruturação contemporânea de Stella Leonardos).

O eu lírico leonardino, como dissemos, mantém a atmosfera quase onírica dos antigos rituais sugeridos pela cantiga de Joan Zorro. Ocorre que, ao dialogar com as essencialidades

medievais e, conseqüentemente, com sua carga simbólica, a persona poética redimensiona a visão trivial que se poderia ter dos textos, há tanto tempo esquecidos.

Na última estrofe, mais uma vez, as avelaneiras respondem às indagações do eu lírico, dando um tom novo e intrigante ao poema. As sombras agora dançariam como “flores ensombradas”.

A dimensão de um campo alegre, povoado pelas cores das flores e pelo movimento de um ritmo marcado pela dança das jovens ganha tintas escuras. As flores convertidas em sombras podem representar, nesse momento, a reflexão do eu poemático que vislumbrou, como em um sonho, o movimento das vidas já perdidas, há muito, em um passado remoto.

Dessa forma, como manter as essencialidades de um culto tão distante no tempo? Colocar-se no lugar das moças que dançavam e que eram representadas literariamente sob o julgo dos poemas fabulados pelos trovadores e jograis, em que eles, assumiam uma persona poética feminina e a partir de então, imortalizavam os ritos, sob forma de poesia?

Poderia o eu lírico leonardino, vertebrado pelas camadas mais profundas de sua memória hereditária e perdido em um tempo sustentado apenas pelo seu canto que ecoa errante na atmosfera do contemporâneo, dar novas luzes, restaurando, portanto, os cantares tão longínquos e obscuros para sua percepção moderna de mundo?

Inserindo-se, como temos defendido em nossas considerações, em um espaço-tempo convertido em mosaico de fontes ancestrais e contemporâneas, o eu lírico se torna livre para explorar o retomar o canto antigo, tornando-o seu. Ao rememorar a bailia de Joan Zorro em seu cerne ritualístico, o “eu” é capaz de reviver esse canto, como se agora fizesse parte do rito cantado.

Se permanece distante na cronologia temporal pode, entretanto, aproximar-se e alimentar-se dos ecos distantes por meio do tempo engendrado em seu discurso. O eu lírico nasce, portanto, no tempo da própria poesia. Recriando o rito, a seu modo, ele converte toda a simbologia das imagens em Joan Zorro em discurso puro. Sua forma de reviver o ritmo dos tempos longevos será, dessa maneira, a sua restauração por meio de sua expressão poética, tornando-se arauto de um canto que não pode ser esquecido porque fundamenta seu “estar no mundo”.

Metaforicamente, portanto, o eu lírico se transfigura no fruto das avelaneiras, cuja essência invade e alimenta seu cantar. Reconhecendo-se como “sombra” dos acontecimentos de outrora, a persona poética de Stella Leonardos admite sua distância em relação àquela profusão rítmica, apenas existente em seu influxo poético. Assim, mesmo que clivada pelas

espectrais imagens da Idade Média, ela compreende seu lugar. A distância na malha cronológica, promove uma reflexão fundamentada em seu tempo contemporâneo. “Depois do bailo”, portanto, é a única forma de entrever e vivenciar, ressignificando, como um novo rito, as fontes das quais ela descende.

Stella Leonardos, portanto, agasalha vozes distantes, que já não habitam de forma tão presente e intensa a poesia que se desenvolveu durante o transcorrer dos séculos de tradição literária. Conclamando-as, a autora retira as *donzelas* de seu silêncio, fazendo-as cantar e dançar mais uma vez no corpo material de seus poemas, ao mesmo tempo em que seu eu poemático define seu “estar no mundo”, enquanto tece sua própria tapeçaria poética.

Ao agasalhar as essencialidades das cantigas de amigo, a poeta suscita um canto que jaz no esquecimento; paradoxalmente, no entanto, é do silêncio dos espectros medievais que surgirá o canto novo. A ausência, portanto, motivará as incursões do eu lírico. De seu ventre latente, a memória suplantará o esquecimento e um novo discurso amoroso tomará forma.

4.2. Do discurso sobre a ausência: amor e poesia *entre* tempos

“Ai eu, coitada, como vivo”...

El-Rei D. Sancho

“Plang”

(A Cleonice Berardinelli)

- 1 Sobolas sombras do paaço
- 2 del-rei D. Sancho I
- 3 plange a dona em doilo negro.
- 4 (“Ai eu, coitada, como vivo
- 5 en gran cuidado por meu amigo
- 6 que ei alongado! Muito me tarda
- 7 o meu amigo na Guarda!”)
- 8 Guarda-moor: passo passinho
- 9 Leixaredes quen aguarda
- 10 Aiar doilo que desviva?

11 (Ai eu, coitada, como vivo
12 en gran desejo por meu amigo
13 que tarda e non veio!”...) Tarde.

14 Antorchas que se consomem
15 como vidas comovidas:
16 ai que ua vida se some!

17 Du surde la fontainha?
18 Sobolas sombras. De lagrymas.

(LEONARDOS, 1974, p. 48)

Esse poema apresenta como epígrafe um trecho de uma famosa cantiga de amigo, atribuída a D. Sancho I⁸, o Povoador (1154 – 1211). Tal cantiga teria sido criada em homenagem à ilustre amante do rei, D. Maria Pais Ribeiro (a *Ribeirinha*, do texto de Pay Soares de Taveiroos, epigrafoado em “Ancestre Canção”), nascida em Grijó e posteriormente moradora da Vila do Conde, região que ganhou do rei por meio de uma Carta Foral em 1209.

Segundo a tradição, D. Sancho escreveu este texto em respeito aos sentimentos de D. Maria Pais, que sofria com o afastamento de seu amado, nos períodos em que ele se dirigia à Guarda, situada na região central de Portugal. O trovador, portanto, coloca-se no lugar da mulher, dando voz à sua angústia, no momento em que materializa a sua distância por meio do discurso amoroso.

Stella Leonardos, atenta a essa inversão de papéis, inicia seu texto clivado por trechos colados da cantiga original, empreendendo uma nova versão dos acontecimentos, por meio de um novo e delicado acesso ao íntimo do eu lírico medieval amplificado pelas ponderações de sua persona poética.

O *enjambement*, recurso largamente utilizado na poesia medieval é mantido na estrutura da neocantiga de Stella Leonardos. O seu uso, contudo, não revela apenas a lembrança de uma estrutura antiga (aliás, utilizada até hoje pelas mais diversas “escolas poéticas”). No caso dos textos leonardinos, em que preponderam sempre a “medida velha”, figurada pela redondilha maior e as rimas assonantes (nesse poema ora intercaladas, ora emparelhadas), o procedimento formal do cavalcamento reitera na forma o caráter maleável e intervalar do tempo interdito em cada influxo poético.

⁸ A autoria da cantiga em questão é duvidosa, podendo ser atribuída tanto a D. Sancho I (conforme optamos fazê-lo em nossa análise, observada a menção do rei no poema de Stella Leonardos) como a Alfonso X, o Sábio.

Em um tom quase narrativo, a autora carioca inicia seu texto *contando* ao seu leitor que D. Sancho homenageia uma “dama em doilo negro” (verso 3). A partir de então, o eu lírico leonardino dialogará com o sujeito lírico do rei, sob forma de “plang”, configuração poética medieval que materializa exatamente o tema da cantiga original: a dor da ausência do objeto amado.

Por meio da recuperação de trechos da cantiga de D. Sancho, tipicamente paralelística e musical, Stella Leonardos abre um canal de diálogo com a essencialidade lírica medievla, ativando sua dramaticidade, à sua maneira, contudo. A poeta permite que o texto aflore em um esquema estrófico mais livre, ainda que mantenha em quase toda a estrutura estrofes em forma de tercetos. Assim, se o eu lírico leonardino não traça um paralelo formal no corpo do poema, em relação à estrutura da cantiga de D. Sancho I, o paralelismo faz-se presente no plano discursivo.

Ao dar voz ao “Guarda-moor” (verso 8), que dialoga com a mulher queixosa devido à ausência de seu amor na cantiga original, o eu lírico da neocantiga leonardina plasma nessa projeção, inexistente no texto de D. Sancho, as suas próprias considerações sobre o sofrimento da *dama*, intensificando sua dor. Em “Plang” a questão amorosa não se limita tão somente ao discurso que louva a ausência, mas o que essa ausência pode provocar no sujeito apaixonado: a morte.

Na terceira estrofe da neocantiga que se compõe essencialmente pelo procedimento de *bricolage* de trechos da cantiga de D. Sancho, também utilizado na primeira estrofe, o eu lírico leonardino se mantém em um espaço intervalar, sutil mediador do novo diálogo estabelecido entre a *dama* e seu *amado na Guarda*. Enquanto espectadora do sofrimento amoroso a persona poética (fundamentada no não-espaço-tempo, indefinível por uma possível cronologia) de Stella Leonardos insurge no verso 13 do poema: “Tarde.”. Dessa forma, o eu lírico da atmosfera contemporânea, sempre clivado pelas sombras do passado medievo, pondera que tanta dor e tanta espera não retardada pela deslembração, leva a “protagonista” da cena vislumbrada por ele à tragédia.

Assim, uma atmosfera lúgubre prepondera na estrofe seguinte. O eu lírico espectador e, no entanto, artífice de uma nova dimensão *inter-dita*, recém-criada por sua interferência discursiva (propiciada pelo idealizado direito de resposta do objeto amado) reflete sobre o funesto resultado de tanta dor da *donzela*. Expresso o seu pesar por meio do discurso poético, nada mais lhe restaria senão o silêncio, espécie de morte metafórica.

Dessa forma, não há mais as interferências polifônicas das estrofes anteriores. O

diálogo é suspenso, cedendo espaço ao desenvolvimento pleno do eu lírico contemporâneo que consegue promover seu próprio “plang”. O plano discursivo tecido na dilacerada malha espaço-temporal, que intersecciona o presente e o passado, permite que o eu poemático inverta o destinatário de sua elegia amorosa. A *dama*, nesse momento, não mais “plange”; configura-se, na verdade, no objeto a ser cantado.

Fonte de fruição do eu lírico, a sua “história” se configura como matéria do novo influxo poético, em cujos veios podemos perceber certa inclinação concretista e, portanto, contemporânea (como se pode vislumbrar nas “vidas comovidas” do verso 15, em que o campo morfológico do vocábulo “vida” é ampliado e repetido).

No que diz respeito à última estrofe, desfecho da articulada ponderação do eu lírico leonardino, sugerem-se as confluências discursivas apreciadas ao longo do poema. Ao ampliar o horizonte semântico do texto medieval, o novo corpo poético se estabiliza e mantém um ritmo próprio, ainda que permeado pelo sabor ancestral do idioma galego-português.

Outra questão que devemos levar em conta em “Plang” é a sua dedicatória a estudiosa de literatura portuguesa Cleonice Berardinelli. Essa professora universitária, assim como Stella Leonardos, mantém vivo um intenso amor às letras, o que justificaria a delicada lembrança no poema analisado.

O próximo poema analisado demonstra, de maneira muito suave, como o eu lírico leonardino se apropria da voz da *donzela* e, assim como *ela*, canta devido à sua ausência do objeto amado (antes próximo e disponível para a consumação do amor). Vejamos de que forma o discurso da persona poética se desenvolve:

... “*longi de vila quen asperades?*”

Bernal de Bonaval

“Donzelinha”

- 1 Longi de vila
- 2 M’irey, amigas.
- 3 Díxi-mi o lilio.
- 4 – “Ay, fremosinha, se bem aiades,
- 5 longi de vila quen asperades?
- 6 – Vin atender meu amigo.”

- 7 Longi de vila
8 m'irey, amigas.
9 Dixí-mi i rívoló:

10 – “Longi de vila quen asperades?
11 – Direy-vol-l'eu, poys me preguntades:
12 vin atender meu amigo”.

13 Longi de vila
14 veede-mi, amigas!
15 Ao pee do rívoló
16 el deu-m' um lilio,
17 o meu amigo.

(LEONARDOS, 1974, p. 55)

Stella Leonardos redescobre a estrutura paralelística característica das cantigas de amigo galego-portuguesas (resgatada e inserida em seu poema por meio das colagens feitas da cantiga original, bem como plasmada nas novas estrofes intermediárias), por meio de um texto de Bernal de Bonaval, segrel de origem galega do século XIII.

Composta quase que exclusivamente de tercetos, cujos versos possuem quatro sílabas poéticas (metro comum à poesia de cunho popular), em sua grande maioria dispostos no esquema de rimas assonantes AAB (com exceção da última estrofe, mais longa, bem como dos trechos interpolados da cantiga original do segrel), “Donzelinha” restaura a atmosfera campestre, tão cara à produção trovadoresca galego-portuguesa em sua faceta tradicional.

As características formais do poema, no que diz respeito a sua versificação, relacionam-se de maneira muito delicada a seu conteúdo, também de caráter popular. Trata-se, portanto, de um diálogo estabelecido entre a tradição peninsular – que resgata temas relacionados ao frescor pastoril e a *donzelinha* que segreda à natureza os seus desejos mais íntimos (dentre os quais os próprios elementos naturais simbolizam todo o erotismo emanado de tais anseios) – e a produção contemporânea de Stella Leonardos, reorganizadora sensível dos estratos poéticos medievais.

O eu lírico leonardino assume a voz da *donzelinha* que canta sobre um encontro com seu *amigo*. Permeado pela atmosfera medieva do campo, inicia um diálogo com dois elementos da natureza (o lírio e o rio), com os quais compartilha seu encontro com o amado. Tanto a flor quanto o rio dialogam com o eu lírico de maneira suave, confidentes fiéis de seu

segredo.

O lírio, símbolo de pureza na tradição cristã (mas de amores proibidos na mitologia grega) assume um papel importante na cantiga, uma vez que, conforme dissemos, adota o papel de cúmplice do eu lírico feminino em seu encontro amoroso com o *amigo* ao longo do poema. Além disso, seu caráter simbólico de agente amoroso torna-se evidente na última estrofe, em que o namorado presenteia a *donzelinha* com um lírio. O seu amor puro e dicotomicamente erótico é, portanto, navalhado pela consumação do ato sexual.

O rio, por sua vez, também admite, enquanto elemento textual simbólico, um caráter sensivelmente erótico, na medida em que os namorados se encontram à sua margem (verso 15). Força matriz em estado puro, as águas transfiguram-se também em estado de furor emocional (sensual e latente) do casal. Testemunha do amor, as águas fluviais assumem também o papel de celebração, sob forma de batismo, do encontro dos jovens. Em síntese, o rio remonta à ancestralidade da figura materna, feminina por excelência, fonte inesgotável de vida.

Percebamos, contudo, que o encontro da *donzelinha* com seu *amigo* ocorreu em um passado remoto, sensivelmente conservado no presente interdito do discurso de Stella Leonardos. Podemos notar na última estrofe do poema que a persona poética leonardina, assim como fazia a sua ancestral *donzelinha*, canta sobre algo que já aconteceu (convidando “suas amigas” do passado e, sugerimos, o leitor contemporâneo a ingressar em sua excursão “inter-poética”), ao fazer uso de verbos tempo pretérito.

Sua poesia nasce da ausência que, nesse momento, não se relaciona ao *amigo* medieval, mas a sua materialização em canto. Dessa forma, o que se restaura é o próprio cantar (sem datas), a poesia em si mesma. Por meio dela, Stella Leonardos suplanta a ausência (rasgando seu ventre com a neocantiga que nasce), presentificando assim, em seu discurso, a sua devoção autoconscientemente lírica pela palavra.

No próximo texto a ser comentado, o discurso do eu poemático também se edifica a partir da ausência. Vejamos, portanto, como o poema se estrutura, a partir de um ritmo marcado por aliterações que simulam, por vezes, o movimento das águas do mar:

“*As frolles do meu amigo*”...

Paay Gomes Charinho

“*Marinha*”

(A Natércia Freire)

1 “As frores do meu amigo”
2 van, “briosas van no navyo.”
3 E frores vagas sospyran
4 Aa fror das vagas, sospyran.
5 Ay frores!

6 “As frores do meu amado”
7 van, “briosas van eno barco”.
8 E alá per azures altos
9 van barcos alvos, van altos
10 alvares.

11 Van, “briosas van eno barco
12 Pera chegar ao fossado”
13 As frores do meu amigo,
14 As flores do meu amado.
15 Ay frores!

16 E vagas flores amigas,
17 Aa fror das vagas que vagan,
18 e alvas e altas velas vagan
19 a velar vago navyo
20 d’amores.

(LEONARDOS, 1974, p. 60)

“Marinha” é dedicada à poetisa portuguesa Natércia Freire. Nascida no início do século XX, a autora criou textos que versaram sobre a saudade, a solidão e a morte, em um oscilar entre os tempos de uma poesia essencialmente humana.

A dedicatória do poema nos indica, portanto, também o caráter saudosista de “Marinha” que traz como procedimento padrão o estilhaçamento de cantigas medievais, e uso de epígrafe, neste caso de Paay Gomes Charinho, trovador e almirante do final do século XIII (frequentador da corte de Alfonso X, esse trovador galego ficou conhecido por salpicar tintas de melancolia em seus textos, ainda que de forma ponderada).

Os versos, em sua grande maioria heptassílabos e transmissores de um ritmo que

relembra o paralelismo formal ao gosto das cantigas medievais, apresentam um eu lírico melancólico que carrega com resignação e suavidade a dor causada pela ausência do amado, distante e provavelmente prestando serviços em alto mar.

Essa é uma característica comum às cantigas de amigo tradicionais, as *marinhas*. Stella Leonardos, contudo, expande como perceberemos os horizontes semânticos da cantiga original, atribuindo-lhe, por meio de sua nova estrutura poética, um tom elegíaco mais doloroso e, no entanto, sensual.

Uma possível interpretação indicaria que haveria flores no barco em que prestaria serviço o *amigo* da persona poética. As flores o acompanhariam durante seu navegar, personificando a angústia da *donzela* em estado de vigília (versos 1, 3, 4 e 7), suspirariam por amor, convertendo-se em um canal de comunicação simbólico entre os namorados.

Sendo elementos naturais, caracterizados por sua essência progenitora, relacionada sempre ao simbolismo do Amor, as flores, nesse caso, também compartilhariam da dor da *amiga*, ampliando suas possibilidades (visto que elas podem flutuar pelas ondas ou permanecer no barco, enquanto a jovem se limita a manter-se estática, esperando o seu amante migrador).

As flores, que “suspiram” por breves momentos também são símbolos de fugaz existência. Materializando o amor consumado dos jovens, elas são capazes de fazer o que o eu lírico não pode; manter-se próximas do objeto amado.

A segunda estrofe do poema estimula nossa análise interpretativa, haja vista que as flores chegariam aos confins do mar e do firmamento, onde céu e pélago abraçam-se e tornam corpo uno, possível metáfora do ato consumado pelo casal outrora. Elas também, ao alcançar o novo e entrelaçado horizonte, seriam testemunhas modestas do passado encontro: “E alá per azures altos/ van barcos alvos, van altos/ alvares.”

A cor azul do céu-mar se transforma em branco puro, brilho intenso que transfigura, suavemente, os namorados em estado latente de prazer. Por meio desse expediente metafórico – próximo às práticas do neossimbolismo – e oriundo da memória do lírico fadado eternamente à espera, portanto, o acesso a seu amado se deflagra no plano discursivo por meio da simbologia do corpo sensível das flores. O mar também assume um papel interessante no poema. Tal como nas cantigas medievais, os elementos da natureza têm se mostrado núcleos metafóricos para o cantar do eu lírico leonardino em “Marinha”.

Assim, o mar que carrega a memória-flor da *donzela*, também se apropria sensório e sensualmente de seus desejos. Suas ondas, revelam seu estado de espírito, vagando sem rumo,

entorpecido por um *amor-à-flor-da-pele* (versos 4, 14 e 16). A aliteração presente, principalmente na última estrofe, confere às águas marinhas o poder de embalar o ritmo da viagem do amado, assim como a tensão memorialística do eu lírico que *fenece* aos poucos, como as flores. O movimento das ondas do mar também pode ser sugerido pela disposição dos versos nas estrofes que, “ora avançam, ora recuam”, conforme sugerimos na apresentação do poema.

O “barco” da cantiga medieval (símbolo de um encontro amoroso fugaz) é transformado em “navyo” na neocantiga. Assim, o eu lírico perscruta seu sentimento, ampliando-o, ainda que discretamente (segredando-o apenas às suas “flores amigas”). Suas velas assumem o papel de encobrir e ao mesmo tempo “velar” (verso 19) o amor do casal, permitindo que ele não se acabe, devido à distância.

Outro poema relacionado ao tema marinho é “Barcarola”. Vejamos de que maneira o eu lírico tece seu mosaico poético, a partir de uma figura ausente, assim como percebemos em “Marinha”:

... “*Ondas do mar de Vigo*”...

Matin Codax

“Barcarola”

(A Naumim Aizen)

- 1 Capelinha aa beira-mar:
- 2 que canta a dona atristada
- 3 tornando trist’ o rochedo?
- 4 – “Ondas do mar de Vigo,
- 5 se vistes meu amigo!
- 6 E ay Deus, se verra cedo!”
- 7 Capelinha aa beira-mar:
- 8 que reza a dona de doairo
- 9 aas ondas do aire segredo?
- 10 – “Ondas do mar levado:
- 11 se vistes meu amado!
- 12 E ay Deus, se verra cedo!”

- 13 Navega en ondas de Vigo,
- 14 Navega, vago cantar.
- 15 Navega, cantar amaro.
- 16 Mareja, cantar d'amigo,
- 17 us olhos de ben amar.

(LEONARDOS, 1974, p. 66)

“Barcarola”, dedicada Naumim Aizen, nascido no início do século XX, escritor e dirigente durante anos da extinta EBAL (Editora Brasil-América, que publicou inúmeras histórias em quadrinhos) recupera uma das mais conhecidas e raras cantigas de amigo: “Ondas do mar de Vigo”, do jogral galego Martin Codax. A raridade dessa composição advém de suas preciosas notações musicais preservadas no Pergaminho Vindel.

Como o título do poema sugere e conforme a própria autora esclarece em nota de rodapé, “barcarola” se define como “gênero de poema, geralmente acompanhado de música, com temas de água e navegar” (LEONARDOS, 1974, p. 66). A partir da explicação, podemos entender o relacionamento estabelecido entre o novo texto poético e a cantiga de Codax, que versa sobre a história de uma *donzela* que se queixa da distância do amado, dividindo suas dores com as ondas do mar de Vigo.

No poema de Stella Leonardos, excetuando os trechos originais colados da cantiga do jogral, cujos versos são hexassílabos, percebemos a presença de estrofes com versos em redondilha maior (propositadamente o metro adotado na maioria de seus textos), conforme a própria autora confirma em seu prefácio ao livro ora analisado (1974, p. 35).

As estrofes intercaladas pelos versos colados de Martin Codax configuram-se como tercetos, com esquema de rimas ABC. A última estrofe, contudo, assume a forma de uma quintilha, apresentando suas rimas na sequência ABCAB. Tal formulação, especialmente constante na última estrofe, pode ser decodificada por meio do ritmo dos versos que, sugerimos, remonta ao movimento das ondas do mar quando se chocam nas rochas.

De acordo com esse prisma de visão, portanto, a repetição dos fonemas como /v/ e /g/, por exemplo, desenvolvidos em “Vigo” (verso 13) e “vago” (verso 14), ou mesmo a manutenção da raiz “am” em “amaro”, “amigo” e “amar” (versos 15, 16 e 17, respectivamente) plasmam no arcabouço do texto poético, a partir de sua linguagem criadora, o movimento contínuo das águas do mar que levaram o *amigo* da *donzela* para seu desespero, motivo de seu cantar.

Algo interessante a se notar no arcabouço de “Barcarola” é a existência de vocábulos

que se desmembram entre os diferentes versos, formulando, a partir de sua raiz semântica novos significados (lembança suave dos poemas concretistas). Tal trabalho com o aspecto semântico das palavras, materializado em sua manipulação formal, imprime nos versos um padrão melódico harmonioso, como percebemos nos versos 2, 3, 8 e 9.

O burilamento estético que percorre toda a *Amanhêncencia* de Stella Leonardos se mantém ativo no poema em análise, sempre vinculado a um fino trabalho com a palavra. A fim de expandir toda a sua ramificação semântica, forja em seu núcleo uma nova luz que assume uma forma pura de poesia. Assume, pois, uma linguagem nova: a linguagem poética emancipa sentidos, que cria, em seu cerne essencialmente potencial, uma nova percepção de mundo.

Parece justo ponderar sobre a transformação das palavras “atristada” (verso 2), “triste” (verso 3), “donairo” (verso 8) e “aire” verso 9, conforme veremos. A transformação desses vocábulos, por meio de prefixos ou sufixos, imprime no plano formal do poema certa cadência rítmica, além de poder aludir, em certa proporção, a um dos procedimentos padrão da poesia lírica medieval: o mordobre.

Quanto à questão semântica propriamente dita, esse expediente estrutural instaura no discurso do eu lírico uma relação de simbiose de tom sinestésico entre a *dama* cantada por ele (cuja voz ecoa no passado longo da cantiga original, agora fonte de inspiração do cantar contemporâneo de Stella), e os elementos que a rodeiam no cenário pincelado na neocantiga. A moça triste torna triste o rochedo (versos 2 e 3). O choro da “dona” se transfigura, portanto, na tristeza da rocha banhada pelas águas salgadas das lágrimas, bem como pelo mar.

A personificação dos elementos naturais, contaminados, de acordo com nosso ponto de vista, pelos sentimentos humanos, define um espaço poético que privilegia a união anímica dos seres (tão descrita nos tempos modernos, mas inegavelmente presente no ideário medieval jaspeado nas cantigas de amigo tradicionais, em que tudo mantinha um simbolismo peculiar).

Na primeira estrofe entramos em contato com um lírico restaurador de uma “tragédia sentimental”. Assim, podemos dizer que ele divide-se entre o tempo da cantiga e o seu presente existencial, delineando, dessa forma, uma espécie de disposição cênica (revivendo, portanto, o momento passado) dos elementos a serem cantados por ele – em que a “capelinha aa beira-mar” (verso 1) se converte em personagem-testemunha (também personificada, posto que é capaz de relatar o que presenciou) da dolorosa essência do canto da *donzela* medieval.

A “capelinha” de onde a voz feminina canta suas angústias se transforma em um canal

de diálogo entre os tempos: instaura-se, nesse espaço vazio, jazigo de memórias passadas, um novo movimento. É como se o eu lírico leonardino, livre em sua produção poética para oscilar (interdito entre as diferentes dimensões cronológicas), promovesse um diálogo com o local em que outrora a *fremosa* chorou. A “capelinha” responde aos questionamentos do eu lírico contemporâneo, sob a forma de eco do canto ancestral (que jorra de seu interior, presentificando-se nas estrofes que resgatam a cantiga original, iniciadas no poema de Stella Leonardos por um travessão, marca elementar de diálogo), antes materializado por uma voz que já não ocupa o templo das palavras.

O eu poemático, contudo, posiciona-se *entre* a resposta dada pela “capelinha”, como se ela, metaforicamente, estivesse fadada a entoar o canto eterno de ausência da jovem (e não mais a distância do *amigo*) traduzida poeticamente pelo eu lírico contemporâneo. A voz da pessoa poética leonardina nasce do intervalo que se estabelece entre nos versos 1 e 7, em que se materializam os dois pontos, e a réplica iniciada pelo travessão antecedente aos trechos colados da cantiga de Martin Codax.

O canto da “dona” (verso 2) da primeira estrofe se converte em “reza” (verso 8) na terceira. Sua voz se apaga, tornando-se cada vez mais íntima, mais secreta... misturando-se à estrutura que a abriga. Sua graça (“donaire”, verso 8), se torna ornamento, mote a ser resgatado, das ondas que levam do seu já vão (“aire”, verso 9) cantar secreto.

Assim, a persona poética de Stella Leonardos assume, não mais como espectadora, senão como parte integrante da peça fabulada pela malha poética de seu discurso, uma voz herdeira, mas emancipada das essencialidades de outrora.

Como espécie de epílogo, a última estrofe encerra em seu interior o caminho pelo qual o eu lírico leonardino percorre rumo ao seu “descobrir-se no mundo”. O cantar já vago e opaco pela incidência voraz do tempo (que, contudo, “navega” anaforicamente por entre os tempos) pode, enfim, “marejar” (verso 16), vertendo renovada e castiça substância para um novo canto, por meio da inovadora visão do eu lírico que, por amor, converte o canto que ecoa errante em vigorosa voz (verso 17). Alquimia poética.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mesmo em que é uma ação imediata, como pensamento da presença numa perspectiva de desaparecimento, o poema, com 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.

(BADIOUS, 2002, p. 37)

Bosi afirma que a poesia moderna está fadada à "estranheza e ao silêncio" (1977, p. 166) e que não pode se voltar a outra coisa que não seja ela mesma (devido à "cultura do capital" que hierarquiza indivíduos e coisas, segundo sua produtividade). Sendo assim, em um mundo em que tudo está banalizado, a poesia passa a ser forma de resistência porque, segundo o autor, a “boa poesia moderna” não deve colaborar para a promoção de cultura de massa, vinculada ao desenvolvimento do comércio e da indústria.

A produção poética assume, portanto, uma posição delicada dentro do sistema capitalista, remodelando-se para sobreviver. Fazendo de "Narciso o único deus" (BOSI, 1977, p. 166) torna-se metalinguística e assume uma forma de resistência simbólica frente aos discursos sociais correntes, mantendo-se em um espaço de limiar, ou não-espaço de congregação cronológica na contemporaneidade.

Podemos dizer, a partir das reflexões de Alfredo Bosi (1977), que esse não-lugar se instaura na poesia de Stella Leonardos, na medida em que a poeta se projeta a um tempo outro, apropriando-se dele, sem contudo ser sugada e se transformar em mera representação? Percebemos que a malha espaço-temporal dos poemas analisados sofre um processo acurado de dilaceramento, não havendo uma ordem necessariamente cronológica que retoma a historiografia da literatura, em um tom pedagogizante, por exemplo. Os tempos medieval e contemporâneo se mesclam (braços densos da poética rizomática da autora, capazes de se apropriar de essencialidades distantes) em seu novo influxo textual.

Ao se apropriar do discurso trovadoresco galego-português (procedimento que se mostra sensivelmente particular), a poeta o restaura dando-lhe novo vigor. Reacende-lhe, pois, as cores opacas pela ação corrosiva do transcorrer do tempo. Tal restauração, contudo, faz-se em um plano metafórico. Dialoga com a tradição, não somente porque copia trechos de cantigas, ou glosa motes medievais (afinal, já há muito glosados pela tradição poética). Stella Leonardos dá vez e voz ao discurso do passado, conectando-se com ele no sentido de ampliar

seu significado, sob à luz do olhar crítico contemporâneo que resiste e que vence as restrições da Doxa, para as quais nos alertou Barthes (2010).

Dessa forma, parece-nos lícito dizer que a apropriação do tempo medieval se faz pelos temas, pelas epígrafes, pelas colagens, pelos metros, pela escolha lexical (milimetricamente ponderada). Tais procedimentos estéticos despertam de um sono profundo as vozes do trovadorismo, vinculadas inegavelmente ao amor de Stella Leonardos pela poesia, bem como pelo sentimento poético oriundo das raízes da língua.

Sua peregrinação poética, apesar de agasalhar os cantos ancestrais, não perde de vista o horizonte do tempo contemporâneo, conforme expusemos. Afirmamos que a poeta é um produto de seu tempo, mantendo-se como revisitadora, mas também revisora da tessitura poética de outrora. Estudiosa que foi, a escritora possui bagagem cultural e criticidade pertinentes para “deglutir” a tradição, sem, contudo, mover seus pés de seu presente. Tal suposição (que nos acompanhou ao longo de nossas análises) pôde ser confirmada: no momento em que nos debruçamos no estudo de alguns dos procedimentos poéticos utilizados pela autora, percebemos que, enquanto núcleos edificadores da poesia de Stella, tais características de cunho estético dialogam consideravelmente com a produção de seu tempo. Possíveis testemunhos de nossas suposições são as “nuvens” neossimbolistas, assim como as concretistas, que pairam sobre seus textos.

Regado pelas essências do trovadorismo galego-português, sob a forma das cantigas de amigo, mas fundamentado nas experiências poéticas contemporâneas, o eu lírico leonardino se liga a um “estado de resistência”⁹ que se une à permanência de um possível “estado puro poético”. Assim, buscar as origens, não só na forma, bem como no corpo da língua, conforme percebemos, concede à autora uma assinatura poética singular. Sua poesia guarda, em última instância, o “brilho interior” do qual nos segreda Fenollosa (*apud* CAMPOS, 1977, p. 144): “O pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior”.

Segundo essa indução, entendemos a poesia de Stella Leonardos como um complexo mosaico, engendrado por meio da condensação empreendida pela lógica do pensamento poético. A poeta, artífice da linguagem que se vislumbra de forma inebriante em seus poemas, cria um universo único, em que as palavras – estrelas incandescentes –, forjam seu império de luz.

Seu fazer poético é criado por meio da saturação das palavras, que se condensam,

⁹ Essa resistência combate o “sistema poetológico” sobre o qual nos esclareceu Pimenta (2003).

amalgamando o *romance* medieval e a nova face da língua portuguesa, a fim de se carregar de pleno significado, atingindo um grau máximo de sentido, criando a “esfera poética¹⁰”. De acordo com esse ponto de vista, portanto, podemos entender que as palavras são corpos tangíveis, na medida em que a sua materialidade, sob prisma poético, criam uma realidade própria. Em outros termos, inferimos que as palavras, enquanto “seres vivos” pulsantes no corpo dos poemas leonardinos, estão em constante movimento. É justamente essa movência que proporciona a sensibilidade no momento em que se tem contato com os textos, abertos em fendas sensíveis.

A palavra poética empregada pela autora, em síntese, ainda pode ser observada como certa “entidade” que desvirtua o real, deformando-o. Dessa transformação, que não é fruto de mera representação do mundo real, insurge, pois, a recriação de um mundo novo e singular: o mundo da poesia materializado em suas neocantigas.

Pensem sobre a seguinte premissa de influência octaviana: “A poesia é uma esfera” (PAZ, 2006, p. 12). Entendemos, portanto, que o objeto poético empreende de modo contínuo o movimento de sístole e diástole, sintetizador preciso que se vale de correlações e de associações. Assim, o pensamento analógico reúne as ideias essencialmente imprecisas do “mundo real”, congregadas, em Stella Leonardos, em um espaço interdito de fruição estética, em que as fronteiras entre o antigo e o novo se mesclam, instituindo um novo discurso poético. Entendida, dessa forma, não como “reflexo da coisa”, senão como “a própria coisa”, percebemos que a poesia leonardina mantém em si uma importante faceta de inclusão de fatos que reinventam. Inevitavelmente, novas ideias insurgem a partir do movimento contínuo de seus poemas esféricos, criadores de uma nova dimensão lírica, povoada por uma atmosfera onírica, multidimensional.

O “ser poético” em Stella Leonardos configura-se enquanto sugestão, conforme nos apontou Fenollosa (1977). Gênese de um novo universo criado pela linguagem, a poesia da autora possui *sua própria linguagem*. Sua configuração singular se faz, conforme estudamos, por meio da oscilação empreendida entre diferentes instâncias poético-temporais (cujas marcas se encontram no discurso amoroso, fonte da ausência que fundamenta o sentimento presente nas cantigas de amigo, manancial do qual a poeta sorve a substância, bem como a própria língua empregada em seus textos).

A linguagem poética na autora é, portanto, sensivelmente escolhida. Esgotam-se todas

¹⁰ Nesse momento, é válida a lembrança das considerações de Octávio Paz (2006, p. 12): “O poema (...) apresenta-se como um círculo ou uma esfera - algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria”.

as suas possibilidades de “ser” quando percebemos a tensão existente entre som, corpo, significante, forma e o sentido das palavras. Ousamos supor que a poesia de Stella Leonardos configura-se como “linguagem da linguagem”, vislumbrada por questões que tangem o seu “estar no mundo” e o seu “entendimento do mundo” poéticos deflagrados em suas reflexões também metalinguísticas.

Por meio do próprio corpo textual, portanto, um novo universo poético se edifica cristalino e em contínuo estado de fruição, conforme ponderamos ao longo de nossas considerações a partir do pensamento barthesiano. O poema-fruição na autora ganha verdadeira forma. Clivados, seus textos acolhem em seu interior elementos diversos que se aglomeram para criar um novo e irradiante fazer poético.

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 poético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDEA, Mariña Arbor. “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”. IN: BREA, Mercedes (org.). **Carolina Michaelis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe**. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para investigación en humanidades, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. **O prazer do texto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades – 34, 2003.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CIDADE, Hernâni. “A poesia medieval”. IN: **Conceito de poesia como expressão de cultura**. Lisboa: Arménio Amado, 1957.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **A literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. IN: CAMPOS, Haroldo (de). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

LAPA, Rodrigues. **Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média**. Lisboa: Seara Nova, 1929.

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

LUCAS, Fábio. **Fronteiras Imaginárias**. Rio de Janeiro: Cátedra – MEC, 1971.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora, 2002.

MASSAUD, Moisés. “Fernando Pessoa e a cantiga trovadoresca” IN: **Fernando Pessoa: O espelho e a Esfinge**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

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

_____/ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares./ VIEIRA, Yara Frateschi. **Vozes do trovadorismo galego-português**. São Paulo: Íbis, 1995.

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

_____. **Manual de versificação românica medieval**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. reimpr. da 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa: Cotovia, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. “O código do código: A Estela de Stella”. IN: LEONARDOS, Stella. **Amanhecência**. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar – MEC, 1974.

VASCONCELLOS, Carolina Michaelis (de). **A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho “Saudade minha – Quando te veria?”**. Porto: Renascença Portuguesa, 1922.

Revistas:

LUCAS, Fábio. **Colóquio – Letras**, “Crítica de Livros: Literatura Brasileira”, número 23 jan. 1975. Disponível em:
<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=23&p=93&o=r>> Acesso em 22 set. 2012.

MARINHEIRO, Elisabeth. “Stella Leonardos: o discurso intercultural Avant La Lettre” IN: **Renovarte**. Ano IV – Número 04: UBE (RJ), 2011.

Sites:

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Cantiga de D. Dinis**. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592&pv=sim>> Acesso em: 30 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Cantiga de João Soares Coelho**. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=700&pv=sim>> Acesso em: 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Cantiga de Pero Meogo.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1216&pv=sim>> Acesso em: 30 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “Amigas, que Deus vos valha” V 352.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=771&cdmanu=1430&nordem=2&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado” B 456.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=457&cdmanu=794&nordem=1&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “- Ai flores, ai flores do verde pino” B 568.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=592&cdmanu=1042&nordem=1&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “Ai fremosinha, sem bem hajades” V 728.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1152&cdmanu=2267&nordem=3&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “As frores do meu amigo” B 817.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=818&cdmanu=1534&nordem=1&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “Bailemos agora, por Deus, ai velidas” V 761.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1184&cdmanu=2337&nordem=3&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “- No mundo nom me sei parelha” A 38.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=124&cdmanu=177&nordem=1&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

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

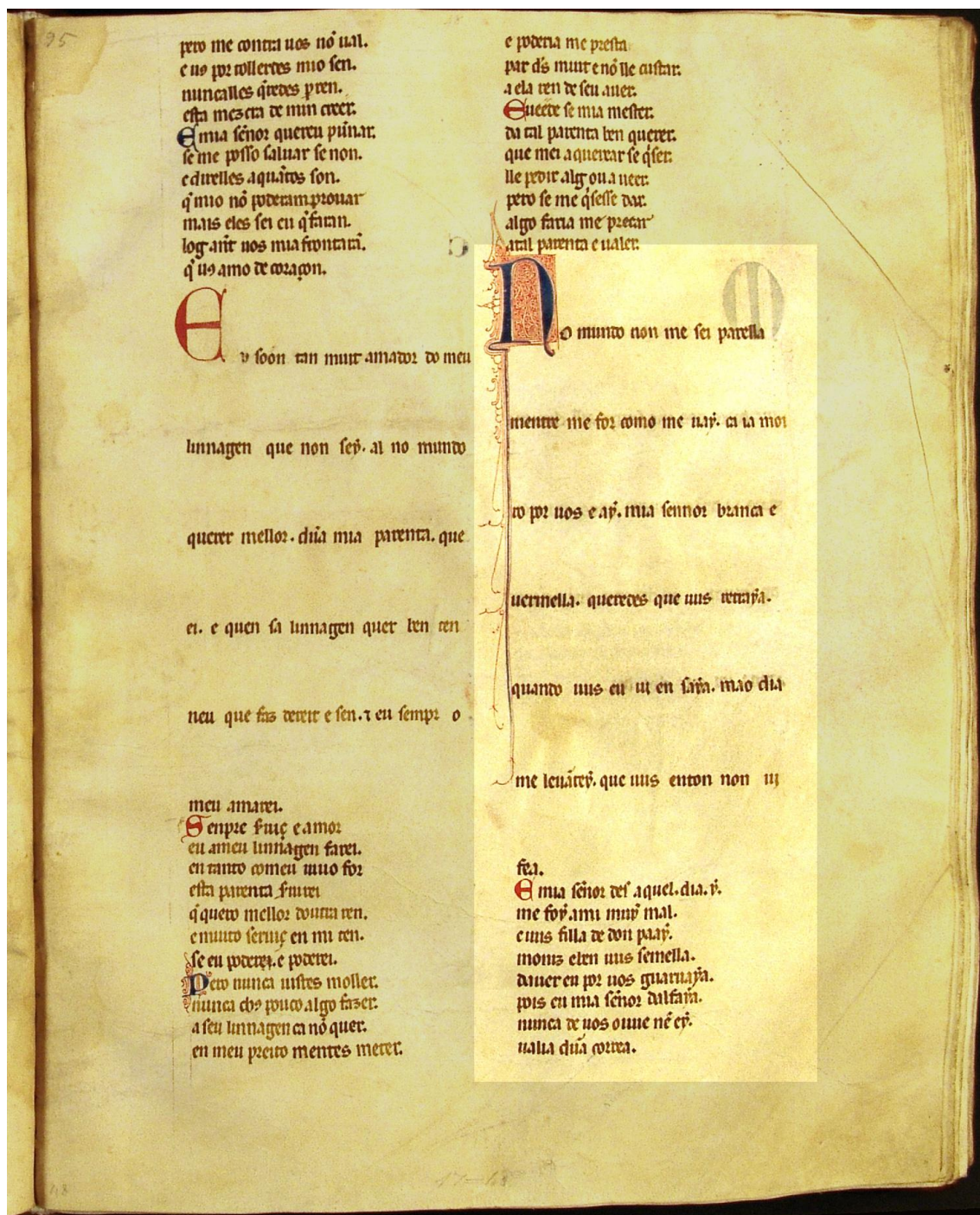
CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Manuscrito “Ondas do mar de Vigo” Pergaminho Vindel N1.** Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1308&cdmanu=3472&nordem=1&x=1>> Acesso em 11 jan. 2013.

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. **Pero Gonçalves Portocarreiro**. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=129&pv=sim>> Acesso em 15 out. 2012.

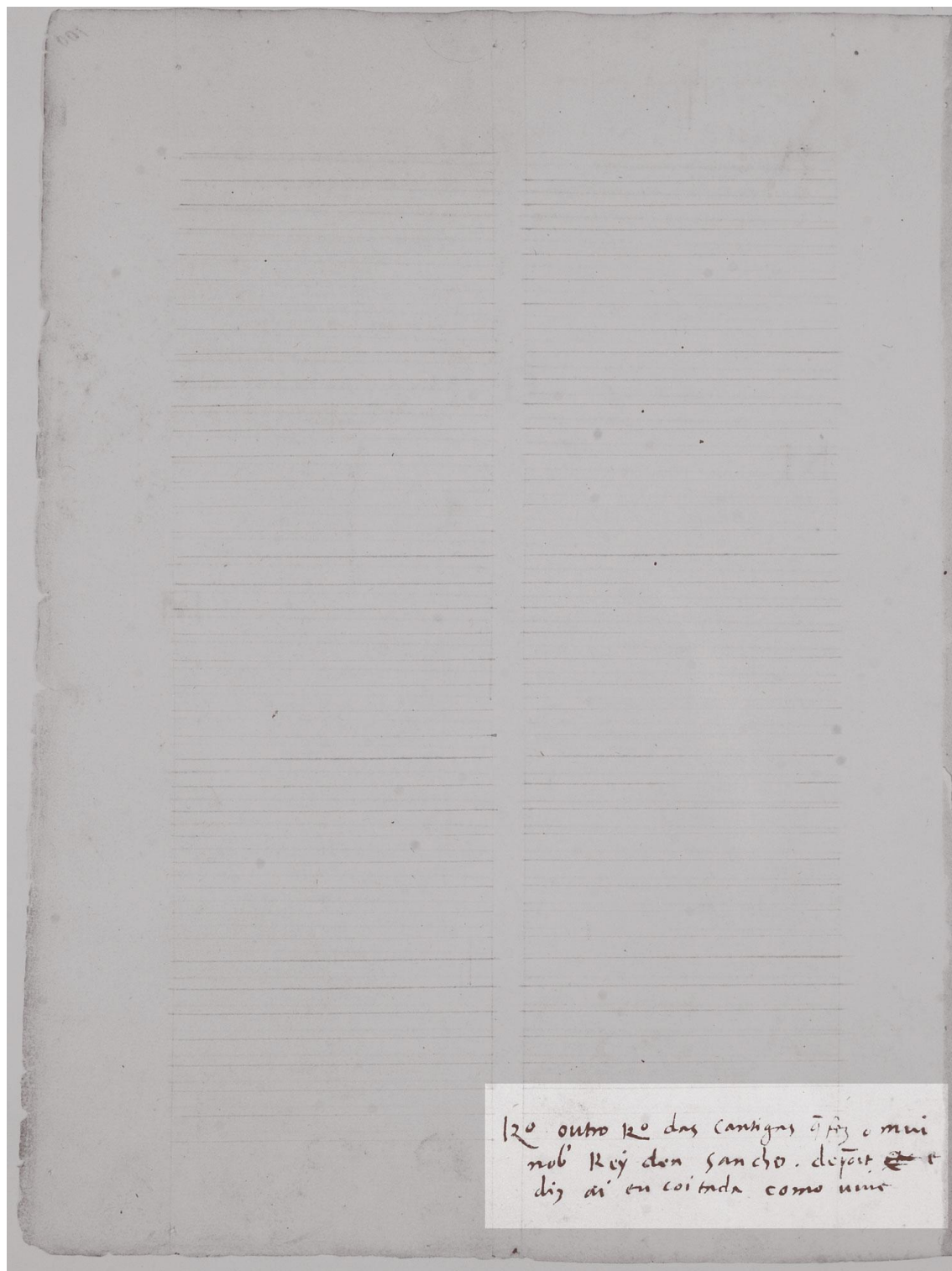
ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE LITERATURA BRASILEIRA. **Leonardos, Stella (1923)**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5306&imp=N> Acesso em: 12 ago. 2012.

ANEXOS

Anexo A – “No mundo nom me sei parelha” (A 38), atribuída a Pay Soares de Taveiros.



Anexo B – “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado” (B 456, C456), atribuída a Alfonso X ou a D. Sancho I.



120 outro 120 das cantigas q' fez o meu
nobi Rey don sancho. depois q' r
dis ai en coitada como uma

el Rey don affonso de lion

456

A sel d'el
 Ay ei cotada como bino
 En gram cupidado por meu amigo
 Que ex alongado chupto me tarda
 O meu amigo na guarda

Ay ea cotada como bino
 En gin de selo por meu amigo
 Que tarda e non ueo mupto me tarda
 O meu amigo na guarda

457

Mester ama dom Gil
 Hun fful concio bor ml
 Que non uoasse
 Ne ingalha ne filhaffe

Hun galgualio ul
 Que hua lebor deml
 Non filhaffe
 Gape rabeiaffe e ludraffe

E podengo deumho de Gil
 Que cusiaffe hun mte
 Que lhi meuafe
 A don gil qndo lebor achasse

Qao dun joudaril
 Que dessem p seu quadril
 Dom gil judo lebor leuataffe

458

A cher Sanchans outaual gada
 E dyren por ela coufa gusada

101

Ca mura ui dona peyor talhada
 E qge urar que era mostea
 E bu caualgar per na aldeia
 E quige urar que era mostea

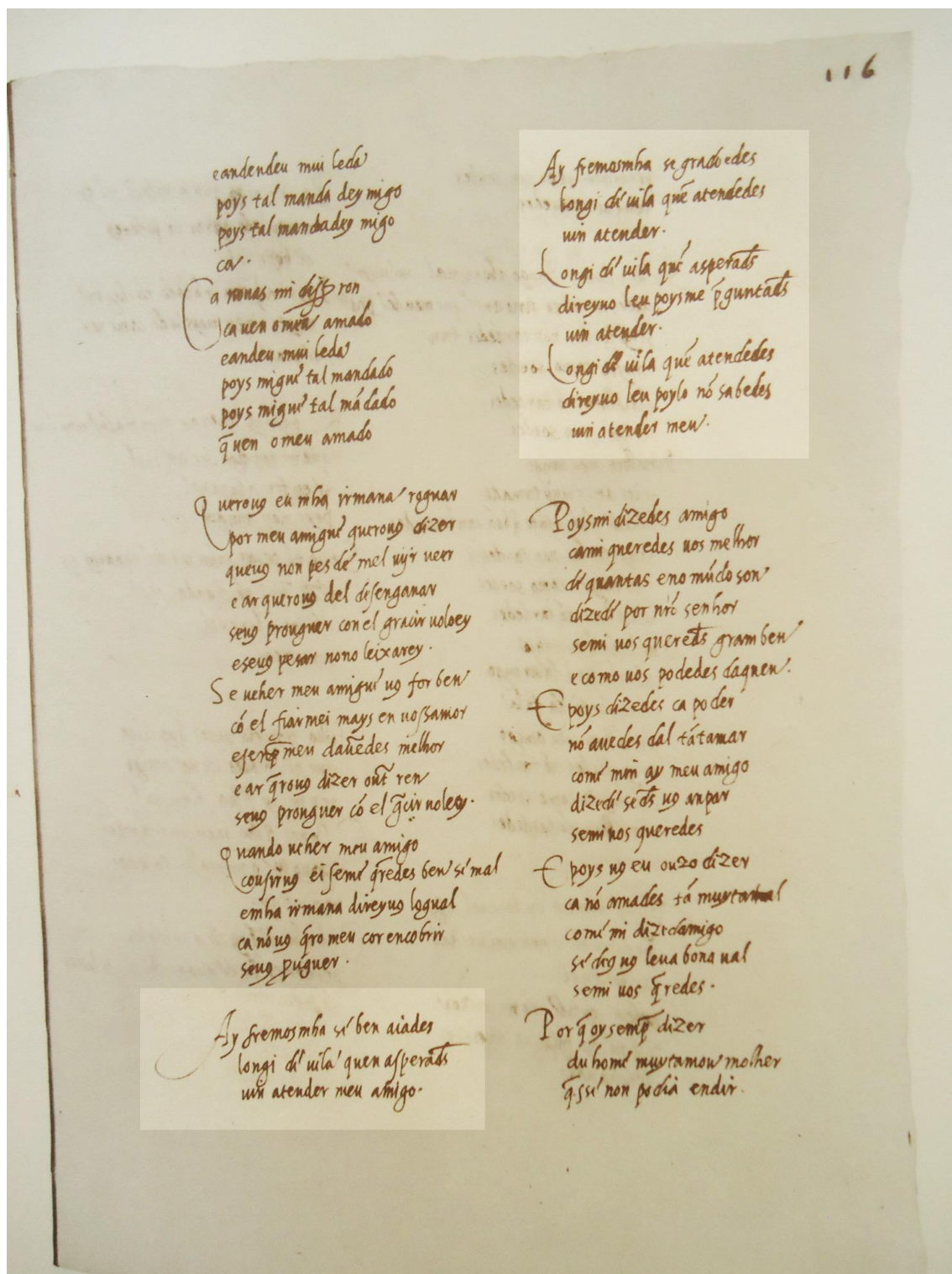
Via caualgato emahisse Secndepro eno
 Hia mguor hun canatio
 Santiquer me disse gra for o palhepro
 Onde rapregata tam gram mostea
 Via caualgar per hun a aldeia
 E quige urar que era mostea

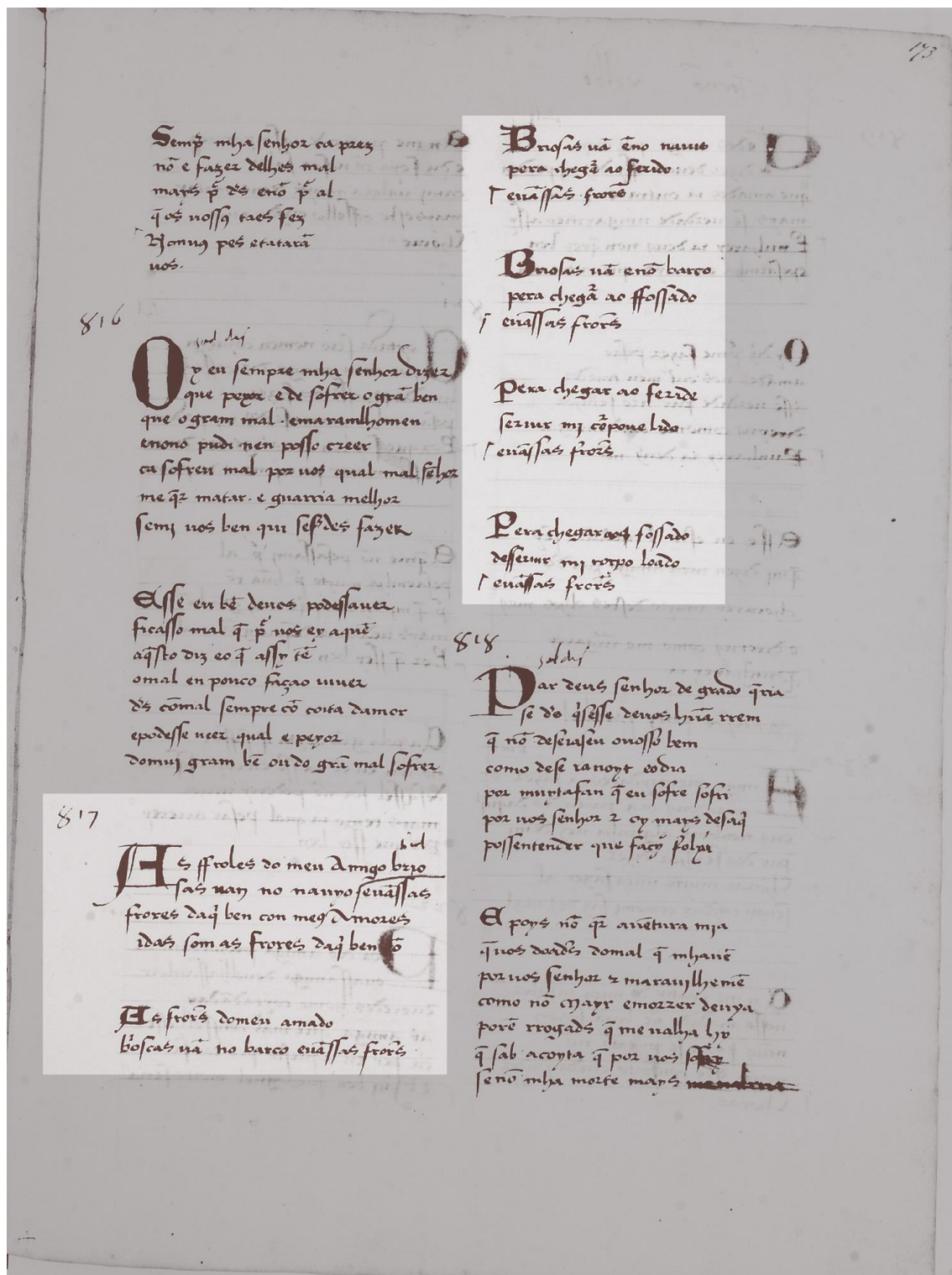
Via caualgar indo pela rua
 Any ben uisda en cima da mna
 E dyren ay uelha fududacna
 Que me semelhade ora mostea
 Via caualgar per hua aldeia
 E quige urar que era mostea

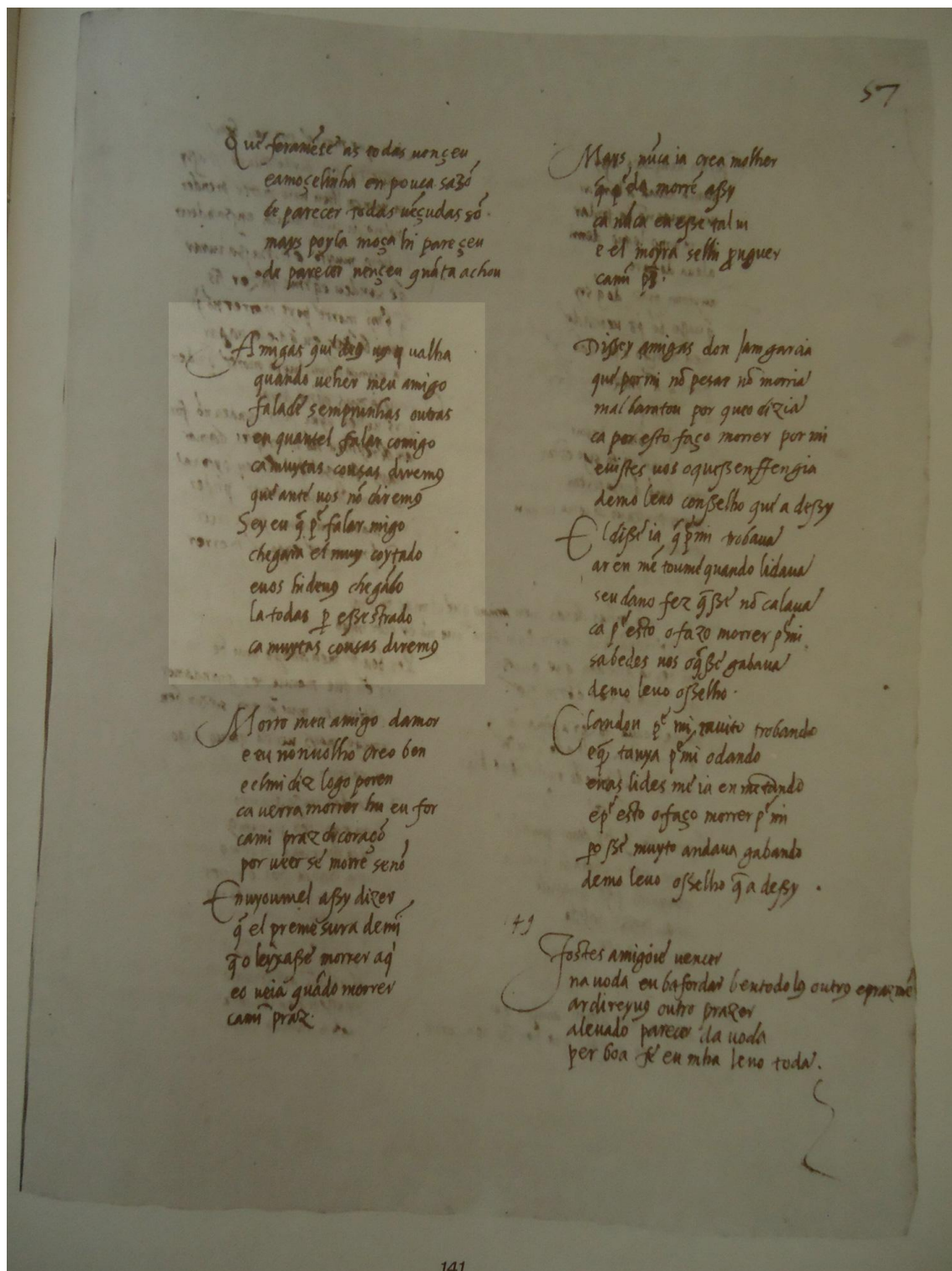
Penhoremos o dapa
 Na cadela polo tam

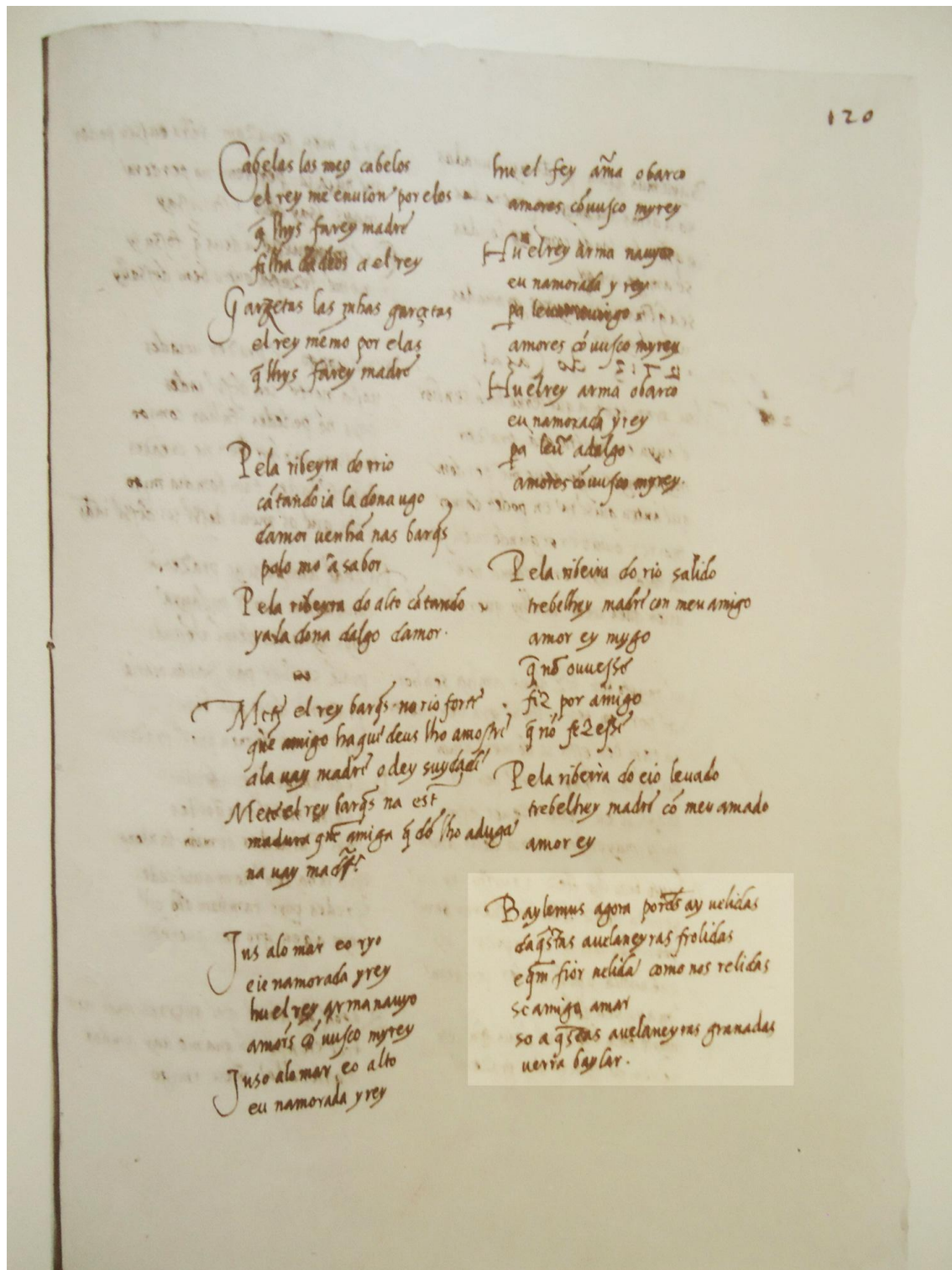
Pore que me ffor el furtar
 Meu podengue uido negar
 E quante ameu cupidar
 De tres renhos pesar lham
 Cuo quereu penhorar
 Na cadela polo tam
 Penhoremos e dapam

Mandimel furtar aluer









Baylemus agom poitas ny louuadas
so a q'stas anoloneyas granadas
e q'stas for laa da com' no loadas
se amigo amoy
se a q'stas anoloneyas granadas
no rebaylar.

Roy ¹⁰ MARTIZ do Casal

Mui gran teny a qui seruo hua' sen hor
e aya eu hui fra q'ra' praz'er
meo amigos ahy deus me' perdem
qui anteu quise'ra' en poder camor
morret oudu' e regando meu sem
ca hua' mais serui dama non
quer quea ueia ne nhy quera bem.

Qui' muyto ben fiz deus amha sen hor
se por ben ten de hui' gra' ben queror
ca tam ben esta ia do meu amor
qui' nunca ia mais a podi' perder
mays se eu della esteues ahy
muy mayor bem faria deus amin.

Muyto bem lhy fez a quisto sep eu
secala pea'z de lhy en querer bem
poy's meu coraço' h' en poder sey
qui' nunca o podi' perder per rem'
mays sen dela'.

Muyto bem lhy deu' deus fazer
se com eu seyigo lhy praz'er

poy lo meu coraço' te'ra e assey poder
qui' nunca ia per rem' no perderei
mays Bay della esteues
E se prague' a deus q' fosse q'
nome fizesse outro bem de ssally

Dized amigo se praz'er uia des
uossa morte' sea de ssal' indes
poy's no' pode des fallar comigo
des se'ra' sen hor ben no' cre des
de ssal' indes tam bom dia migo
poy's qui' os meus de ssal' ios de ssal' inte

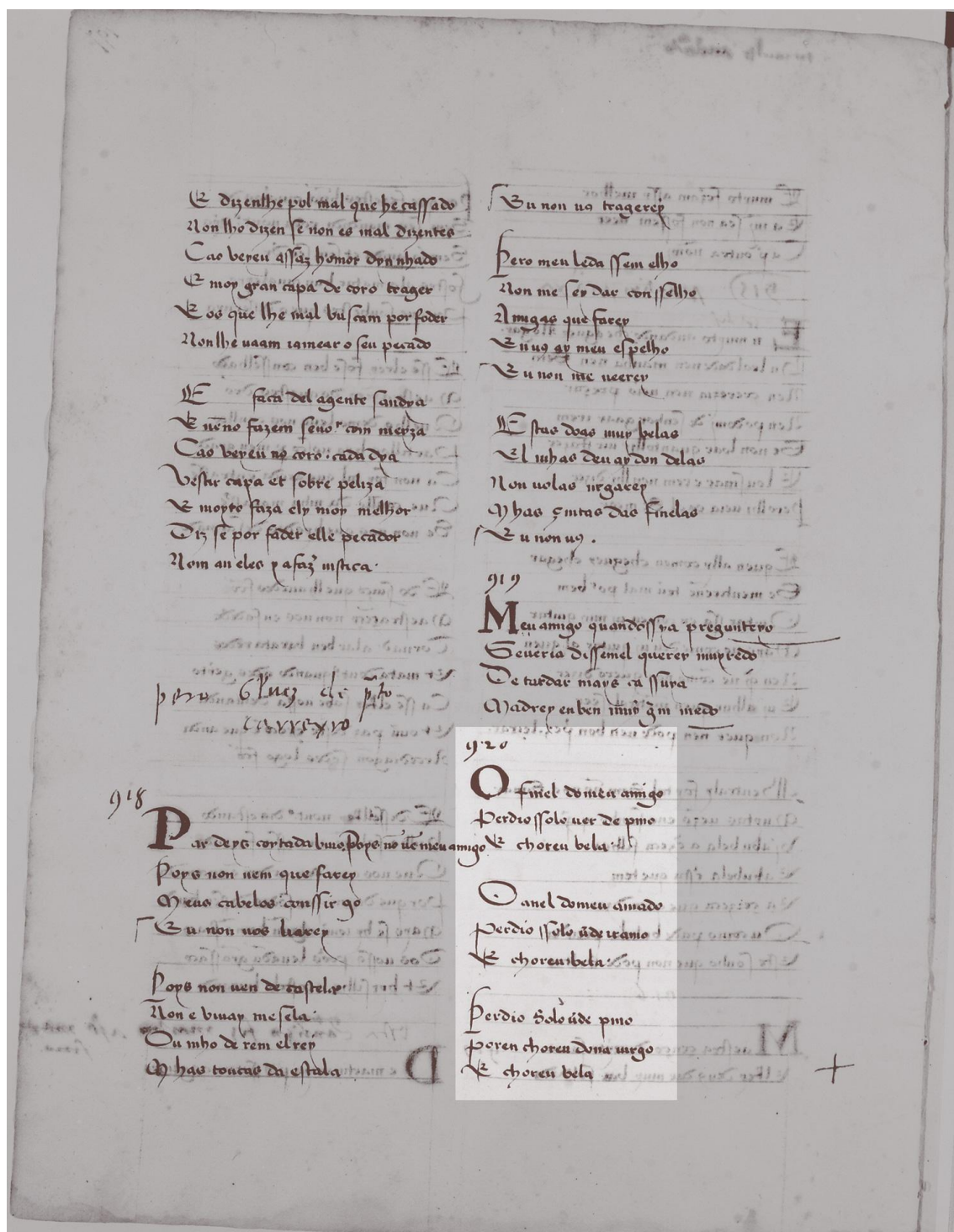
Dizedl' amigo seuy praz'er in
con a uossa morte' podayna'
poy's uyuedes de mi' alogado
praz' sen hor par santa maria
praz'eria deus aia tam prado
poy's do uos do meu praz' praz'er in.

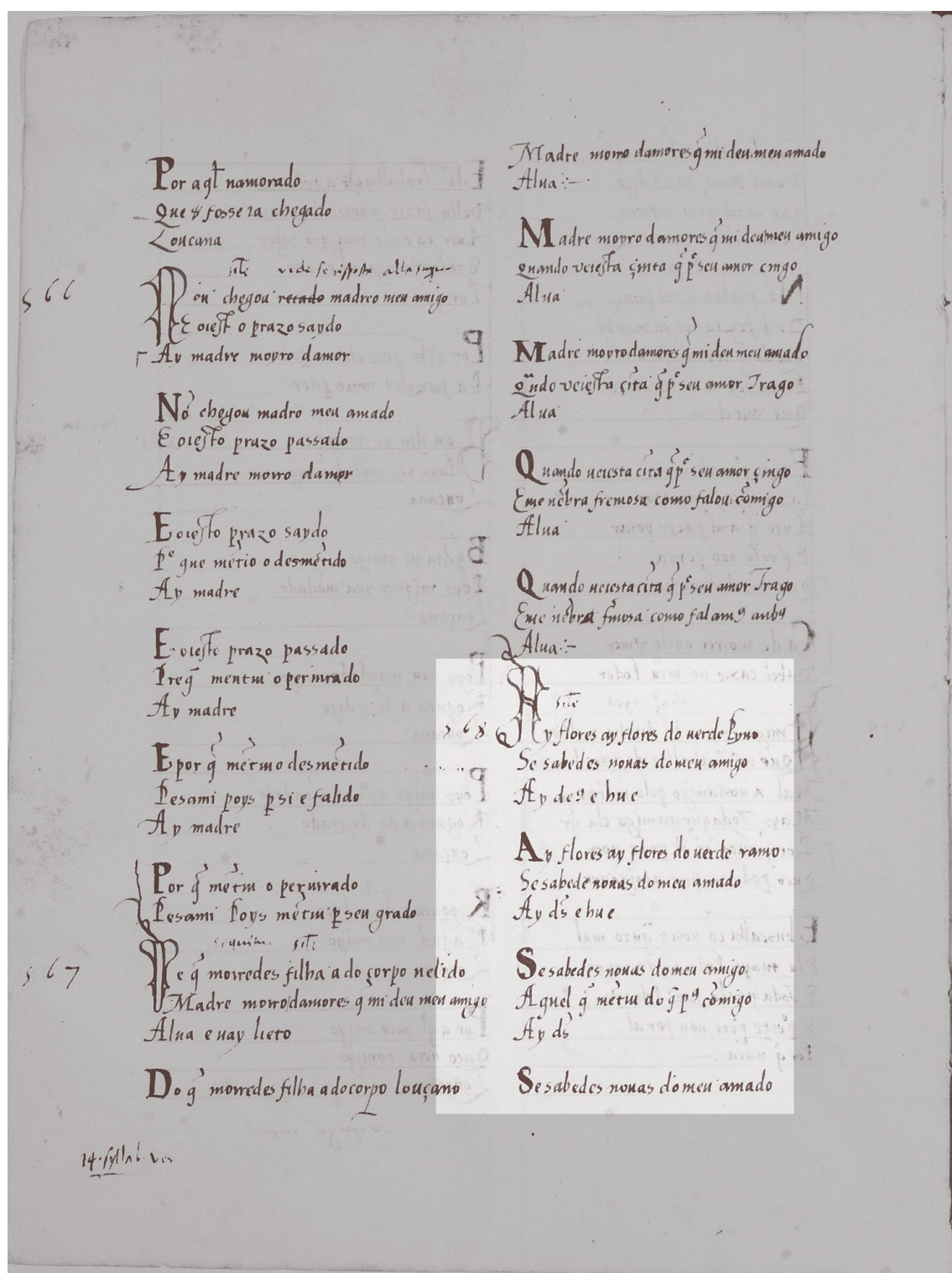
Dizedl' amigo se'ra' gra' fides
a uossa morte' se a q' r'edes
poy's q' uyuedes domim' en longe'
gro mha sen' nom duuidedes
q' redes poy's tam bom dia oit'
poy's a q' eu gro uos queredes.

Rogol' de amor qui' queyras mijo mui
told' se nhy en qua mo uay amdar
a granada' meu amigo.

Anexo G – “Ondas do mar de Vigo” (Pergaminho Vindel/ N1), atribuída a Martim Codax.







vusto

figura

A q't q' m'eu do q' m'ba iurado
Ay d's

Vos me p'gntades polo noramado
E en b'eu digo q' s'ane v'vno
Ay d's

Vos me p'gntades polo vossamado
E en b'eu digo q' v'vne sano
Ay d's

E en b'eu digo q' s'ane v'vno
E seera u'vco anto prazo saydo
Ay d's

E en b'eu digo q' v'vne sano
E seera u'vco anto prazo passado
Ay d's

569 **L**enantoussa nelida
Lenantoussalua
Enay lanar camisas
Eno alto
Vaylas lanar Alua

Lenantoussa loucana
Lenantoussalua
Enay lanar delgadas eno alto
Vayla lanar

Vay lanar camisas
Lenantoussalua

O v'vto lhas desuia
Eno alto
Vaylas lanar alua

E nay lanar delgadas
Lenantoussalua
O n'vto lhas leuana
Eno alto
Vaylas lanar

O n'vto lhas deura
Lenantoussalua
Metentoussalua en hira
Eno alto
Vaylas lanar

O n'vto lhas leuana
Lenantoussalua
Metentoussalua en sanha
Eno alto Vayt
Vaylas Lanar

570 **M**igue meu amigo valha d's
Vedela frol do pinho
Egnysade dandar

Amgue meu amado valha d's
Vedela frol del ramo
Egnysade dandar

Vedela frol do pinho valha d's
Selado b'vco rinto
Egnysade