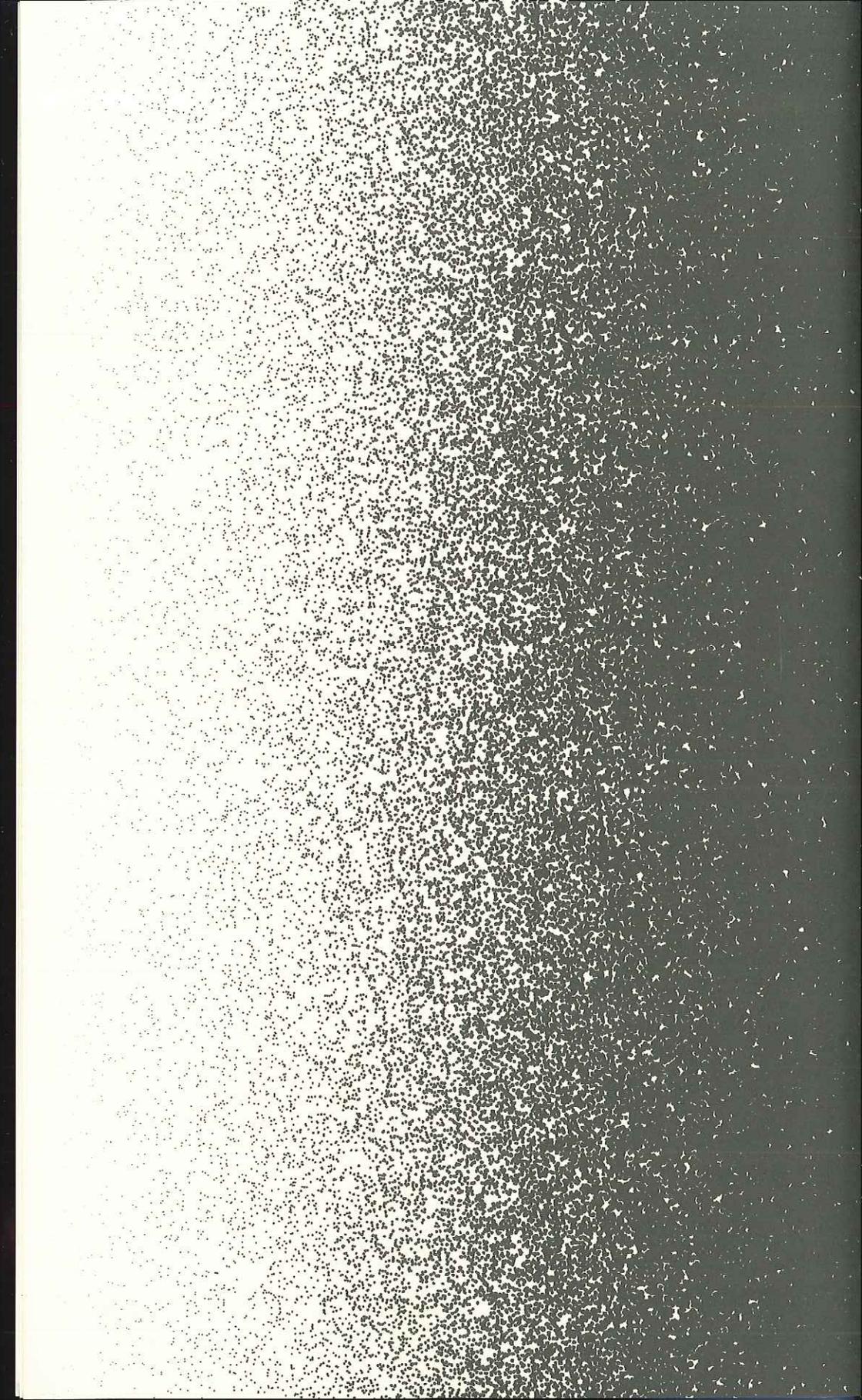


A coleção Itálica da Imprensa Nacional pretende disponibilizar ao grande público a obra de autores italianos clássicos e modernos, estimulando o conhecimento, pelo público português, de nomes incontornáveis do cânone da literatura italiana, pouco editados ou pura e simplesmente esquecidos pelo mercado português.

Itálica

RIMAS

GUIDO CAVALCANTI



RIMAS
DE
GUIDO
CAVALCANTI

TRADUÇÃO

A. FERREIRA
DA SILVA

APRESENTAÇÃO

RITA MARNOTO

NO ANO DE

MMXIX

PARA A COLEÇÃO

Itálica

IMPrensa NACIONAL

é a marca editorial da **INCM**

IMPrensa NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.

Av. de António José de Almeida, 1000-042 Lisboa

www.incm.pt · www.facebook.com/ImprensaNacional

prelo.incm.pt · editorial.apoiocliente@incm.pt

© 2018, IMPrensa NACIONAL-CASA DA MOEDA

Coleção ITÁLICA

Direcção literária ANTÓNIO MEGA FERREIRA

Título RIMAS · *Autor* GUIDO CAVALCANTI

Tradução A. FERREIRA DA SILVA

Revisão IMPrensa NACIONAL-CASA DA MOEDA

Direcção de arte RÚBEN DIAS e FÁBIO MARTINS

Design e paginação ITEM ZERO

Impressão e acabamentos IMPrensa

NACIONAL-CASA DA MOEDA

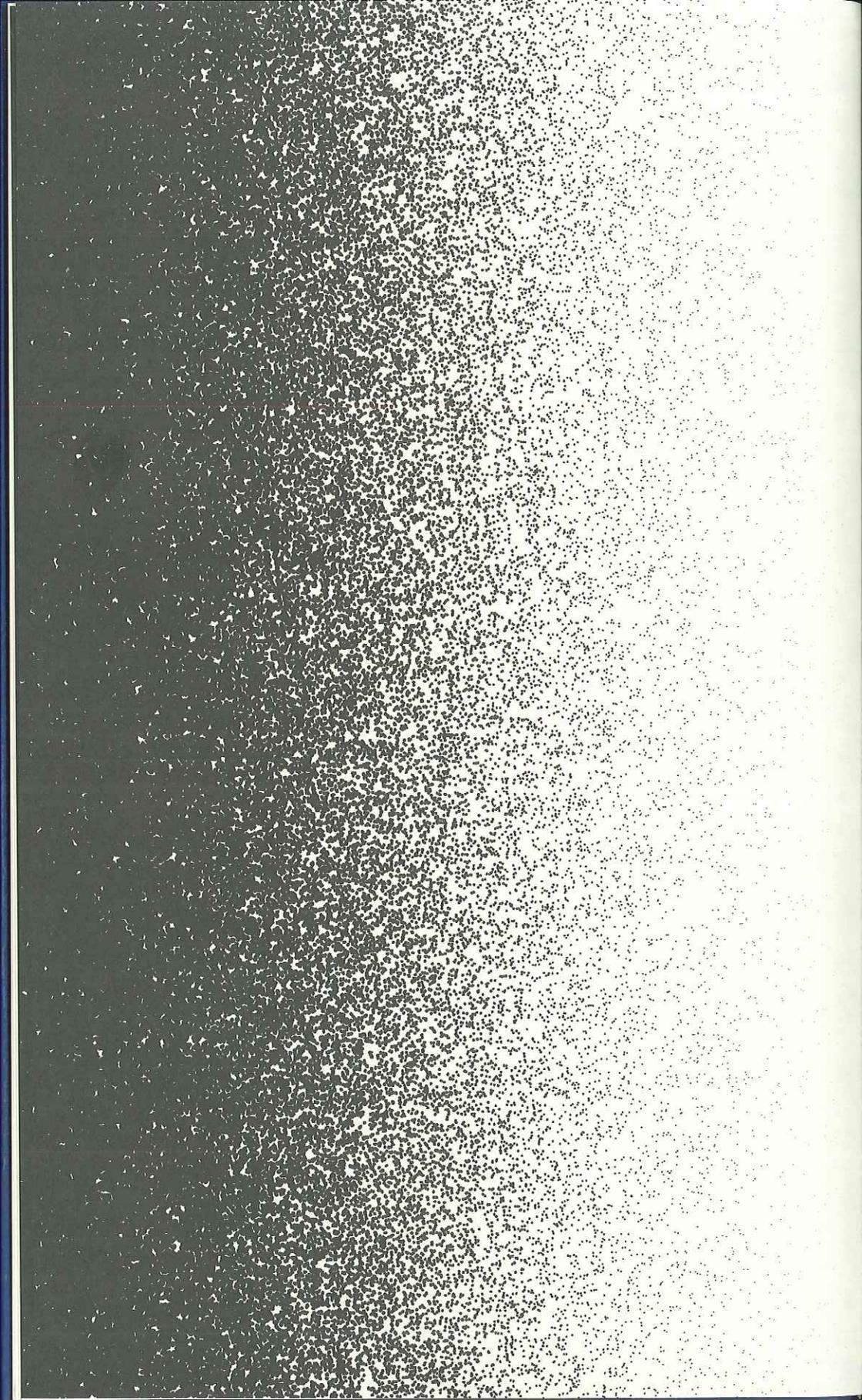
Primeira edição ABRIL 2019

Depósito legal 446329/18 · *ISBN* 978-972-27-2727-3

Número de edição 1022828

11 Apresentação

25 *Rimas*



APRESENTAÇÃO

O SALTO DE CAVALCANTI

Rita Marnoto

A subtileza refinada e altiva de Guido Cavalcanti podia ficar condensada num só momento: repentinamente, apoia uma mão sobre um sarcófago, dá balanço ao salto que eleva e projeta o seu corpo esguio para além daquela massa de mármore e diz: «Senhores, vós na vossa casa podeis-me dizer o que quiserdes».

O poeta-filósofo, sempre absorto nas suas abstrações, ia a passar por entre os sarcófagos do cemitério que ficava junto do Batistério de Florença, quando foi ostensivamente cercado por Betto Brunelleschi e pelos seus homens. Perguntaram-lhe então, provocando-o, o que iria fazer quando descobrisse que Deus não existia.

Apesar das insistências de Brunelleschi, Cavalcanti nunca quisera pertencer à sua brigada. Era hábito, na Florença do século XIII, que os senhores das grandes casas se reunissem em brigadas. Ofereciam banquetes, organizavam torneios e, vestidos de igual, desfilavam a cavalo pelas ruas da cidade. Betto Brunelleschi era uma figura destacada do ambiente florentino. Membro de uma família da antiga nobreza, ocupou importantes cargos no governo da cidade, alinhado pela facção radical dos adeptos da supremacia pontifícia, os guelfos negros. Se os ócios da brigada nada tinham a ver com os desvelos de Guido Cavalcanti, a frivolidade de tais passatempos inspirava-lhe um certo desdém. Quando os homens de Brunelleschi, montados a cavalo, lhe apertaram o cerco e o emparedaram, saltou para o outro lado do sarcófago, limitando-se a observar laconicamente que podiam dizer o que quisessem porque estavam na casa deles. Contudo, nenhum dos membros da brigada percebeu o fulgor enigmático da resposta. Foi necessário que o seu líder lhes explicasse que a tal casa que lhes pertencia

era a dos mortos, pois estavam num cemitério. Assim ganhou Betto Brunelleschi fama de exegeta.

Compreender o poeta-filósofo não estava ao alcance de qualquer um. A agilidade do movimento e o dito de espírito salvavam a alma e o corpo, numa encenação, muito à sua maneira, do dia da ressurreição. Tirava partido do cenário, batistério e cemitério, início e fim da vida. Às insinuações acerca do seu epicurismo e da sua descrença na vida para além da morte, respondia com um gesto que o libertava do cerco que lhe estava a ser montado, saltando sobre um sarcófago ao mesmo tempo que parafraseava o versículo bíblico: «Sepulchra eorum domus illorum in aeternum» (Ps 48, 15) ([aos homens que vivem na opulência, os justos passam-lhes por cima e] o sepulcro será a sua casa para sempre).

Esta história circulava no ambiente da época e também Boccaccio a conhecia, possivelmente através do soneto que Dino Compagni enviou a Cavalcanti, «Se la mia laude scusasse te sovente» (Se o meu louvor te desculpasse frequentemente). Compagni refere o episódio, ao enaltecer a elevação da arte do destinatário. Contudo, foi Boccaccio que a gravou a letras de ouro, na IX novela da VI jornada do *Decameron*. As histórias que nesse dia se contam são sobre aqueles ou aquelas que superaram situações melindrosas com um dito de espírito. Cavalcanti é caracterizado nestes termos:

Guido, filho de Cavalcante de' Cavalcanti, [...] além de ser um dos pensadores mais entendidos em lógica do mundo de então e um ótimo filósofo da natureza (coisas de que a brigada pouco se importava), foi um homem de tanta elegância, de maneiras tão refinadas e tão bem falante que tudo o que quis fazer, e que era próprio de homem gentil, o soube melhor do que ninguém fazer. Era também riquíssimo, e com palavras francas sabia prestar as devidas honras a quem ele pensava que as merecia.

É difícil ser-se mais elogioso do que isto.

Encómios do mesmo género sucedem-se nas crónicas da época. Giovanni Villani, na biografia com que celebra Cavalcanti, lamenta a morte de um filósofo de tanto valor, sem deixar de notar os excessos da sua delicadeza e da sua sensibilidade. Filippo Villani destaca a sua vocação especulativa e di-lo uma autoridade no domínio da física. Dino Compagni elogia as suas boas maneiras e a sua devoção ao estudo, registando a altivez e a tendência para a solidão que lhe eram próprias. Por sua vez, Franco Sacchetti elege Cavalcanti como protagonista de uma novela em que vocifera contra um grupo de crianças barulhentas que o desconcentram, enquanto joga xadrez. Mergulhado no tabuleiro, acaba por nem se dar conta da diabrura de uma delas, que prega a sua veste ao banco onde estava sentado. Em tempos mais recentes, Italo Calvino, nas lições americanas, projeta-o sobre o novo milénio, que é aquele em que vivemos. Na sua apologia da leveza, isola o salto sobre o sepulcro que Boccaccio conta, para o eleger como exemplo de uma gravidade sustida pela leveza.

Já a sua relação com Dante fica envolta em contornos mais complexos. Cavalcanti, além de ser mais velho do que Dante, era reconhecido como o membro mais eminente do grupo de poetas florentinos do *dolce stil novo*. Contudo, quando aquele que então ainda era um aspirante a poeta lhe enviou um soneto, a sua sobrançeria não o impediu de captar no ar o odor da genialidade. Ao responder-lhe com um outro soneto, honra suprema para um jovem quase desconhecido, brindou Dante com um estímulo que o levou a dedicar-lhe a *Vita Nova*. Nesta obra, Dante louva a figura feminina em termos que dela fazem uma mulher-anjo com poderes redentores, numa aproximação ao misticismo franciscano. Cavalcanti nunca enveredou, porém, por essa via espiritual e os dois poetas viriam a seguir caminhos literários diferenciados. Além disso, as relações entre ambos acabaram por ser inquinadas com questões políticas, como se dirá. Na *Commedia*, Dante não inclui Cavalcanti entre as almas que encontra no outro mundo. Apesar disso, não precisa sequer de um verso inteiro para gravar na eternidade o seu valor «per altezza d'ingegno» (por elevado engenho) (*Inf.* 10. 59).

Guido Cavalcanti nasceu em Florença em ano próximo de 1258 no seio de uma das mais abastadas e poderosas famílias da cidade, que enriquecera graças ao sucesso das suas operações comerciais. O facto de a sua nobreza não ser antiga enquadra-se num padrão sociológico típico do ambiente florentino. Quanto à sua formação, uma tradição que ainda não encontrou provas documentais diz que foi educado por Brunetto Latini, o célebre mestre de Dante. Destacado membro da facção moderada dos guelfos, tomou lugar no Conselho Geral da cidade, tendo além disso assumido missões políticas de alto relevo até 1293. Nesse ano, foram promulgados os «Ordinamenti di Giustizia di Giano della Bella» que confiavam o desempenho de cargos de poder às Artes, as associações de artesãos e de trabalhadores, excluindo as famílias aristocratas. Apesar disso, continuou intensamente envolvido na vida política de Florença. O seu casamento com Bice, filha de Farinata degli Uberti, alto expoente da facção filo-imperial, os guibelinos, foi acordado quando eram ainda crianças, no objetivo de apaziguar os terríveis conflitos que opunham as duas partes. Contudo, nem todos os ódios ficaram sanados.

Era tal a aversão que lhe tinha o membro da facção dos guelfos negros, Corso Donati, que este montou uma cilada para o assassinar, em Nimes, quando Cavalcanti rumava a Santiago de Compostela em peregrinação. Magnata de poucos escrúpulos, Donati chamava-lhe *Cavicchia* (cavilha grande), uma alcunha que timbra a vulgaridade de quem lha pôs. Já em Florença, Cavalcanti tentou pagar a Donati na mesma moeda, num ato sem consequências imediatas, mas que iria lavar a sua própria sentença de morte. Os desacatos que se seguiram ditaram o seu exílio para Sarzana, uma zona paludosa, ao passo que Donati contou com o acolhimento de Bonifácio VIII. Quando Cavalcanti obteve autorização para regressar a Florença estava já muito doente, tendo morrido daí a poucos dias, a 29 de agosto de 1300. A sua expulsão fora assinada a 19 de janeiro do mesmo ano por Dante.

Para além de Cavalcanti e de Dante, este último apenas durante uma fase inicial do seu percurso literário, fazem parte do grupo de poetas florentinos do *dolce stil novo* Lapo Gianni,

Gianni Alfani ou Cino da Pistoia. A etiqueta foi cunhada pelo próprio autor da *Commedia* no xxiv canto do *Purgatorio* e Francesco De Sanctis, no século XIX, transpô-la para o domínio da crítica literária, que a partir de então a usa correntemente. Contudo, o predecessor do *dolce stil novo* foi o poeta bolonhês Guido Guinizzelli. As ligações culturais entre Florença e Bolonha, no último quartel do século XIII, eram intensas, embora esse seja um campo de pesquisa difícil de aprofundar por as fontes não abundarem. Na segunda década do século XIV, o *dolce stil novo* caminha para o ocaso.

A novidade do movimento ressalta desde logo da superação, numa atitude não isenta de polémicas, do modo de compor e das concepções poéticas próprias dos século-toscanos, que pertenciam à geração precedente. O patriarca desse grupo, Guittore d'Arezzo, era autor de uma poesia complicada e obscura, vertida em formas pesadas. Diferentemente, os novos poetas privilegiavam modalidades expressivas simples e luminosas, com recurso a uma linguagem cristalina, e elegiam o amor como tema dotado de uma centralidade que era densificada por um sistema conceptual absolutamente inovador.

A mudança do cenário que serve de pano de fundo à visão da mulher é dotada de um significado que consubstancia, por si só, a originalidade do *dolce stil novo*. A vivência amorosa abandona definitivamente a cena de corte, confinada a um lugar exclusivo e a um tempo circular, para se abrir ao espaço público da cidade. Concomitantemente, a figura feminina, que caminha pelas suas ruas, ganha uma autonomia que dela faz uma mulher ativa. Modelo de perfeição, nada é dito acerca do seu aspeto físico.

Tal como à muralha fechada é contraposto o fervilhar da vida urbana, assim a uma aristocracia de sangue é contraposta uma aristocracia de saber e de virtudes que Cavalcanti bem representa, como se viu. O acelerado desenvolvimento das cidades, em Itália, ficou-se fundamentalmente a dever aos esforços de grupos mercantis em ascensão, pertencentes a uma aristocracia não muito antiga e desejosos de reconhecimento social e intelectual. A um estatuto de antiguidade que não possuíam, sobrepuseram, com um realismo extremamente

agudo, a historicidade de uma prática e de uma exemplaridade de valores. A sua aristocracia é de mérito.

Di-lo bem o processo de evolução semântica sofrido por um qualificativo-chave do léxico do *dolce stil novo*: *gentile*. Deixa de referir exclusivamente uma casta de *gens* por nascimento, para passar a ser aplicado àquele ou àquela que, pelas suas virtudes, suscita ou vivencia amor. O mesmo ocorre com *cortese*, não necessariamente aquele ou aquela que vive na *corte*, mas que age com desenvoltura e elegância.

Os propósitos conciliantes desta doce poesia afastam-na diametralmente dos trilhos seguidos pelos trovadores occitanos: o amor que canta é irrepreensível quer sob um ponto de vista laico, quer sob um ponto de vista religioso. Ao exaltarem um sentimento que dispensava os laços sagrados do matrimónio e que não raro louvava a figura feminina em termos sensuais, os poetas occitanos tinham suscitado sérias reservas à igreja, o que levou Inocêncio III, na primeira metade do século XIII, a organizar a violenta cruzada contra os cátaros. Assim se extinguiu uma extraordinária cultura de corte, tendo sido entregues os territórios que ocupava à França do Norte, governada pela dinastia dos capetos.

As Rimas de Guido Cavalcanti são formadas por cerca de meia centena de poemas, a maior parte dos quais sonetos, ao que se acrescentam várias baladas, duas canções e duas estrofes de canção. Compreendem diversos filões, entre composições de correspondência, de temática amorosa, da esfera metaliterária ou de incidência histórica, não sendo possível estabelecer a sua cronologia relativa nem apurar um sistema de ordenação originário.

São seus interlocutores, além de Dante, Gianni Alfani, a quem recomenda prudência em amor; Guido Orlandi, com quem disserta sobre factos da época e sobre matéria amorosa, sem deixar de criticar a ancestralidade do seu modo de poe-
tar; Nerone Cavalcanti, a quem comenta conflitos políticos; e também Cino da Pistoia, Bernardo da Bologna e talvez Lappo Giani ou Lippo Pasci de' Bardi, entre outros.

Várias hipóteses foram colocadas quanto à identidade das mulheres que enalteceu, como a que encobriu sob o nome de Primavera e aquela Mandetta que uma tradição mais ou

menos vaga diz ter visto em Toulouse, quando ia a caminho de Santiago de Compostela. Contudo, as respostas às muitas questões suscitadas têm vindo a ser inconclusivas, tratando-se de figuras de alto valor simbólico.

No seio dos poetas do *dolce stil novo* florentino, Cavalcanti segue vias absolutamente próprias e originais. Ciente do valor da nova forma de poetas, desde logo se destaca por ter enfrentado sem reboços Guittone d'Arezzo, num soneto em que parodia a sua obtusidade, «Da più a uno face un sollegismo» (Vai do múltiplo ao uno o silogismo).

No cerne de uma experiência extraordinária, encontra-se uma mulher fora do comum, exemplo acabado de perfeição. Totalmente desmaterializada, é enaltecida através de comparações com elementos da natureza ou de outros artifícios retóricos. Muitas das vertentes da sua apresentação remetem para o sagrado, como seja a luminosidade que dela dimana e a inefabilidade que a caracteriza, não raro enaltecidas com remissão para o *Cântico dos Cânticos*. Apesar disso, não adquire o estatuto de divindade espiritual e muito menos o de mulher-anjo. É sem dúvida um ser sobrenatural, mas vinculado ao plano laico. O poeta é atraído pela sua contemplação, como frequentemente acontece na poesia medieval, sendo ela, mulher ativa, a desencadear os efeitos do amor que o avassala.

O sentimento amoroso, em Cavalcanti, é tipicamente uma fonte de angústia que devasta as capacidades vitais do enamorado. O processo é analisado com detalhe, sendo explorado nas suas diversas vertentes, que podem ser morais, religiosas, psicológicas ou psicossomáticas. Descrito a partir de uma fenomenologia de elevado nível conceptual, a qual fazia parte do saber médico da época, o amor penetra através dos olhos e vai até ao coração. A sua ação tem efeitos nefastos, pois cinde e desbarata as várias entidades que sustentam a interioridade do enamorado: a mente, a alma, o coração ou os vários espíritos dotados de faculdades sensitivas. Por conseguinte, o amante fica desprovido de capacidade de reação e perde o domínio de si, entre amor e risco de morte.

Daqui decorrem três temas que, além de distinguirem a poesia de Cavalcanti, são extraordinariamente avançados

para o seu tempo, projetando-se já sobre a modernidade. O primeiro, o da cisão e da despersonalização, é um fundamental antecedente do dissídio petrarquista. O espaço da interioridade do amante, ocupado por aquela série de entidades fenomenológicas que ele não domina, passa a ser o palco de uma teatralização que as tem por protagonistas, num conflito que o avassala e ao qual se limita a assistir como espectador passivo. O segundo é o da consequente transformação do enamorado em outro, numa precoce encenação da alteridade. O terceiro diz respeito ao desdobramento metaliterário. No soneto «Noi siàn le tristepenne isbigotite» (Nós somos as tristes penas aturdidas), ao dar voz aos instrumentos de escrita para exprimirem o seu sofrimento, Cavalcanti eleva o processo de abstração até cenários de inusitada elegância. Transfere para esses utensílios os mesmos mecanismos de cisão, despersonalização e dramatização que incidem sobre a sua interioridade. Penas, tesoura e cutelo, sem a mão que os regia, perdem préstimo e dirigem-se à mulher amada a invocar piedade.

Aliás, a arte com que Cavalcanti varia ou reformula códigos literários a partir de dentro é bem ilustrada pelo tratamento a que submete, em algumas das suas baladas, o tema do encontro com a pastora, herdado da tradição poética occitana. A personagem da esfera do trabalho adquire qualidades gentis, ao passo que o cavaleiro se transforma num ser doce e humilde, que ora vivencia os habituais efeitos angustiantes de amor, ora segue a vontade de uma mulher ativa em vestes pastoris.

A linguagem das Rimas é fluida e límpida e o seu léxico depuradíssimo, a ponto de não superar 800 palavras. Vários termos são colhidos no vocabulário científico-filosófico da época, como o vocabulário da fenomenologia psicossomática, por vezes burilado em delicados diminutivos. Trata-se, de qualquer modo, de uma linguagem dirigida a uma elite de iniciados que cultiva e entende a nobre arte da poesia.

A designação de Guido Cavalcanti como poeta-filósofo faz jus à sua excepcional capacidade de conceptualização em matéria amorosa, o que não quer dizer que tivesse construído um sistema filosófico original. A teoria de amor que concebeu atinge o seu ponto alto na canção «Donna me prega, - per

ch'eo voglio dire» (Mandado de uma dama - hei de dizer), uma das composições mais densas e de mais difícil interpretação da poesia italiana de todos os tempos. Essa complexidade espelha-se no virtuosismo da sua primorosa feitura técnica. Formada por cinco estrofes de 14 versos seguidas de comiato, segue um exigentíssimo esquema métrico com rima interna e encavalgamento.

Ao evocar, no seu primeiro verso, a dama que lhe solicitara uma explicação sobre amor, desde logo reconhece a mulher, por inclusão, como interlocutora, mesmo que se trate de um arquétipo. Aliás, alguns críticos interpretam a canção como glosa ao soneto que o seu amigo Guido Orlandi lhe enviara, «Onde si move e donde nasce amore?» (Onde se move e donde nasce amor?). Nessa mesma estrofe introdutória da canção, são apresentados os oito tópicos aos quais as restantes quatro estrofes irão responder geometricamente, dois em cada uma delas: onde vive e qual a origem de amor; qual a sua virtude e potência; como é por si e que efeitos tem; que contentamento oferece e como se revela à vista.

Ao longo dos séculos, esta composição foi objeto de várias leituras, sendo hoje ponto assente a sua filiação no aristotelismo radical, por vezes designado com mais ou menos propriedade como averroísmo. Com efeito, se o aristotelismo radical circulava no ambiente especulativo da medicina, eram médicos quer o bolonhês Giacomo da Pistoia, autor do tratado *Questio de Felicitate*, dedicado a Cavalcanti e perfeitamente sintonizado com o conteúdo dessa canção, quer o primeiro comentador do seu texto, Dino del Garbo. A definição de amor como acidente, o que se opõe a substância, vincula-o desde logo ao plano do corpo e aos sentidos, não ao intelecto. Por conseguinte, tem na sua origem uma forma exterior apreendida através do olhar que desperta os sentidos e estimula a fantasia. Nem todos conseguem dominar através da razão os efeitos devastadores daí decorrentes, o que faz de amor uma experiência perturbadora.

A conceptualização desenvolvida por Cavalcanti nesta canção confere à lírica amorosa profana uma dignidade sem precedentes. E, contudo, a rematar uma elaboração tão fina

e tão profunda acerca da dissipação amorosa, é colocado um verso que com altiva distância assegura «Che solo di costui nasce mercede» (Que deste só há de nascer mercê): um paradoxo à altura do salto do poeta que, com o seu rasgo de génio, se livrou em três tempos das provocações da brigada de Brunelleschi. Um salto no tempo que o projeta até à nossa atualidade.

O fluxo problematizante que em Cavalcanti liga corpo e espírito, o eu e o outro, o sujeito e a escrita, sem iludir nem as suas contradições nem a complexidade das reações fenomenológicas descritas, é o fio contínuo que faz do seu autor um poeta pré-moderno.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante, Vasco Graça Moura, *A Divina Comédia*, Venda Nova, Bertrand, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.

CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio. Lições Americanas*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 2002.

COMPAGNI, Dino, *Cronaca*, pref. Domenico Maria Manni, Milano, Nicolò Bettoni, 1829.

CORTI, Maria, *La Felicità Mentale. Nuove Prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983.

FERREIRA, António Mega, *O Essencial sobre Dante Alighieri*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2018.

GORNI, Guglielmo, «Guido Cavalcanti nella novella del Boccaccio (Decameron VI, 9) e in un sonetto di Dino Compagni», *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, n. extr., 39-45.

MARNOTO, Rita, *A «Vita Nova» de Dante Alighieri. Deus, o Amor e a Palavra*, Lisboa, Colibri, 2001.

SACCHETTI, Franco, *Il Trecentonovelle*, a cura di Antonio Lanza, Firenze, Sansoni, 1993, 4. ed. riv.

VILLANI, Filippo, *Le Vite d'Uomini Illustri Fiorentini*, colle annotazioni del conte Giammaria Mazzuchelli, Firenze, Sansone Coen, 1847.

VILLANI, Giovanni, *Nuova Cronica*, ed. Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2007, 3 vols.

