

PATCHWORK À ITALIANA: UMA LITERATURA FEITA DE RETALHOS.

Patrícia Alexandra Gonçalves (UERJ)

Segundo alguns registros presentes na Internet, algo semelhante ao patchwork já era feito para os faraós vestirem, nove séculos antes de Cristo. Na Idade Média, os cavaleiros usavam acolchoados por baixo das armaduras de metal para se protegerem dos impactos e também do frio, provavelmente a hipótese mais acertada. Na origem, o patchwork consistia em reciclar pedaços de tecido que sobravam de variadas costuras, por isso o seu aspecto. No entanto, para montar um mosaico harmônico, era necessário talento. Em *Esau e Jacó*, o narrador diz a certo ponto: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas” (ASSIS, 1994, p.43). Mesmo quando a paternidade da ideia é conhecida, não é raro que ela se transforme na mente de outrem, isso porque, quando pensamos no ambiente literário, damos-nos conta de que já se caminhou por vias tão extensas da psique que praticamente não há mais originalidade no mundo. Não queremos dizer que o mundo hoje é um grande cenário de plágios, mas que a originalidade hoje pode consistir em fazer a melhor colcha possível com os retalhos que o *corpus* da literatura mundial lhe oferece, em desvendar meandros até então desconhecidos, oferecendo aos leitores novas possibilidades.

O cenário linguístico italiano por ocasião do surgimento da literatura italiana não era muito diferente de um colorido patchwork: antes de ser unificada durante o império romano, a Itália foi disputada por gregos, etruscos e celtas. Depois vieram os hérulos, os ostrogodos, os lombardos, os franceses. A igreja católica também teve o seu quinhão italiano e é importante lembrar também que os espanhóis passaram um tempo no sul italiano e que Amalfi, cidadezinha litorânea incrustada nas montanhas da Campania, manteve um comércio muito ativo com os mouros durante muito tempo, tendo este apenas sido interrompido por um maremoto.

Cada diferente dominação que se apresentava na geografia italiana significava uma série de questões linguísticas diferentes. Em razão disso, a literatura italiana que começou a ser esboçada a partir de meados do século XII é uma literatura tardia se comparada à francesa, por exemplo. Embora houvesse uma tradição literária muito expressiva na Itália, essa era

escrita em latim e as primeiras manifestações literárias em língua não latina eram, na verdade, traduções de poemas provençais e literatura de aventura do ciclo carolíngio, escritas numa França dividida em língua *d'oc* ao sul e língua *d'oïl* ao norte. O grande obstáculo para uma literatura de língua italiana era a inexistência de uma língua literária, italiana e unificada. Não existia à época nem mesmo uma língua oficial, fosse essa falada ou escrita, pois, como a lista das dominações não nos deixa esquecer, a Itália que visitamos hoje também não existia.

Para se ter uma ideia da riqueza linguística vivida naqueles dias, Dante Alighieri, em sua obra inacabada intitulada *De vulgari eloquentia*, totalmente escrito em latim e abandonado no segundo volume inacabado (deveria haver ainda um terceiro volume), distinguiu 14 falas diferentes na Itália. Esse leque, naturalmente, não dava conta do país inteiro, mas já nos dá uma ideia da realidade linguística italiana. Seu objetivo ao iniciar a pesquisa era eleger um *volgare* como língua literária e é essa a grande diferença que distingue a Itália do restante do mundo no que toca a questão linguística: a Itália, quando finalmente foi unificada, seguiu caminhando na contramão e começou como uma comunidade que já possuía uma belíssima língua literária, mas não possuía unidade linguística na língua falada pelo povo. Na verdade, para sermos justos com a realidade italiana, a sua unidade linguística, depois de um longo trabalho de parto, nasceu a fórceps, por ordem *del duce*, Benito Mussolini.

Entretanto, Dante não se preocupava com a língua falada ao começar sua pesquisa, seu único objetivo era propor uma língua literária, o italiano que desejava deveria ser 'cardinale', 'aulico' e 'curiale' e, conforme demonstra ao longo de sua busca, para o poeta a língua do povo sempre foi posta como indesejável para semelhante fim. Para Dante, as únicas línguas que poderiam ocupar o vazio que ele desejava preencher foram as da *Scuola Siciliana* e a das poesias de Guido Guinizzelli, ambas línguas poéticas e que, portanto, não representavam a realidade linguística italiana. A língua *siciliana* ainda tinha o agravante de ser, ao que se sabe, uma língua criada artificialmente por poetas de diversas regiões italianas. A de Guinizzelli, pelo menos era uma porção do vocabulário do poeta, mas a *siciliana*, segundo se diz¹, era um apanhado dos melhores vocábulos poéticos na opinião de quem os escolheu. Por essa razão, ele as descartou, visto que a língua idealizada deveria ter um alcance

¹ Aparentemente, não existem mais comprovantes da experiência siciliana, logo, as informações são deduções feitas a partir de transcrições, mas desde o advento da criação da filologia sabe-se que transcrições ou traduções à época, e mesmo antes, não eram confiáveis.

em todo o país, ou seja, deveria haver falantes espalhados pela península, o que de fato não acontecia. Pode ser que essa busca tantas vezes infrutífera o tenha levado a mudar sua postura, passando de teórico de uma língua imaginária àquele que daria o exemplo da expressividade de uma língua literária, ao escrever aquele que é um dos maiores textos da literatura mundial, a *Divina Commedia*.

A *Commedia*, de Dante é um verdadeiro palimpsesto: obras *di per sé* belíssimas foram revisitadas e homenageadas com os novos traços que Dante deu ao seu poema de redenção, a começar pela Eneida, que dá o traçado principal: ao resgatar o passeio de Enéas e transformá-lo num resgate da humanidade, Dante alça um voo extraordinário. Ao mesclar figuras históricas da sua contemporaneidade, como Cavalcante dei Cavalcanti, pai de um de seus melhores amigos, Guido Cavalcanti, a figuras mitológicas e ainda a figuras do passado, Dante gera um caleidoscópio das emoções, das falhas e das mesquinharias tão características do ser humano, como também das virtudes que a humanidade deveria cultivar para superar sua pequenez e alcançar a divindade e, desse modo, merecer o Paraíso. A estrutura dos mundos pós-morte impressiona pela riqueza de detalhes bem como a divisão matematicamente calculada, livro após livro, e a adaptação linguística que se vê reino após reino, começando com uma língua áspera no inferno chegando a uma língua doce e sublime ao encontrar o criador. Como bônus, ao denunciar certos personagens e comportamentos, a *Commedia* apresentou-se como uma excelente terapia para Dante, ajudando-o a suportar o exílio imposto por um governo traidor². Essa obra tão importante, que mescla invenções e apropriações, instrumento de construção de uma língua tão rica, deu o tom para muitos autores. Não que o escritor italiano não fosse capaz de uma literatura totalmente nova, que o diga Petrarca, inventor do soneto, ou Manzoni, pai do romance moderno na Itália, mas existe um sabor todo italiano nesse movimento de reinvenção, imitando o artesão, que recolhe os retalhos e faz o projeto do seu patchwork.

Depois da *Divina Commedia*, durante o *Quattrocento* deparamo-nos com uma sucessão de obras aparentadas: *La Spagna*, *Il Morgante*, *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*. Aparentadas na trama, afastadas no estilo, todas se alimentaram da mesma fonte, as

² Dante, quando foi *priore* de Florença, foi acusado de mau uso de dinheiro público e, por não ter comparecido ao julgamento, foi condenado à revelia ao pagamento de multa e dois anos de exílio. Como não pagou a multa, todos os seus bens foram confiscados e, se fosse capturado, seria queimado em praça pública. Essa sentença o levou a peregrinar de reino em reino, por toda a Itália, em busca de abrigo.

ações de Carlos Magno e seus paladinos que deram origem à *Chanson de Roland*, mas o gênio individual as delineou conforme suas preferências e pintou segundo sua visão. *La Spagna* teria sido uma fonte de *Il Morgante*, mas seu autor, Luigi Pulci, adotou a comédia como gênero narrativo e, sobretudo, rompeu com prática de pôr o herói tradicional como centro das atenções: no *Morgante* o protagonista era um gigante pagão a quem, em outras circunstâncias, jamais seria dada voz. Toda a seriedade foi esquecida quando os personagens que deveriam vestir a armadura da respeitabilidade apresentaram-se como fanfarrões, Carlos Magno, como um rei envelhecido e fútil e as damas da corte anteciparam-se à Dulcinea de Cervantes.

De certa maneira, nas obras seguintes, *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*, esse clima de transgressão permaneceu, afinal, os heróis desenhados pelas penas de Boiardo e Ariosto, especialmente o protagonista das duas obras, Orlando, estavam longe de ser o modelo do herói, muito pelo contrário, suas fraquezas os expunham continuamente e o modo como Ariosto pôs em palavras o desencanto amoroso de Orlando, acentuando o caráter melancólico do herói decadente, o qual, após perseguir a mocinha durante todo o poema, mocinha esta que de heroína típica não tinha nada, chega à conclusão de que os valores da cavalaria não têm valor algum quando os assuntos tratados são os do coração e ao dar-se conta disso, ele, um homem casado e feio, acostumado às grosserias da guerra, mergulha na melancolia. Angélica, a princesa chinesa que enlouqueceu os cavaleiros mais valorosos da corte de Carlos Magno, apaixonou-se por um rapaz franzino, frágil, que nem mesmo era um cavaleiro e foi ele que ela levou para o seu reino, ao partir. Parodiando um certo francês, o amor tem razões que a própria razão desconhece. Do *Innamorato* ao *Furioso*, a diferença que se constrói deriva em parte da crença de Boiardo em uma nobreza na cavalaria e de uma absoluta descrença de Ariosto na mesma cavalaria e em parte do gênio pessoal de cada um. Enquanto Boiardo procura perpetuar esse brilho já um tanto fosco, Ariosto, um homem dedicado ao trabalho no governo e com expectativas muito diferentes de seu antecessor, deixa escapar uma dose de ironia por toda a narração, o que faz com que descrevam esse gesto de um sorriso. De fato, o narrador parece sempre ter um sorriso entre malicioso e irônico no rosto invisível.

Outra fonte na qual Ariosto bebeu foram os contos populares. Uma curiosidade sobre o *Furioso* é que ele pode ter servido de inspiração para Shakespeare em *Much ado about*

nothing. Especula-se que o bardo tenha se inspirado no *Orlando Furioso* para escrever parte desta obra. A inspiração, no entanto, se teria dado por vias indiretas, não tendo Shakespeare, ao que se sabe, jamais lido o *Furioso*, mas trechos que teriam sido utilizados em obras de Edmund Spencer, poeta inglês, cujo poema épico-alegórico, *A rainha das fadas*, foi parcialmente influenciado pelo *Furioso*. Ou ainda Matteo Bandello, poeta e bispo italiano, de quem Shakespeare tirou inspiração também para *Romeu e Julieta*. No quinto canto do *Furioso*, lê-se um episódio facilmente reconhecível em *Much ado about nothing*: a história de uma jovem que é traída por sua ama, com a ajuda do tio, e que, por causa da traição seria condenada à morte, sendo salva por um forasteiro que duela em sua defesa. As histórias são narradas de maneira tão semelhantes que é possível recordar-se de Shakespeare ao lê-la na obra-prima de Ariosto e vice-versa.

Terá sido, entretanto, a constante apropriação de temas e motivos a única via pela qual se deu esse caleidoscópio que compõe a Literatura Italiana? Certamente não. A ideia que norteia nosso texto é a de que a literatura italiana, em boa parte, foi um processo dividido entre leitura e trabalho. Claro que toda obra, salvo raras exceções, é um conjunto de escritas baseadas no mesmo processo em todas as literaturas e talvez em outros países encontremos exemplares da mesma obsessão pelo preciosismo, entendendo este não como algo perfeito, mas como um objetivo alcançado. Esse amálgama que se mescla alhures compõe a tradição literária. No entanto, quando pensamos nos processos criativos e quando pensamos nos processos criativos dentro da literatura italiana, percebemos como essa busca pela língua literária afetou a herança literária de muitos autores. Por exemplo, Ariosto tem uma obra pequena para quem é autor do *capolavoro* do Renascimento italiano no que toca à poesia. Isso porque ele dedicou boa parte da sua vida a corrigi-lo e ampliá-lo. A primeira edição do *Furioso* completa 500 anos em 2016, mas ele não se satisfaz, não lhe bastou escrever e publicar uma grande obra. E essa satisfação não foi tangível porque, à época, na Itália, se desenvolvia uma grande discussão apelidada ‘*Questione della lingua*³’ e, entre tantos debatedores, houve um que chamou a atenção de Ariosto, com uma obra singular: *Prose delle volgar lingua*. O seu autor se chamava Pietro Bembo e, naqueles anos de grande discussão, o teórico veneziano deu-se ao trabalho de fazer uma publicação que primeiro discutia qual língua deveria ser adotada para a literatura italiana e depois, em outros dois volumes,

³ Que, se pararmos para pensar, é um eco do desejo de Dante.

desenvolveu uma análise onde ensinava a língua da poesia, a partir do cancionero de Petrarca, e a língua da prosa, a partir do *Decameron*, de Boccaccio. E assim, com uma disposição que, como veremos mais tarde, não é exclusividade sua, Ariosto retoma o *Furioso* após a sua publicação e por cinco anos dedica-se a corrigir a língua, a fim de alcançar um modelo, e melhorá-lo, publicando a segunda edição em 1521 e, finalmente, revisada e ampliada, uma terceira edição em 1532. Em 1533, Ariosto morreu, deixando o *Furioso* incompleto. E curiosamente, Boiardo também não terminou seu livro mais famoso. Talvez fosse destino de Orlando não encontrar jamais um porto de chegada, não voltar jamais para os braços de sua esposa, Alda, porque ao experimentar a luxúria e a loucura, ele talvez tenha perdido o direito de refazer o caminho de Ulisses. Ou seja, o autor do *capolavoro* da poesia renascentista foi um autor de poucas obras, se considerarmos seu potencial, porque dedicou boa parte de sua vida em busca da língua perfeita, perdido em uma floresta mágica reinventando o seu poema, aprisionado às regras de do mago Bembo, embriagado por uma musa que nunca se deu à visão.

O mesmo processo de escrever e reescrever que vimos com Ariosto, no *Orlando Furioso*, pode ser visto com Alessandro Manzoni ao escrever *I promessi sposi*. Quando terminou pela primeira vez aquele que seria o romance marco da literatura italiana moderna, o título era *Fermo e Lucia*. O havia escrito entre 1821 e 1823, mas, uma vez terminado, não ficou satisfeito com o resultado. Decidiu então reescrevê-lo, voltando a publicá-lo em 1827. Poderia ter-se contentado com a segunda edição, mas Manzoni era um legítimo italiano: começou toda o processo de escrever e revisar, manteve o título definitivo da segunda edição, *I promessi sposi*, mas ‘corrigiu’ toda a língua procurando tornar o romance mais toscano, já que a indicação para língua padrão há muitos anos era de matiz toscano e suprimiu o episódio que explicava a vida da freira de Monza.

Calvino, quando escreveu *Por que ler os clássicos?*, disse em certo momento que “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Os autores italianos, ao trazerem para suas obras o sumo de outras culturas, abriram um caminho que se entrelaça com o passado gerando um novo percurso. Nem sempre o patchwork fica bom na primeira costura, nossos italianos mostraram que às vezes é preciso desmontar toda a cobertura e costurá-la toda novamente para que a arquitetura fique harmônica, o recheio muitas vezes parece embolar-se num ponto e não dá equilíbrio ao

conjunto. Esse trabalho de reconstrução, essa apropriação nos mostram que, como disse Calvino, “um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (idem, p. 14). Calvino (2003) descreve o escritor italiano como um indivíduo que com a maior alegria escreve sobre o desespero universal e ainda diz que se a insensatez cresce cada vez mais no mundo, faz-se necessário dar a esse mundo insensato algum estilo. E quem melhor que a literatura italiana para aquecer como uma macia coberta de patchwork o coração do leitor?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. (Edição eletrônica acessada em 11/09/2016 no endereço: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>)

CALVINO, Italo. “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”. In: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Oscar Mondadori, 2003.

_____. Por que ler os clássicos? São Paulo: Companhia das Letras, 1993.