

A cítara e o verbo: uma fenomenologia do imaginário no *Dolce Stil Novo*

The Cittern and the Word: A Phenomenology of the Imaginary in the Dolce Stil Novo

Isabella Tavares Sozza Moraes

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

isabellasozza@alumni.usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-8115-0745>

Resumo: Este ensaio investiga a constituição do imaginário poético do *Dolce Stil Novo* a partir de sua relação intrínseca com uma epistemologia musical de fundo pitagórico-agostiniano. A hipótese central é que a concepção do *cosmos* como sinfonia é um princípio estruturante que informa a filosofia, a linguagem e a própria experiência amorosa cantada pelos *stilnovisti*. A análise percorre a obra de Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e Dante Alighieri para demonstrar como a mulher-amada opera como um agente de afinação espiritual, cuja presença ressoa nos *spiriti* do poeta, reconfigurando sua percepção. Examina-se a fisiologia do amor em Cavalcanti como um evento vibratório, a Beatriz dantesca como um milagre acústico e a doutrina do *cor gentil* em Guinizelli como uma política da ressonância seletiva. Conclui-se que a forma-poesia *stilnovista*, em sua materialidade fônica e ritmo, constitui um veículo tecnológico para a transcrição do inefável, cujo legado é a persistência, na cultura ocidental, da aspiração a traduzir o assombro metafísico em verbo e cadência.

Palavras-chave: *Dolce Stil Novo*; música; imaginário; filosofia medieval; poesia italiana.

Abstract: This essay investigates the constitution of the poetic imaginary of *Dolce Stil Novo* based on its intrinsic relationship with a musical epistemology rooted in Pythagoreanism and Augustinian thought. The central hypothesis is that the conception of the *cosmos* as a symphony is a structuring principle that informs the philosophy, language, and very amorous

experience sung by the *stilnovisti*. The analysis examines the works of Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, and Dante Alighieri to demonstrate how the beloved woman operates as an agent of spiritual tuning, whose presence resonates in the poet's *spiriti*, reconfiguring his perception. The physiology of love in Cavalcanti is examined as a vibratory event, Dante's Beatrice as an acoustic miracle, and the doctrine of *cor gentil* in Guinizelli as a politic of selective resonance. It is concluded that the *Dolce Stil Novo* poetic form, in its phonic materiality and rhythm, constitutes a technological vehicle for the transcription of the ineffable, whose legacy is the persistence, in Western culture, of the aspiration to translate metaphysical wonder into word and cadence.

Keywords: *Dolce Stil Novo*; music; imaginary; medieval philosophy; italian poetry.

Introdução: a afinação da alma

O fenômeno literário conhecido como *Dolce Stil Novo* constitui menos uma escola poética do *Duecento* italiano do que uma topografia espiritual onde a palavra aspira à condição de pneuma, um sopro que articula o humano e o divino.

Esta investigação desdobra o imaginário *stilnovista* a partir de sua relação intrínseca e fundadora com a música, partindo do pressuposto de que uma epistemologia musical de raiz pitagórico-agostiniana, fundada na concepção do *cosmos* como sinfonia informa a própria morfologia do pensamento forjado pelo movimento. O *stilnovo* opera uma síncope no discurso poético precedente, interrompendo o fluxo narrativo cortês para deixar emergir, num tempo suspenso, o instante de revelação onde o sujeito lírico, afinado pela dor e pelo assombro, se torna um receptor da ressonância divina no mundo.

A mulher-amada, nos textos, age como uma *persona* psicológica, que funciona como a nota fundamental que ressoa entre a terra e o empíreo, um acorde que reconfigura a percepção do poeta e o conduz para além de si. A partir deste princípio, é possível reler a obra de Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e o Dante Alighieri da *Vita Nuova*, também, como uma sequência de inovações formais, mas principalmente como uma constelação de experimentos sobre como a linguagem pode, em sua materialidade fônica e ritmo interior, tornar-se veículo de uma escuta metafísica.

A especificidade do projeto *stilnovista* reside precisamente nesta conversão do fenômeno amoroso em instrumento de conhecimento, onde a mulher-amada funciona como um princípio de ressonância cósmica. Seu olhar, precisamente convertida em figura ornamental, opera como perspectiva ontológica que desloca o sujeito poético de seu eixo mundano, projetando-o para uma dimensão onde os sentidos se transformam em faculdades de apreensão do transcendente. Nesse contexto, a linguagem poética assume uma função análoga à da música sacra, performando o sagrado.

A cadência dos versos, a seleção vocabular, a própria arquitetura do soneto converte-se em tecnologias do êxtase, dispositivos ritmados para capturar o instante fugaz da epifania. Essa poesia, portanto, não se contenta em apenas nomear o divino; ambiciona reproduzir em seu ritmo interno a vibração mesma que conecta a alma humana à harmonia das esferas. A análise que se segue buscará demonstrar como essa sintonia entre forma poética e experiência cósmica constitui o fundamento do imaginário *stilnovista*, articulando-se através de três eixos principais: a fisiologia dos espíritos em Cavalcanti, a teologia do milagre em Dante e a política da gentileza em Guinizelli.

Esta tríade conceptual revela-se particularmente emergente quando interrogada à luz do paradigma musical que informa toda a produção do *Dolce Stil Novo*. A própria noção de *estilo novo* pressupõe uma inovação formal, além de uma relação com o ato criador, entendido como captação de uma melodia preexistente no *cosmos*. O poeta transforma-se assim em um médium, um ouvinte privilegiado, cuja função é transcrever para a linguagem humana os acordes que regem a ordem universal.

Assim, a mulher-amada representa a encarnação dessa harmonia primordial, como se fosse o ponto de convergência onde o ritmo cósmico se faz carne e se torna audível para aqueles que possuem os ouvidos interiores afinados. A análise que se desenvolve nestas páginas procurará demonstrar como essa sintonia fina entre o humano e o divino configura o cerne de uma verdadeira epistemologia poética onde conhecer e amar se fundem num mesmo ato de escuta profunda. Para desvendar os mecanismos dessa complexa orquestração entre o sensível e o transcendente, o presente ensaio organiza-se em três movimentos investigativos.

O primeiro deles, “A doutrina do *spirito* e a fisiologia da harmonia”, debruça-se sobre os fundamentos médico-filosóficos do imaginário *stilnovista*, analisando a conceção dos *spiriti* em Guido Cavalcanti como veículos de uma ressonância cósmica. No seu interior, “a sincopatologia do coração” aprofunda a articulação entre a patologia do amor e a teoria musical da proporção. O segundo, “Beatriz: o milagre como evento acústico”, examina a transfiguração dantesca

da mulher-amada em *medium* de uma melodia divina, cuja presença restaura a harmonia interior da alma. Por fim, o terceiro, “O coração e o cânone: a política do *cor gentil*”, evidencia o fundamento ético-social do *Dolce Stil Novo* em Guido Guinizelli, onde a *gentilezza* se define como uma capacidade de afinação espiritual que estabelece uma nova aristocracia da sensibilidade.

Através desta tríade conceptual, aspira-se a demonstrar como o projeto *stilnovista*, na sua radicalidade, concebeu a própria linguagem como uma cítara capaz de captar e transmitir a sinfonia do real.

1 A doutrina do *spirito* e a fisiologia da harmonia

A base filosófica do *Dolce Stil Novo* é inextricável de uma psicofisiologia neo-platônica, onde a experiência amorosa é menos uma emoção do que um evento cósmico que ressignifica a própria estrutura do ser. Guido Cavalcanti, em sua canção-manifesto “Donna me prega”, desenvolve uma verdadeira anatomia do amor como um *accidente* que atua sobre os *spiriti*: finíssimos vapores corpóreos que medeiam entre a alma e o corpo. Estes *spiriti* são entidades fisiológicas no pensamento médico-filosófico medieval (Agamben, 1977, p. 95). O amor, ao afetá-los, desencadeia uma série de alterações que culminam num estado de tremor, de desarranjo interior, que se manifesta como uma vibração específica induzida pela presença da mulher-amada, que age como um diapasão existencial. Aqui, a relação com a música é ontológica.

O corpo do amante transforma-se numa cítara, cujas cordas, os *spiriti*, são postas a vibrar por uma força externa e superior. A mulher é o agente que toca o instrumento da alma, não apenas meio de contemplação. A morte de que tanto fala Cavalcanti é considerada como a extinção do eu mundano, necessário para que uma nova melodia, de ordem superior, possa surgir. A dor amorosa pode ser aqui representada como a dissonância percebida pela alma quando esta tenta, em vão, retornar ao seu estado de repouso anterior, incapaz de se reafinar com a banalidade do mundo após ter sido exposta a uma harmonia celestial.

Nesse sentido, a poesia cavalcantiana é o registro sonoro desta dissonância, a tentativa de traduzir em ritmo e metro o tremor inefável dos *spiriti*. Como afirma Cavalcanti, o amor reconhece no sujeito uma disposição semelhante àquela que o mobiliza, instaurando uma relação de simpatia vibratória.

Esta concepção de uma fisiologia sutil, onde os *spiriti* funcionam como condutores de influências cósmicas, remonta à síntese entre Galeno e Aristóteles,

que caracterizou a medicina medieval. Na esteira dessas tradições, o *De anima* aviceniano postulava estes veículos espirituais, isto é, o *pneuma psychikon*, como o *medium* através do qual as formas inteligíveis se imprimem na alma a partir do intelecto agente (Avicena, 1972, p. 178).

Cavalcanti opera, assim, uma transposição poética radical do aparato teórico: o intelecto agente é substituído pela mulher-amada, e o processo de conhecimento torna-se uma experiência erótico-cósmica. O *accidente* amoroso é considerado um evento de ordem quase física que recalibra todo o sistema perceptivo.

Na famosa afirmação de que o amor “prende” e *stringe*, o sujeito descreve uma alteração objetiva no estado vibratório desses *spiriti*, tal como uma corda de instrumento que, ao ser excessivamente tensionada, emite um som quebrado. A poesia emerge, então, como o único *medium* capaz de registrar esta falha na afinação do ser, esta ruptura na continuidade da consciência ordinária.

A profundidade da intuição cavalcantiana revela-se precisamente na maneira como articula esta crise fisiológica com uma epistemologia do limite. Quando o poeta afirma que o amor:

*Non è vertute, ma da quella vène
ch'è perfezione (ché si pone tale),
non razionale, ma che sente, dico;
for di salute giudicar mantene,
ché la 'ntenzione per ragione vale:
discerner male in cui è vizio amico*
(Cavalcanti, Donna me prega, 29-35)

Não é virtude, mas dela procede,
daquela que é perfeição (pois assim se define);
não é racional, mas sensível, digo;
fora da salvação mantém o juízo,
pois a intenção vale pela razão:
discernir mal onde o vício é amigo
(Cavalcanti, Donna me prega, 29-35, tradução nossa)

Está a estabelecer uma distinção crucial entre o conhecimento discursivo e um saber de outra ordem, transmitido quase que por via auditiva. Esta “audição” interior corresponde à percepção direta da vibração amorosa nos *spiriti*, um conhecimento imediato que precede e excede a mediação da razão. A música, nesse contexto, torna em vista o modelo privilegiado para compreender essa forma de conhecimento não-conceitual.

Tal como uma melodia é apreendida na sua totalidade orgânica, sem necessidade de decomposição analítica, o fenômeno amoroso impõe-se como uma verdade sensível que se faz reconhecer através da ressonância íntima que provoca. A mulher, ao desalojar o sujeito de sua autocerteza racional, força-o a uma nova modalidade de apreensão do real: uma escuta das harmonias que regem o *cosmos*, das quais ela própria é a emissária.

Esta ontologia musical do amor encontra sua expressão mais acabada na fenomenologia do tremor que percorre a lírica cavalcantiana, pois o *tremare* que assalta o amante na presença da *donna* é o sinal visível de uma ressonância profunda. Como observa Nardi (1985, p. 112), esse tremor físico manifesta a adequação entre a qualidade espiritual da mulher e a natureza dos *spiriti* que ela põe em movimento. Configura-se aqui uma verdadeira lei de ressonância espiritual: tal como um diapasão, ao vibrar, faz vibrar outro de idêntica afinação, a *donna*, em sua perfeição harmônica, desperta no amante uma vibração consonante.

O corpo torna-se, assim, a superfície sensível onde se inscreve o encontro entre o humano e o transcendente, onde a geometria invisível das almas se revela através de uma sintomatologia precisa. A palidez, o suor frio, a falha da voz, todos estes sinais que a tradição cortês já codificara, adquirem em Cavalcanti um estatuto novo: não são convenções literárias; representam-se como sintomas de uma transformação ontológica em curso, testemunhos corporais de que o amante foi tocado por uma melodia de ordem superior.

A consequência extrema dessa fisiologia da harmonia é a experiência da morte. Tão cantada pelos *stilnovisti*, representa o momento de máxima ressonância, onde o eu individual se dissolve para se tornar pura vibração. É o instante em que o instrumento humano, levado ao paroxismo da tensão, finalmente sintoniza com a melodia cósmica que a mulher encarna. Por esse viés, a famosa escuridão que envolve o coração no final de “Donna me prega” é a plenitude de uma percepção que já não pode ser contida nas formas habituais da consciência.

Como um ouvido que, exposto a um som de intensidade sobre-humana, experimenta momentaneamente a surdez como condição de uma audição mais profunda, a alma do amante deve atravessar esta noite dos sentidos para acender a uma forma de conhecimento que é, simultaneamente, silêncio e sinfonia. A poesia de Cavalcanti, na sua complexidade conceptual e no seu rigor formal, aspira a ser o registro deste momento limiar: a partitura onde se inscreve o tremor que anuncia o colapso do humano perante o divino.

Assim, a emergência do *fonosimbolismo* como sistema poético consciente no *Trecento* italiano constitui a culminação de uma revolução epistemológica que reposicionou a linguagem no centro do projeto humano de compreensão do real. O *Dolce Stil Novo* descobriu no som um veículo do transcendente; coube aos teóricos e poetas do século seguinte transformar esta intuição em método de composição, fundamentado numa compreensão radical das relações entre fonética, semântica e cosmologia. A base teórica deste edifício conceptual encontra-se no “De vulgari eloquentia”, onde Dante desenvolve sua célebre distinção entre o vernáculo materno e a gramática artificial.

O tratado propõe uma verdadeira filosofia da linguagem onde os sons fundamentais da fala carregam significados ontológicos. Quando Dante analisa as palavras *amor*, *donna* e *salute*, investiga as propriedades vibratórias desses significantes. Sua escolha do *volgare illustre* como língua poética ideal fundamenta-se precisamente na capacidade desse registro de maximizar a correspondência entre som e sentido – de fazer da linguagem um espelho sonoro da realidade.

Essa investigação alcança seu ápice no Canto XXVI do “Paradiso”, onde Adão revela a Dante a natureza original da linguagem: “La lingua ch’io parlai fu tutta spenta / innanzi che a l’ovra inconsumabile / fosse la gente di Nembròt attenta” (Alighieri, Paradiso, XXVI, 124-126), isto é, “A língua que eu falei foi toda extinta / antes que ao empreendimento inconcluso / estivesse atenta a gente de Nembrot” (Alighieri, Paradiso, XXVI, 124-126, tradução nossa).

A referência à Torre de Babel como ponto de ruptura na relação natural entre palavras e coisas estabelece o *fonosimbolismo* como vestígio de uma linguagem adâmica perfeita, onde cada som correspondia à essência do que designava. O projeto dantesco de recriação de um vernáculo ilustre aspira a restaurar, dentro dos limites do humano, esta transparência primordial entre significante e significado.

A materialização prática desta teoria manifesta-se na arquitetura fonética da “Commedia”. No “Inferno”, a predominância de consoantes oclusivas (/k/, /t/, /p/) e fricativas ásperas (/s/ sibilante) cria uma textura sonora áspera e fragmentada, espelhando a desconexão espiritual dos condenados.

O verso “Papé Satàn, papé Satàn aleppe!” (Alighieri, Inferno, VII, 1), isto é, “Papé Satã, papé Satã alepe!” (Alighieri, Inferno, VII, 1, tradução nossa), acumula sons explosivos que imitam a própria desagregação do sentido. Em radical contraste, o “Paradiso” utiliza líquidas (/l/, /r/) e nasais (/m/, /n/) em padrões repetitivos que sugerem continuidade e fluxo: “La luce divina è penetrante / per l’universo / secondo ch’è degno” (Alighieri, Paradiso, I, 1-2), isto é, “A luz divina

penetra / pelo / universo segundo o que é digno” (Alighieri, Paradiso, I, 1-2, tradução nossa). Aqui, a sucessão de fonemas laterais e nasais produz um efeito de penetração suave, da própria luz divina que o verso descreve.

A teoria *fonosimbólica* dantesca estende-se à própria métrica, em que a *terza rima*, com seu esquema ABA BCB CDC, cria um movimento sonoro que espelha o princípio trinitário da criação; cada estrofe nasce da anterior e gera a seguinte, num fluxo contínuo que imita o processo emanativo do universo. Como observa Baranski (2001, p. 215), a forma métrica da “Commedia” é realizada performativamente por meio de sua estrutura sonora recursiva.

Esta sofisticada engenharia fonética fundamenta-se numa tradição filosófica que remonta ao Timeu de Platão, onde a criação do universo segue leis harmônicas específicas. Os comentários de Boécio ao *De institutione musica* estabeleceram na Idade Média o princípio da música mundana a ideia de que o cosmos é estruturado por proporções musicais. Dante transforma este princípio em método composicional: se o universo é música, a poesia deve capturar esta música não apenas no nível temático, mas no nível de sua própria substância fônica. Enquanto os tratados medievais de gramática discutiam abstratamente as propriedades dos sons, Dante demonstra na carne viva do verso como certas configurações fonéticas podem evocar experiências metafísicas específicas.

1.1 A sincopatologia do coração: medicina e metafísica nos *spiriti* amorosos

A sofisticada arquitetura conceitual que sustenta a doutrina cavalcantiana dos *spiriti* demanda uma investigação mais detida sobre suas fontes médico-filosóficas e suas implicações ontológicas. Se o amor é um *accidente* que sobrevém a uma substância já predisposta, o *cor gentil*, cabe examinar a natureza dessa predisposição à luz das teorias do *spiritus* que circulavam nas universidades medievais.

A noção de *spiritus* como veículo de comunicação entre a alma incorpórea e o corpo material remonta, como demonstra Harvey (1975, p. 45), aos comentários de Averróis ao *De Anima* aristotélico, onde se estabelece uma hierarquia de *spiritus*, que vai do *spiritus naturalis*, associado ao fígado, ao *spiritus animalis*, sediado no cérebro. Cavalcanti, contudo, opera uma síntese singular ao transpor esse aparato fisiológico para o domínio da experiência amorosa, criando o que poderíamos designar como uma sincopatologia, uma teoria da doença (*pathos*) que é, simultaneamente, um fenômeno de sincronização (*syn*) cósmica.

Esta sincopatologia manifesta-se com particular clareza na descrição do processo de *immaginazione*: a faculdade que, segundo o poeta, o amor necessariamente afeta. Na psicologia aristotélica medieval, a imaginação era entendida como o poder de reter e recombinar as formas sensíveis, dependente dos *spiriti* animais para seu funcionamento.

Quando Cavalcanti afirma que o amor “nasce da forma che s’ade / e che s’intende/ per lo spirito che vede” (Cavalcanti, Donna me prega, 15-17), isto é, “nasce da forma que se adapta / e que se apreende / pelo espírito que vê” (Cavalcanti, Donna me prega, 15-17, tradução nossa), está a descrever um processo preciso: a forma sensível da mulher adapta-se ao *spirito* que vê, imprimindo-se nos *spiriti* ligados à visão e gerando uma *species intelligibilis* que a memória conserva e a imaginação reproduz incessantemente. O que distingue o fenômeno amoroso, porém, é a intensidade desta impressão, que ultrapassa o limiar do fisiológico para assumir características de posseção. A imagem da *donna* torna-se um fantasma no sentido técnico do termo; uma representação mental de tal força, que adquire vida própria e passa a governar a economia psíquica do amante.

A originalidade da abordagem cavalcantiana reside precisamente em como ela articula este processo com a teoria musical da proporção. Tal como a harmonia musical depende de proporções matemáticas específicas entre as vibrações sonoras, a saúde da alma dependia, no pensamento medieval, do equilíbrio entre as faculdades anímicas. O amor, ao perturbar este equilíbrio, introduz uma dissonância que, paradoxalmente, revela uma consonância de ordem superior.

A famosa morte de que fala o poeta não é, assim, a destruição da alma, mas antes a sua reafinação forçada: um processo doloroso de reconfiguração psicossomática onde os *spiriti*, postos em estado de vibração excessiva, forçam a alma a sintonizar-se com uma frequência existencial mais elevada. Como observa Gilson (1948, p. 89), a propósito da recepção medieval de Aristóteles, essa concepção pressupõe uma verdadeira “acústica espiritual”, na qual as almas consonantes se reconhecem por uma simpatia vibratória que transcende a mediação racional.

A consequência mais radical desta perspectiva é a redefinição do próprio estatuto do conhecimento. Se o amor se inscreve diretamente nos *spiriti* antes de qualquer mediação da razão, então o saber que dele deriva é de natureza fundamentalmente diferente do conhecimento discursivo. Trata-se de um *sapere sospeso*, ou seja, de um conhecimento em suspensão, que se transmite por ressonância, e não por demonstração. Essa epistemologia da vibração ajuda a explicar por que

Cavalcanti insiste tanto na inefabilidade da experiência amorosa: sua clareza é da ordem da evidência sensível imediata, tal como a beleza de um acorde musical que se impõe com força irresistível, mas resiste à análise conceitual.

O verso “e non si pote dir com’è sì forte” (Cavalcanti, Donna me prega, 12), isto é, “e não se pode dizer como é tão forte” (Cavalcanti, Donna me prega, 12, tradução nossa), tem a natureza mesma deste conhecimento por contágio vibratório, que se comunica através do tremor dos *spiriti*, e não por meio do discurso lógico. A sinopatologia cavalcantiana representa, assim, o ponto de convergência máximo entre medicina, filosofia e teoria musical no âmbito do *Dolce Stil Novo*. Ao descrever o amor como um fenômeno que simultaneamente adoce e ilumina, que destrói o eu mundano para revelar uma sintonia cósmica, o poeta florentino está a propor uma verdadeira ontologia relacional, onde o ser se define pela sua capacidade de ressonância.

Nesta perspectiva, a mulher-amada é o diapasão que permite ao amante descobrir a afinação original de sua própria alma: uma afinação que, uma vez descoberta, o obriga a viver numa frequência existencial mais intensa e mais perigosa, onde a linha entre a benção e a maldição se torna tão tênue quanto o fio de uma melodia no ar.

2 Beatriz: O milagre como evento acústico

Se em Cavalcanti a mulher é o executante, em Dante ela se torna a própria sinfonia. A Beatriz dantesca da *Vita Nuova* realiza uma transubstanciação poética ainda mais radical. Ela é um anjo, mas, como observa Ardisino (2011, p. 24), também é “manifestação do divino, um milagre”. Esse milagre, porém, é de natureza profundamente acústica. A famosa aparição no soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare” não é primariamente visual: é uma experiência de ressonância. A passagem de Beatriz produz um som silencioso que se propaga como uma onda, gerando nos observadores uma *dolcezza* tão intensa que não pode ser descrita. O poema torna-se, então, a tentativa de capturar o eco deste evento. A linguagem usada por Dante para descrever o efeito de Beatriz é recorrentemente auditiva.

No capítulo XXVI da *Vita Nuova*, ele escreve que as palavras que dirige a ela devem ser: “conven che siano dolci e soavi” (Alighieri, *Vita Nuova*, XXVI), isto é, “convém que sejam doces e suaves” (Alighieri, *Vita Nuova*, tradução nossa). A própria fala da mulher-amada, seu *saluto*, é um ato de graça que possui o poder de restituir a saúde e a integridade espiritual ao poeta. Esse *saluto* opera como

um acorde perfeito que, ao ser ouvido, restaura a harmonia interior do ouvinte, abrindo um canal de comunicação direta com o divino.

A morte de Beatriz é, conseqüentemente, o silenciamento desse canal, um corte na melodia cósmica que obriga Dante a buscar uma nova forma de escuta, que culminará na arquitetura sonora da “Commedia”. A proclamação divina no céu, citada por Dante na *Vita Nuova* – “Sire, nel mondo si vede maraviglia / ne l’atto che procede d’un’anima / che ’nfino a qua su risplende” (Alighieri, *Commedia*, XV) – isto é, “Senhor, no mundo vê-se maravilha / no ato que procede de uma alma / que até aqui em cima resplandece” (Alighieri, *Commedia*, XV, tradução nossa), revela a natureza do maravilhoso *stilnovista*: é um ato que ressoa, um evento cujo efeito luminoso (*risplende*), é inseparável de seu impacto sonoro, percebido até nas esferas celestes. Beatriz é, assim, a encarnação de um princípio musical que estrutura a realidade. Esta transformação de Beatriz de objeto lírico em sujeito teológico alcança sua plena realização na “Commedia”, onde ela assume uma função que ultrapassa em muito a de guia.

Como demonstra Mazzotta (1993, p. 78), Beatriz opera na economia do poema como *autrice*, não no sentido moderno de escritora, mas como fonte co-criadora do próprio ato poético. Quando Virgílio declara no Limbo que foi uma “*donna benedetta*” (Alighieri, *Inferno*, II, 53) quem o enviou em socorro de Dante, estabelece-se o princípio de que a jornada escatológica é, em sua essência, um ato de graça emanado de Beatriz. Ela não é apenas um personagem dentro da narrativa, mas a instância que torna possível a própria narrativa, a voz que orchestra o movimento salvífico do peregrino desde o Empíreo até as profundezas do Inferno. Esta coautoria beatriciana manifesta-se de forma particularmente aguda na dimensão epistemológica da “Commedia”.

Se, como afirma Auerbach (1998, p. 112), a obra constitui uma “*summa* do conhecimento medieval”, Beatriz surge como a mestra que possibilita esse conhecimento. No “Paradiso”, sua função é ensinar e seu método de ensino é fundamentalmente musical. As explicações sobre as manchas lunares, a hierarquia angelical ou a vontade divina articulam-se também segundo uma lógica harmônica que remete à música das esferas. Como ela própria afirma ao explicar a ordem do universo: “Non dei più ammirar la sua potenza / che d’i fiumi che a valle discendono” (Alighieri, *Paradiso*, I, 109-111), isto é, “Não debes admirar mais o seu poder / do que o dos rios que descem ao vale” (Alighieri, *Paradiso*, I, 109-111, tradução nossa).

A imagem do rio que flui naturalmente para o vale evoca uma melodia que segue sua linha de menor resistência, uma cadência perfeita que é, em si, demons-

tração de verdade. Por isso, a perspectiva estética através da qual Dante constrói Beatriz revela uma sofisticação teológica notável. Ela se apresenta como uma manifestação do divino que preserva integralmente sua humanidade histórica. Esta tensão dialética entre o humano e o transcendente se expressa na própria linguagem do poeta, que constantemente recorre ao *ineffabile* para descrevê-la.

No Canto XXXI do “Purgatorio”, quando Beatriz se revela velada, Dante afirma: “m’offerse / già a li occhi miei per lo vel tanto, / che la vista mi fé di sé contento” (Alighieri, Purgatorio, XXXI, 85-87), isto é, “ofereceu-se já a meus olhos através do véu de tal modo que a visão se satisfaz nela” (Alighieri, Purgatorio, XXXI, 85-87, tradução nossa). O paradoxo do véu que simultaneamente oculta e revela, da visão que se torna experiência jubilosa através da mediação, espelha a natureza mesma da encarnação: o mistério central do cristianismo, em que o divino se faz acessível através do humano, sem com ele se confundir.

A originalidade da construção dantesca reside na capacidade de fazer de Beatriz uma figura simultaneamente histórica e escatológica. Como observa Barolini (1992, p. 145), a mulher florentina que Dante conheceu na infância e a guia do “Paradiso” não são duas entidades separadas, mas dois pólos de uma mesma realidade que se desdobra no tempo da graça. Essa descoberta permite compreender por que a “Commedia” poderia ser lida como o desdobramento necessário da *Vita Nuova*: se nesta última Beatriz morre para o mundo, na primeira ela ressuscita para a eternidade, tornando-se sua musa inspiradora e sua garantia de veracidade. Quando, no canto final do “Paradiso”, ela se senta ao lado de Maria no interior da rosa mística, consuma-se este movimento de coautoria cósmica: a mulher florentina se transforma em princípio ativo da revelação, a voz que torna audível, para um poeta mortal, a sinfonia do empíreo.

3 O coração e o cânone: a política do *cor gentil*

Antes de Cavalcanti e Dante, Guido Guinizelli havia estabelecido o fundamento ético e social desse imaginário na canção “Al cor gentil rimpaira sempre amore”. A famosa analogia entre o coração gentil e o diamante que só pode ser riscado pelo próprio diamante estabelece um princípio de ressonância seletiva. O amor não é democrático; é um fenômeno de afinidade eletiva. O *cor gentil* é aquele que está previamente afinado, tal como um instrumento musical, para vibrar na frequência do amor e da virtude.

Esta doutrina possui um inegável substrato político. A *gentilezza* não é mais um privilégio de sangue, mas uma qualidade espiritual, uma capacidade de

ressonância. A nova aristocracia que o *stilnovo* proclama pode ser compreendida como uma aristocracia da sensibilidade acústica. São nobres aqueles cujas almas são capazes de serem tocadas pela harmonia superior que a mulher-amada emana. O ato poético, nesse contexto, torna-se um ritual de afinação coletiva. A poesia não descreve o amor; ela procura induzi-lo no leitor, sintonizando seu *cor gentil* com a mesma frequência vibratória que o poeta experimentou. A musicalidade formal dos versos: o ritmo, as rimas, a suavidade dos fonemas, torna-se o veículo tecnológico para esta operação de afinação espiritual.

A relação do *stilnovo* com a música transcende, portanto, o conteúdo temático para impregnar a própria ontologia da forma poética. O soneto e a canção *stilnovistas* não são meros recipientes para ideias; são organismos sonoros concebidos para produzir um efeito específico na alma do leitor-ouvinte. A repetição de certos fonemas, a cadência dos *settenari*, a construção de um ritmo interior que imita a pulsação do *spirito amoroso*: tudo conspira para criar uma experiência de escuta interna. Essa poesia é, paradoxalmente, profundamente consciente do silêncio que a cerca. O inefável, aquilo que não pode ser dito, é o horizonte último do discurso *stilnovista*.

A linguagem aproxima-se do limiar do dizível e recua, deixando um rastro de silêncio significativo, tal como uma cadência musical que se resolve no repouso – o gesto de Dante ao calar-se após certas revelações sobre Beatriz: “E poi che ebbe ragionato questo, sì si tacque” (Alighieri, *Vita Nuova*, XXIV), isto é, “E depois que havia recorrido sobre isso, então se calou” (Alighieri, *Vita Nuova*, XXIV, tradução nossa) – constitui um gesto composicional. É o equivalente literário de uma pausa musical, um silêncio carregado de significado que integra a própria melodia do texto. A forma-poesia torna-se, assim, um espaço acústico cuidadosamente delimitado, onde a palavra e o silêncio cooperam para evocar a presença do inefável. A revolução conceitual operada por Guido Guinizelli em “Al cor gentil rimpaira sempre amore” consiste precisamente em ter transformado essa experiência acústica interior num princípio de reorganização social. Ao estabelecer que o “Amor e ’l cor gentil sono una cosa” (Guinizelli, *Rime*, 5), isto é, “Amor e o cor gentil são uma só coisa” (Guinizelli, *Rime*, 5, tradução nossa), o poeta bolonhês propõe uma verdadeira ontologia relacional, em que o ser se define por sua capacidade de ressonância. Como observa Corti (2003, p. 89), esta equação entre amor e *cor gentil* desloca o fundamento da nobreza do sangue para uma predisposição espiritual, mensurável pela sensibilidade acústica da alma.

A famosa imagem do diamante que só pode ser riscado por outro diamante constitui, assim, uma teoria da reconhecimento espiritual: tal como minerais da mesma

estrutura cristalina se reconhecem por ressonância, as almas gentis identificam-se pela capacidade de vibrar na mesma frequência amorosa. Esta ressonância seletiva opera como princípio de uma nova economia social. Se a aristocracia feudal fundamentava seu poder na herança e na posse da terra, a aristocracia *stilnovista* funda-se na herança espiritual e na posse de uma afinação interior.

O verso “Foco d’amore in gentil cor s’apprende / come vertute in petra preziosa” (Guinizelli, *Rime*, 21-22), isto é, “O fogo de amor em coração gentil se acende / como a virtude na pedra preciosa” (Guinizelli, *Rime*, 21-22, tradução nossa), estabelece uma analogia precisa: a virtude da pedra preciosa é inerente à sua natureza própria, assim como a capacidade de amar é inerente à estrutura anímica do *cor gentil*. Esta naturalização da nobreza como qualidade ontológica representa, como nota Gorni (1990, p. 112), uma das mais radicais subversões do imaginário social medieval, pois transforma a hierarquia estamental numa hierarquia de sensibilidade, acessível a qualquer um que possua os “ouvidos interiores” desenvolvidos.

O projeto político do *Dolce Stil Novo* manifesta-se com particular clareza na maneira como transforma o ato poético em tecnologia de afinação coletiva. A poesia não se limita a descrever o amor; ela pretende induzi-lo no leitor através de uma engenharia sônica cuidadosamente orquestrada. A musicalidade formal, ou seja, o ritmo binário que imita a pulsação cardíaca, a suavidade dos fonemas nasais que evocam o murmúrio interior, as rimas que funcionam como pontos de ressonância, convertem o texto num instrumento de transformação espiritual.

Como demonstra Picone (2008, p. 156) na sua análise da métrica *stilnovista*, a repetição de certos padrões rítmicos visa criar um estado de transe no leitor-ouvinte, predispondo-o a receber a impressão amorosa tal como os *spiriti* do poeta a receberam da *donna*. A poesia torna-se, assim, um ritual de iniciação numa comunidade electiva de almas afinadas.

O famoso calar-se de Dante após certas revelações – “E poi che ebbe ragionato questo, sì si tacque” (Alighieri, *Inferno*, XXIV), isto é, “E depois que havia discorrido sobre isso, então se calou” (Alighieri, *Inferno*, XXIV, tradução nossa) – constitui, por exemplo, um gesto composicional de grande sofisticação. Tal como na música medieval o *silentium* era entendido como espaço de ressonância, em que os harmônicos continuam a vibrar, o silêncio poético funciona como campo de propagação do inefável. O que não pode ser dito diretamente ressoa precisamente através desta suspensão do discurso, criando no leitor a expectativa de uma revelação que só pode ocorrer no espaço interior de sua própria experiência.

A política do *cor gentil* atinge assim a sua expressão mais radical: ela funda uma comunidade não através de leis ou instituições, mas através de uma sintonia espiritual mediada pela experiência poética. Os poemas funcionam como diapações existenciais que permitem aos leitores reconhecerem-se mutuamente como participantes desta nova aristocracia da sensibilidade. Como observa Ascoli (2008, p. 203), esta “república das almas afinadas” representa uma das contribuições mais originais do *Dolce Stil Novo* para a história do pensamento político ocidental ao sustentar a ideia de que a verdadeira comunidade humana não se edifica sobre o contrato ou a força, mas sobre a capacidade partilhada de ressonância com a harmonia cósmica que a mulher-amada encarna e a poesia torna audível.

A relação do *Dolce Stil Novo* com a materialidade da linguagem transcende a esfera do tema para impregnar a própria substância fônica do verso. Sabe-se que o projeto *stilnovista* aspirava a traduzir em palavras a vibração dos *spiriti* e a melodia cósmica; essa tradução exigia uma atenção cirúrgica aos valores sonoros intrínsecos das palavras, numa prática que antecipa em séculos as intuições do *fonosimbolismo* moderno. Em Dante, particularmente, a linguagem transforma-se num organismo sonoro cuja anatomia revela correspondências precisas entre significante e significado espiritual.

O soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare” constrói seu campo de ressonância através da aliteração em /t/ e da assonância em /e/: “Tanto gentile e tanto onesta pare”. A repetição do /t/, consoante dental que exige um toque leve da língua nos dentes, produz um efeito de delicadeza percussiva, como pequenos golpes de um diapasão. Já a vogal /e/, aberta e clara, domina o verso, criando uma luminosidade vocal que parece materializar a própria natureza luminosa de Beatriz. Essa configuração não é decorativa; como observa Contini (1970, p. 178); trata-se de uma verdadeira semântica dos fonemas, em que o som precede e condiciona o sentido.

O tratamento do nome “Beatrice” no corpus dantesco revela igual sofisticação *fonosimbólica*. A passagem da oclusiva bilabial /b/ para a vibrante /r/, isto é, “Be-a-tri-ce”, traça um movimento sonoro que vai da contenção à vibração, espelhando o processo pelo qual a mulher-amada impele o poeta para além de si mesmo.

A predominância de vogais anteriores e médias (/e/, /a/, /i/) confere ao nome uma qualidade de abertura e clareza que contrasta radicalmente com a escuridão descrita nos momentos de afastamento da *donna*. Em adaptação a Mengaldo (1978, p. 245), o nome Beatriz pode ser entendido, em Dante, como uma verdadeira partitura mínima, condensando em seus fonemas o programa estético-espiritual de toda a *Vita Nuova*. Esta engenharia fonética estende-se ao tratamento de campos semânticos opostos.

Nos momentos de crise espiritual, como no soneto “Io mi senti’ svegliar dentro a lo core”, a linguagem recorre a consoantes de maior tensão: a fricativa /s/ em *svegliar*, *spirito* e *sospiri* pode resgatar o sentido de um efeito de sibilo interior, de respiração constricta, enquanto a oclusiva velar /k/ em *core*, *crudele* e *tremare* introduz uma qualidade mais gutural de angústia. Em contraste, a suavidade das líquidas /l/ e /r/ nos momentos de graça, como em *dolc*, *salute* e *gentile*, estabelece uma espécie de geografia sonora da experiência amorosa, na qual cada estado de alma encontra expressão numa configuração fônica específica.

O *fonosimbolismo stilnovista* atinge sua expressão mais radical na construção do vocábulo *Amore*. A sequência fonêmica /a-mo-re/ percorre um espectro vocal que vai da abertura total (/a/) para o fechamento relativo (/o/) e o retorno à abertura média (/e/), traçando um movimento circular que espelha a natureza totalizante do sentimento.

A consoante nasal /m/, com sua ressonância interior, sugere introspecção e interioridade, enquanto a vibrante /r/ introduz o elemento de vibração e movimento, que caracteriza o amor como força dinâmica. Sintetizando De Robertis (2002, p. 156), o significante *Amore* em Dante não designa simplesmente um conceito, mas performa uma experiência; a própria articulação dos fonemas constitui uma iniciação ao mistério que nomeia.

Esta atenção obsessiva à materialidade sonora da linguagem revela o núcleo da revolução *stilnovista*: a crença de que a palavra, em sua fisicalidade fônica, pode tornar-se veículo adequado para o inefável precisamente porque participa da mesma natureza vibratória que constitui o *cosmos*. O fonema torna-se uma unidade de energia sonora que ressoa simpaticamente com as harmonias superiores. A poesia transforma-se assim numa tecnologia espiritual que usa o som como *medium* de transformação interior, onde a simples articulação dos versos, independentemente de seu conteúdo semântico, já opera uma afinação da alma.

4 Conclusão: a herança de uma melodia interrompida

O projeto do *Dolce Stil Novo* pode ser entendido como uma das mais ambiciosas tentativas da tradição ocidental de fundir ética, estética e metafísica através de um princípio musical. Seu imaginário é um sistema coerente onde o amor, a mulher, a linguagem e o cosmos são articulados por uma lógica de ressonância, harmonia e vibração. A mulher-amada é o *medium*, o corpo que torna audível a melodia divina; o poeta é o instrumento que registra esta audição; e o poema é a partitura que transforma a experiência para uma comunidade de iniciados, os possuidores do “*cor gentil*”.

O fim do *stilnovo* como movimento não significou o desaparecimento de seu imaginário musical. Pelo contrário, sua melodia ecoa, transformada, através dos séculos. Ressoa no petrarquismo, na filosofia do amor dos tratados renascentistas, e encontra um eco tardio e secularizado na própria noção romântica do artista como um ser de sensibilidade exacerbada, um instrumento afinado para captar as harmonias secretas do mundo. Ao desvendar a fenomenologia musical do *Dolce Stil Novo*, tornou possível a visualização de uma das formas mais puras e radicais daquilo que Ardisino (2011) identifica como uma categoria antropológica e literária permanente: a aspiração humana de traduzir, em ritmo e verbo, o assombro diante do maravilhoso.

O *Dolce Stil Novo* legou à tradição ocidental uma epistemologia alternativa onde o conhecimento se efetua através da sintonia, uma forma de compreensão que opera por ressonância simpatética, por análise discursiva. A mulher-amada, nesse sistema, funciona como um operador epistemológico: sua presença desvela a verdade através do rearranjo vibratório que provoca na estrutura anímica do poeta. O saber que emerge é, como demonstrou a análise cavalcantiana dos *spiriti*, de natureza corporal e intuitiva, um conhecimento que se sente antes de se formular, tal como a verdade de um acorde musical se impõe com evidência imediata à sensibilidade auditiva.

A persistência deste paradigma musical na cultura ocidental testemunha sua eficácia em responder a uma necessidade antropológica profunda: a de encontrar, na experiência sensível, um acesso ao transcendente. Do petrarquismo, que transforma Laura na fonte de uma melodia interior, ao romantismo, que concebe o artista como *medium* de vozes inefáveis, perpassa uma mesma intuição: a de que a realidade possui uma dimensão sônica que a razão conceptual é incapaz de capturar, mas que a arte pode tornar audível através de estratégias adequadas de afinação formal. O que o *stilnovo* possui de singular é precisamente a sistematização desta intuição num método poético coerente, onde cada elemento formal, do ritmo à escolha fonética, da estrutura métrica ao uso do silêncio, que converge para criar as condições de possibilidade de uma escuta do inefável.

A contemporaneidade do legado *stilnovista* revela-se com especial clareza quando confrontada com certas interrogações da filosofia e das artes do século XX. A fenomenologia do assombro, desenvolvida por autores como Bachelard (1993) na sua análise da imaginação material, ou a atenção ao inefável na poética de um Paul Celan, encontram no *Dolce Stil Novo* um precursor inesperado.

Como os *stilnovistas*, essas vozes modernas compreenderam que o acesso ao maravilhoso exige uma transformação do próprio instrumento de percepção, uma

reafinação da sensibilidade que permita captar frequências geralmente inaudíveis na experiência ordinária. A diferença crucial, naturalmente, reside no fato de que para os poetas do *Duecento* esta afinação orientava-se para uma harmonia cósmica objetiva, enquanto para a sensibilidade moderna ela responde frequentemente a um universo desencantado, onde o sagrado sobrevive apenas como eco ou nostalgia.

O exame da dimensão *fonosimbólica* na obra de Dante e seus predecessores oferece, neste contexto, uma chave de leitura particularmente reveladora – A descoberta de que a materialidade sonora da linguagem pode tornar-se veículo do inefável, que certas configurações fônicas possuem um poder evocativo que transcende sua função semântica, o qual antecipa em séculos as investigações da poesia concreta e das vanguardas sonoras do século XX. O que em Guinizelli ou Cavalcanti era intuição genial transforma-se em Dante num método consciente de composição, onde a arquitetura fônica do verso funciona como uma verdadeira partitura espiritual, destinada a induzir no leitor estados de afinação análogos aos experimentados pelo poeta.

Ao desvendar esses mecanismos, a presente investigação aspira ter contribuído para evidenciar a radicalidade do projeto *stilnovista* como momento fundador da lírica moderna, assim como um paradigma alternativo de conhecimento, ou seja, uma epistemologia da ressonância que complementa, sem contradizer, a epistemologia da razão. Nesta perspectiva, o *Dolce Stil Novo* representa possibilidades não explicitadas a partir da perspectiva da própria linguagem como instrumento de sintonia com as dimensões ocultas do real. Seu legado mais perene talvez seja este: a recordação de que a palavra, em sua dupla natureza de significado e som, permanece uma das tecnologias mais poderosas de que dispomos para afinar nossa percepção com as melodias que, silenciosamente, regem o cosmos.

Referências

- AUERBACH, E. *Dante: poeta do mundo secular*. Tradução de M. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AGAMBEN, G. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977.
- ARDISSINO, E. Fenomenologia do maravilhoso na literatura italiana. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, p. 21-29, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/38211>. Acesso em: 22 out. 2023.
- ASCOLI, A. R. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- AVICENNA. *Avicenna's De Anima (Arabic Text): Being the Psychological Part of Kitāb al-Shifā'*. Edited by F. Rahman. London: Oxford University Press, 1972.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Tradução de A. P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARANSKI, Z. G. "Sole nuovo, luce nuova": saggi sul rinnovamento culturale in Dante. Torino: Scriptorium, 2001.
- BAROLINI, Te. *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- CAVALCANTI, G. *Rime*. A cura di M. Ciccuto. Milano: BUR, 1978.
- CONTINI, G. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.
- CORTI, Maria. *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino: Einaudi, 2003.
- DANTE ALIGHIERI. *Vita nuova*. A cura di G. Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- DE ROBERTIS, D. *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- GILSON, É. *La philosophie au Moyen Âge*. Paris: Payot, 1948.
- GORNI, G. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*. Firenze: Olschki, 1990.
- GUINIZELLI, G. R. A cura di L. Leonardi. Napoli: Liguori, 2002.
- HARVEY, R. *The Inward Wits: Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Warburg Institute, 1975.
- MAZZOTTA, G. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *La tradizione del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- NARDI, B. *Studi di filosofia medievale*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1985.
- PICONE, M. *Percorsi della lirica duecentesca: dai siciliani alla "Vita Nova"*. Firenze: Cadmo, 2008.