



Câmpus de São José do Rio Preto

Mirian Salvestrin Bonetto

**O amor sensual e o celibato clerical
no *Decameron*, de Boccaccio**

São José do Rio Preto
2017

Mirian Salvestrin Bonetto

**O amor sensual e o celibato clerical
no *Decameron*, de Boccaccio**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em História, Cultura e Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2017

Bonetto, Mirian Savestrin.

O amor sensual e o celibato clerical no Decameron, de Boccaccio / Mirian Savestrin Bonetto. – São José do Rio Preto, 2017
132 f. : il.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana - Séc. XIV - História e crítica. 2. Sexo na Literatura. 3. Amor na literatura. 4. Sensualidade na literatura. 5. Celibato - Igreja Católica. 6. Clero. 7. Boccaccio, Giovanni, 1313-1375. Decameron - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 850.09"13"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Mirian Salvestrin Bonetto

**O amor sensual e o celibato clerical
no *Decameron*, de Boccaccio**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em História, Cultura e Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Leandro Passos
IFMS – Três Lagoas

São José do Rio Preto
17 de fevereiro de 2017

AGRADECIMENTOS

Ao Rodolfo, meu amor, pela compreensão e por me fazer rir todos os dias, tornando essa caminhada mais leve. Sem seu apoio incondicional, nada disso teria sido possível.

À minha família que, sempre orgulhosa, também esteve ao meu lado.

Aos amigos, que me incentivaram e vibraram a cada passo dado.

À querida Professora Celeste, minha orientadora, que me recebeu no IBILCE de braços abertos, conduziu-me com tanta sabedoria e tanto carinho. Minha eterna admiração e gratidão.

Aos professores Leandro Passos e Nilce Maria Pereira, pela rica contribuição no Exame de Qualificação, e também à professora Cristina Pascutti, que dedicou o seu tempo para a leitura deste trabalho e contribuiu com indicações bibliográficas que deram um toque final.

Aos professores Doris Natia Cavallari e Renzo Bragantini que, durante disciplina cursada na Universidade de São Paulo, dispuseram-se prontamente a ler o projeto de pesquisa e contribuir com suas considerações.

E, por fim, à CAPES, pelo apoio financeiro que permitiu a minha dedicação integral à pesquisa.

“Quem julga deter saber exclusivo,
possuir língua e mente estranhas aos demais,
nesse, se o abres, verás o vazio.
Para o homem, ainda que seja sábio, aprender
continuamente e ser flexível não é vergonhoso.
Observa que, nas torrentes de inverno,
as árvores que cedem salvam os ramos,
enquanto as que resistem sucumbem,
[arrancadas as raízes.
Do nauta que firma resolutamente o pé
e não arreda um passo, o barco vira
e a viagem termina com o casco ao vento”.

Sófocles (2006, p. 53-54)

RESUMO

Um dos temas de destaque na obra-prima de Giovanni Boccaccio, o *Decameron*, escrita por volta de 1353, é o amor sensual, vivenciado por seus personagens de forma realista e naturalista. Dentre esses personagens, encontramos membros do clero católico, celibatários, e é para eles que voltamos o nosso olhar. Pretendemos traçar as características da abordagem de Boccaccio ao tema do amor sensual no celibato clerical em dez *novelle* da obra e, com isso, levantar quais concepções de amor, indivíduo e natureza humana são encontradas nas entrelinhas dessas histórias. Para analisarmos o *corpus*, tomaremos como base a fundamentação do celibato na Igreja Católica, exposta por Brown (1990); a doutrina do amor em Boccaccio, que trata o amor sensual com realismo e naturalismo, abordada por Scaglione (1963) e Givens (1968); a retórica de Aristóteles (2006), já que os personagens usam a retórica para obter êxito na conquista amorosa; as considerações de Ó Cuilleanáin (1984) e Smarr (2014) sobre a representação decameroniana do clero; além de estudos sobre o autor e obra, como os de Auerbach (2007; 2013). Com base em Berger (1972) e Nodelman (1988), analisaremos ilustrações que representam o amor sensual praticado por personagens celibatários, feitas por Alex Cervený. No *Decameron*, os clérigos são dessacralizados, retratados como homens comuns, nos quais a natureza e o instinto se fazem presentes. A nosso ver, esses homens e mulheres são levados pela instituição católica a abandonarem obrigatoriamente a sexualidade, mas eles não desejam renunciar efetivamente a esse aspecto que é inerente à vida humana.

Palavras-chave: Giovanni Boccaccio; Decameron; amor sensual; celibato; clérigos.

ABSTRACT

One of the main themes in the masterpiece of Giovanni Boccaccio, the *Decameron*, written around 1353, is the sensual love, experienced by its characters in a realistic and naturalistic way. Among those characters, we find members of the Catholic clergy who are celibates, and who are the holders of our attention. We intend to describe the characteristics of Boccaccio's treatment of the sensual love theme in clerical celibacy in ten *novelle* from the book and present which conceptions of love, individual and human nature are found in those stories. To analyse the *corpus*, we will consider the foundation of celibacy in the Catholic Church, exposed by Brown (1990); the doctrine of love in Boccaccio, that treats sensual love with realism and naturalism, approached by Scaglione (1963) and Givens (1968); the Aristotle's rhetorics (2006), since the characters use rhetorics to succeed in loving conquest; the considerations of Ó Cuilleanáin (1984) and Smarr (2014) on the decameronian representation of the clergy; besides studies about the author and book, such as the ones by Auerbach (2007; 2013). Based on Berger (1972) and Nodelman (1988), we will analyse some illustrations which depict the sensual love experienced by celibate characters, drawn by Alex Cervený. In the *Decameron*, clerics are unholy, portrayed as ordinary men, in whom nature and instinct are latent. In our view, these men and women must give up sexuality because of the Catholic Church doctrines, but they do not actually want to abdicate this aspect which is inherent to human life.

Keywords: Giovanni Boccaccio; Decameron; sensual love; celibacy; clergy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	p. 08
2 BOCCACCIO E SEU <i>DECAMERON</i>	p. 13
2.1 Contexto de produção	p. 13
2.2 A narrativa moldura	p. 15
2.3 Influências e inovações	p. 22
3 A RENÚNCIA SEXUAL NO CELIBATO CATÓLICO	p. 28
4 O <i>DECAMERON</i> E O AMOR SENSUAL NO CELIBATO CATÓLICO	p. 42
4.1 Enredos das <i>novelle</i> que compõem o <i>corpus</i>	p. 43
4.2 <i>Novelle</i> em confronto	p. 67
4.2.1 Temas	p. 67
4.2.2 Elementos da narrativa	p. 83
4.2.3 Estruturação do discurso	p. 92
4.3 A representação do amor sensual boccacciano nas ilustrações de Alex Cervený	p. 106
4.4 O (não) exercício do celibato	p. 119
5 CONCLUSÕES	p. 123
REFERÊNCIAS	p. 129

1 INTRODUÇÃO

O *Decameron*, nosso objeto de estudo, foi escrito por Giovanni Boccaccio por volta de 1353, nos arredores da cidade de Florença, território que futuramente integraria a Itália. Boccaccio é considerado o pai da prosa literária e sua obra-prima passou, rapidamente, a ser referência para diversos autores, em diversos lugares da Europa.

A obra é composta por cem histórias narradas por um grupo de dez jovens, durante sua estadia no campo para fugir da peste que assolou Florença, em 1348, e matou grande parte da população. Na época, não foi bem recebida por muitos devido às críticas à sociedade que trazia, além de conteúdo considerado erótico. Mais tarde, integraria, inclusive, o Index, lista de livros proibidos pela Igreja Católica. Até os dias de hoje, devido à sua riqueza inesgotável, permite polêmicas e diversas discussões, e permanece sendo uma importante referência para a literatura em prosa, como veremos com mais detalhes adiante.

Propomos, aqui, o estudo de dez *novelle* do *Decameron* que discutem o tema do celibato clerical. Optamos por utilizar a grafia em italiano (*novella*, no singular; *novelle*, no plural) para enfatizarmos que se trata de narrativas curtas verossimilhantes e que diferem, portanto, do gênero novela na Literatura Brasileira. O nosso objetivo nesta pesquisa é compreender a questão do celibato em contraponto ao amor sensual vivenciado por clérigos, de forma realista e naturalista, nessas histórias repletas de humor. O amor sensual, empregado ao longo deste trabalho, é entendido como relativo ao amor carnal, aquele que desperta o desejo sexual, em oposição, portanto, ao amor espiritual, e será tratado com mais profundidade ao longo de nossa análise. Esse amor é representado com realismo, ou seja, de forma verossímil, com base na vida empírica, e também com naturalismo, como algo que é natural, proveniente da natureza humana.

Pretendemos registrar o tratamento que Boccaccio confere ao tema, já que, segundo o personagem Filostrato, “a vida viciosa e dissoluta dos clérigos, por ser em muitos aspectos uma espécie de alvo imóvel, expõe-se sem dificuldade aos comentários, às alfinetadas e à censura de qualquer um” (BOCCACCIO, 2013a, p.

64)¹. O tema, a nosso ver, é de extrema importância para a compreensão de questões como o amor, o indivíduo e a natureza humana no universo realista e naturalista do *Decameron*, obra secular que nos parece merecer atenção e aprofundamento no que se refere à questão do amor sensual no celibato.

Acreditamos que nossa proposta possa contribuir com a comunidade científica brasileira, colaborando com a ampliação do conhecimento científico sobre o *Decameron* no Brasil, em língua portuguesa, já que a maior parte da bibliografia sobre o autor e obra ainda é encontrada em língua estrangeira, como afirma Maurício Santana Dias (2013b, p. 30): “no Brasil a bibliografia específica sobre Boccaccio é relativamente escassa”.

Tomaremos como *corpus* dez das cem *novelle* que compõem o *Decameron*. Nelas, Boccaccio aborda diretamente o tema do amor sensual no celibato clerical. Por meio da sua análise, faremos um comparativo entre elas, conduzidos pelas seguintes perguntas de pesquisa: quais são as convergências e diferenças na tratativa do autor ao tema em cada uma dessas *novelle*? E quais são as concepções de amor, indivíduo e natureza humana presentes nessas *novelle*? Com isso, pretendemos traçar as características da abordagem de Boccaccio ao tema do amor sensual no celibato clerical, considerando a peste na narrativa moldura, que é, de acordo com Pazzaglia (1993, p. 389), uma história que contém, em si, outras histórias, e assim é o *Decameron*. Não se trata de uma simples coletânea de *novelle* independentes, mas de uma narrativa longa, pela sua composição de narrativa moldura que engloba outras cem narrativas curtas e, nessa moldura, o cenário de morte e destruição criado pela peste é fundamental para o surgimento de uma nova moral não fixa, o que possibilita a prática do amor sensual, assunto que será retomado adiante.

Propomo-nos a desenvolver questões específicas que serão o suporte para a realização deste trabalho: 1. Investigar a fundamentação do celibato no Catolicismo; 2. Verificar quais são os personagens clericais católicos comuns na Literatura Italiana no final da Idade Média e de que forma são comumente retratados (julgamos que ambos os itens 1 e 2 contribuirão como base para a análise do *corpus*); 3. Identificar o uso da retórica no discurso persuasivo dos personagens, que buscam

¹ “La viziosa e lorda vita de’ cherici, in molte cose quasi di cattività fermo segno, senza troppa difficoltà dà di sé da parlare, da mordere e da riprendere a ciascuno che ciò disidera di fare” (BOCCACCIO, 1985, p. 83).

êxito em seus desejos amorosos, visando mostrar que esse uso integra a engenhosidade desses personagens, importante característica da doutrina do amor de Boccaccio: a retórica é uma das artimanhas utilizadas por eles para conseguirem a concretização do amor sensual. Esses são os pontos que deverão nortear a nossa pesquisa, além da teoria sobre o amor sensual no *Decameron*.

No quadro abaixo, apresentamos ao nosso leitor as *novelle* que compõem o *corpus*, acompanhadas de seus respectivos fronts, uma espécie de resumo da história que será narrada, informada por Boccaccio no início de cada *novella*. Como as *novelle* não têm título, o fronte criado pelo autor auxilia, portanto, a identificá-las.

4ª <i>novella</i> / 1ª jornada	Um monge, incidindo num pecado digno de severíssima punição, repreende o seu abade pela mesma culpa e livra-se da pena (BOCCACCIO, 2013a, p. 56).
1ª <i>novella</i> / 3ª jornada	Masetto de Lamporecchio se faz de mudo e torna-se hortelão de um convento de mulheres, e estas competem para dormir com ele (BOCCACCIO, 2013a, p. 169).
4ª <i>novella</i> / 3ª jornada	Dom Felice ensina a irmão Puccio como se tornar bem-aventurado fazendo uma penitência; [...] e dom Felice nesse ínterim diverte-se com a mulher dele (BOCCACCIO, 2013a, p. 184).
8ª <i>novella</i> / 3ª jornada	Ferondo, depois de ingerir certo pó, é dado por morto e enterrado; tirado da sepultura pelo abade que se deita com sua mulher, é posto na prisão, onde é convencido de que está no purgatório [...] (BOCCACCIO, 2013a, p. 211).
10ª <i>novella</i> / 3ª jornada	Alibeck torna-se eremita; o monge Rústico ensina-lhe como pôr o diabo no inferno [...] (BOCCACCIO, 2013a, p. 227).
2ª <i>novella</i> / 4ª jornada	Frei Alberto afirma a uma mulher que o anjo Gabriel está apaixonado por ela e, passando-se por ele, deita-se várias vezes com ela [...] (BOCCACCIO, 2013a, p. 250).
3ª <i>novella</i> / 7ª jornada	Frei Rinaldo deita-se com a comadre; o marido o encontra no quarto com ela, e os dois o fazem crer que ele estava benzendo as lombrigas do afilhado (BOCCACCIO, 2013a, p. 395).
2ª <i>novella</i> / 8ª jornada	O padre de Varlungo dorme com monna Belcolore e lhe deixa um tabardo como penhor [...] (BOCCACCIO, 2013a, p. 441).
2ª <i>novella</i> / 9ª jornada	Uma abadessa levanta-se no escuro às pressas para surpreender na cama, com o amante, uma freira que lhe fora delatada; e, como com ela estava um padre, acreditando pôr na cabeça a touca, na verdade pôs as bragas do padre [...] (BOCCACCIO, 2013a, p. 517).
10ª <i>novella</i> / 9ª jornada	Dom Gianni, por insistência de compadre Pietro, faz um feitiço para transformar sua mulher em égua [...] (BOCCACCIO, 2013a, p. 546).

No capítulo “Boccaccio e seu *Decameron*”, apresentaremos mais detalhadamente a obra e o autor, trazendo informações sobre a sua nova maneira de fazer literatura e sua importância, não apenas para o território que viria a ser a

Itália, mas para toda a Europa, com base em Carpeaux (1961), Auerbach (2007; 2013), Squarotti (1989), Pazzaglia (1993), entre outros.

A seguir, veremos de que forma o amor sensual e a renúncia sexual são entendidos pela Igreja, no capítulo “A renúncia sexual no celibato católico”. Com base em Brown (1990), pretendemos relatar a fundamentação do celibato na Igreja Católica; o discurso espírito *versus* carne, firmado por Paulo de Tarso, essência do Cristianismo; e a divisão entre o clero e os homens comuns, além da carga que isso atribuiu aos primeiros. Apresentaremos, também, as percepções de Santo Agostinho (2015) sobre a concupiscência carnal, o autoconhecimento e a busca pela renúncia sexual, presentes em sua obra *Confissões*, e as ideias de André Capelão (2000), clérigo medieval que discutiu a prática do amor por clérigos e tornou-se referência para a sua geração e para as futuras.

Posteriormente, no capítulo “O *Decameron* e o amor sensual no celibato católico”, apoiados em Burckhardt (1991), verificaremos quais membros clericais católicos estão presentes como personagens na Literatura Italiana no final da Idade Média e, ainda, de que forma são retratados, para melhor localizar e compreender os personagens clericais decameronianos. Antes de iniciarmos a análise, apresentaremos as dez *novelle* sucintamente para que o leitor possa conhecê-las ou relembra-las. Já durante nossa análise, contaremos com Scaglione (1963) e Givens (1968), que abordam a doutrina do amor em Boccaccio, focada no amor sensual, tratando-o com realismo e naturalismo, e teremos, também, o apoio teórico de Ó Cuilleanáin (1984) e de Smarr (2014). Para identificarmos o uso da retórica no discurso persuasivo dos personagens que buscam êxito em seus desejos amorosos, utilizaremos os conceitos sobre os meios artísticos de persuasão da obra *Retórica*, de Aristóteles (2006), responsável por consolidar a retórica, explicar sua função e estruturar o sistema retórico. Neste capítulo, ainda, analisaremos seis ilustrações, referentes a duas *novelle*, feitas pelo artista Alex Cervený, com base em Berger (1972) e Nodelman (1988), a fim de verificar se elas contribuem com a doutrina do amor no *Decameron*. O foco da pesquisa é a análise do texto de Boccaccio e as ilustrações são apresentadas para enriquecer a discussão sobre o tema. Por fim, nas conclusões, responderemos às nossas perguntas de pesquisa.

Para conhecermos esses personagens clericais decameronianos, entregarmo-nos ao riso e compreendermos o amor sensual presente na obra,

fazemos o convite a esta leitura. E Boccaccio deixa-nos o conselho de que “nem sempre se deve acreditar nos padres” (BOCCACCIO, 2013a, p. 442)². Descobriremos, por nós mesmos, se ele tem ou não razão.

² “a’ preti non sia sempre ogni cosa da credere” (BOCCACCIO, 1985, p. 779).

2 BOCCACCIO E SEU *DECAMERON*

2.1 Contexto de produção

Na história da Literatura Italiana, Giovanni Boccaccio, nascido em Certaldo, próximo à Florença, em 1313, integra o *Trecento* (século XIV), período tão significativo em questões históricas, sociais e culturais. Fortemente marcado pelo incipiente Humanismo, esse século assiste à Idade Média despedir-se para dar lugar ao Renascimento do século XV. De acordo com Otto Maria Carpeaux (1961, p. 327), o *Trecento* tem uma importância extraordinária por criar novos gêneros e tornar-se referência para outras literaturas europeias.

Em uma época de intenso comércio, “Boccaccio move-se na realidade municipal de uma sociedade burguesa e mercantil” (SQUAROTTI, 1989, p. 180). O *Decameron*, sua obra-prima, foi escrito entre 1349 e 1353, e traz uma representação realística da vida, que certamente provém de suas experiências e da compreensão das dinâmicas sociais de seu tempo.

Jovem, quando vivia em Nápoles, ele vivenciou a corte feudal d’Anjou, ainda predominantemente ligada ao cavaleiresco-cortês, e adquiriu rica experiência cultural, intelectual e pessoal. Acredita-se que, nessa época, apaixonou-se pela filha do rei Roberto d’Anjou, Maria de Aquino. O amor, correspondido no início, foi interrompido posteriormente pela moça, que já era casada. Ele a apelidou de Fiammetta (pequena chama), já que ela era ruiva, e a transformou em uma de suas personagens. Não há provas documentais sobre sua real identidade, mas seria ela o motivo de grande sofrimento para Boccaccio, ao qual o autor faz referência em seu Proêmio do *Decameron*, e quem também havia possibilitado o acesso do jovem à corte (BERRIEL, 2013a, p. 12).

Posteriormente, vivendo em Florença, Boccaccio teve um profundo contato com a realidade burguesa-mercantil, já hegemônica nessa cidade, onde alcançou a maturidade de seu trabalho como escritor e, mais tarde, tornar-se-ia um dos maiores gênios literários da Itália, influenciando literaturas de toda a Europa.

Doris Natia Cavallari (2010, p. 10) afirma que:

As referências do universo narrado, embora sejam “principalmente literárias”, ligam-se ainda ao cotidiano do autor e à realidade das cidades-estados italianas daquele período. O texto fala de lugares reais e cita personagens conhecidos para dar mais veracidade à narrativa, apesar de o autor, durante toda obra, recordar ao ouvinte/leitor que está escrevendo histórias ficcionais.

Boccaccio tomou como base para a obra, portanto, a realidade social que vivenciava, utilizando, muitas vezes, situações, locais e pessoas reais para compor a sua ficção.

No início do *Decameron*, o autor diz que se sente gratificado por quem o auxiliou em seu sofrimento por amor e compartilha com o leitor a sua intenção de dedicá-lo para ser lido, como forma de divertimento, pelas mulheres de classe elevada que também sofrem pelo mesmo sentimento. Ele explica, de forma persuasiva, empregando a retórica, seus motivos para fazê-lo e orienta as suas leitoras nobres sobre o que elas encontrarão na obra e como deverão agir:

Porque elas, temerosas e envergonhadas, guardam as chamas amorosas escondidas dentro do peito delicado, [...] além disso, coagidas por vontades, gostos e ordens de pai, mãe, irmãos e marido, ficam a maior parte do tempo encerradas no pequeno circuito de seus aposentos, permanecendo quase ociosas e, querendo e não, revolvendo num mesmo instante diversos pensamentos que não podem ser todos sempre alegres. [...] pretendo prestar socorro e refúgio àquelas que amam – pois às outras bastam a agulha, o fuso e a dobadora [...]. Em tais novelas haverá casos de amor agradáveis e pungentes, bem como outras aventuras ocorridas nos tempos atuais e nos antigos; e das coisas divertidas que nelas são mostradas as senhoras que as lerem poderão extrair não só prazer como também orientações úteis, pois reconhecerão aquilo de que se deve fugir e aquilo que deve ser seguido: coisas que não podem ocorrer sem que se livrem de seu pesar. Queira Deus que isso ocorra; e caberá agradecer ao Amor, que, libertando-me de suas cadeias, concedeu-me o poder de dar atenção aos prazeres delas (BOCCACCIO, 2013a, p. 23-24).³

³ “Esse dentro a’ dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l’amorose fiamme nascose, [...] e oltre a ciò, ristrette da’ voleri, da’ piaceri, da’ comandamenti de’ padri, delle madri, de’ fratelli e de’ mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. [...] in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all’altre è assai l’ago e ’l fuso e l’arcolaio, intendo di raccontare cento novelle [...]. Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d’amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così né moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia; a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da’ suoi legami m’ha concesso il potere attendere a’ lor piaceri” (BOCCACCIO, 1985, p. 08-09).

Nessa fala de Boccaccio, ainda no início da obra, já podemos notar a sua tendência de compreender e explorar comportamentos e sentimentos. Segundo Mario Pazzaglia (1993, p. 379), o *Decameron* nasceu a partir da observação da psicologia humana, de uma vocação humanista que sabia unir a essência de uma civilização milenária já em crise (a Idade Média) à ansiedade de renovação cultural e ideológica, que vai se afirmar mais claramente com o Humanismo. Assim, ele é, simultaneamente, uma obra de ruptura e de continuidade.

2.2 A narrativa moldura

O *Decameron* é composto por cem *novelle* em um encadeamento sucessivo, unidas pela narrativa moldura que inclui a peste que assolou Florença, em 1348.

De acordo com Giorgio Bárberi Squarotti (1989, p. 184), o propósito da narrativa moldura é integrar “numa arquitetura unitária a variedade das narrações”. Essa estrutura é precedente da retórica medieval e das narrativas orientais, mas recebeu, de Boccaccio, uma nova função: ela deixou de ser apenas um “adorno”, uma justificativa para reunir o conjunto de narrativas, e passou a integrar efetivamente a obra, tornando-se fundamental e indispensável para a compreensão do todo. Ela:

tornou-se um pretexto para a narração de novelas, e ao mesmo tempo um meio artístico para intensificar o seu efeito. Na sociedade culta, a narração constituía um jogo elegante. Quão mais excitante ele se tornava quando se conheciam os jogadores e seu meio! Essa nova moldura foi criada por Boccaccio (AUERBACH, 2013, p. 23).

Assim, a narrativa moldura do *Decameron* não apenas justifica a narração das *novelle*, mas as intensifica, pois está por trás de todas elas, atribuindo-lhes sentido. Se a obra for lida desconsiderando a moldura da peste e tudo o que ela implica, como a morte e destruição do físico, do psicológico e da moral, como veremos mais detalhadamente a seguir, parece conter histórias meramente eróticas devido à forte presença do amor sensual. Considerando o contexto da peste, os personagens, tanto da narrativa moldura quanto das *novelle*, podem ser absolvidos de todas as acusações de imoralidade (GIVENS, 1968, p. 143).

No início do *Decameron*, Boccaccio relata detalhadamente a peste que devastou Florença, informando suas características, de forma objetiva, como em um laudo científico, e nos permite conhecê-la a fundo. Há um esforço para fixar o evento no plano racional. Para melhor compreendermos essa atmosfera da narrativa moldura, conheçamos parte do relato do autor:

Não se manifestavam como na parte oriental, onde expelir sangue pelo nariz era sinal manifesto de morte inevitável, mas começavam com o surgimento de certas tumefações na virilha ou nas axilas de homens e mulheres, algumas das quais atingiam o tamanho de uma maçã comum e outras o de um ovo, umas mais e outras menos, e a elas o povo dava o nome de bubões. E os referidos bubões mortíferos, não se limitando às duas citadas partes do corpo, em breve espaço de tempo começaram a nascer e a surgir indiferentemente em todas as outras partes, após o que a qualidade da enfermidade começou a mudar, passando a manchas negras ou lívidas, que em muitos surgiam nos braços, nas coxas e em qualquer outra parte do corpo, umas grandes e ralas, outras diminutas e espessas. E, tal como ocorrera e ainda ocorria com o bubão, tais manchas eram indício inegável de morte próxima para todos aqueles em que aparecessem (BOCCACCIO, 2013a, p. 27-28).⁴

Por meio dessa descrição, conhecemos os sintomas e a evolução da doença, que passou a ser mais agressiva e veloz, podendo manifestar-se em todo o corpo e apoderar-se da vítima em curto prazo, e o mais aterrorizante: em quem ela se manifestasse, a morte era certa.

Para tratar tais enfermidades não pareciam ter préstimo nem proveito a sabedoria dos médicos e as virtudes da medicina [...], não só eram poucos os que se curavam, como também quase todos morriam nos três dias seguintes ao aparecimento dos sinais acima referidos, uns mais cedo, outros mais tarde, a maioria sem febre alguma ou qualquer outra complicação. E a peste ganhou maior força porque dos doentes passava aos sãos que com eles conviviam, de modo nada diferente do que faz o fogo com as coisas secas ou engorduradas que lhe estejam muito próximas. E mais ainda

⁴ “E non come in Oriente aveva fatto, dove a chiunque usciva il sangue del naso era manifesto segno di inevitabile morte: ma nascevano nel cominciamento d’essa a’ maschi e alle femine parimente o nella anguinaia o sotto le ditella certe enfiature, delle quali alcune crescevano come una comunal mela, altre come uno uovo, e alcune più e alcun’ altre meno, le quali i volgari nominavan gavoccioli. E dalle due parti del corpo predette infra breve spazio cominciò il già detto gavocciolo mortifero indifferentemente in ogni parte di quello a nascere e a venire: e da questo appresso s’incominciò la qualità della predetta infermità a permutare in macchie nere o livide, le quali nelle braccia e per le cosce e in ciascuna altra parte del corpo apparivano a molti, a cui grandi e rade e a cui minute e spesse. E come il gavocciolo primieramente era stato e ancora era certissimo indizio di futura morte, così erano queste a ciascuno a cui venieno” (BOCCACCIO, 1985, p. 12-13).

avançou o mal: pois não só falar e conviver com os doentes causava a doença nos sãos ou os levava igualmente à morte, como também as roupas ou quaisquer outras coisas que tivessem sido tocadas ou usadas pelos doentes pareciam transmitir a referida enfermidade a quem as tocassem (BOCCACCIO, 2013a, p. 27-28).⁵

A medicina estava impossibilitada de encontrar uma solução efetiva e não podia defender a população desse mal. Eram poucos os doentes que, por sorte, curavam-se. A maioria geralmente morria dentro de três dias, devido à velocidade de desenvolvimento da doença e, para adquiri-la, bastava ter contato com algum objeto tocado pelo doente. As súplicas feitas a Deus pelas pessoas, em busca de socorro, também não surtiam efeito e elas cogitavam a possibilidade de a peste ser uma punição divina por seus pecados. Estavam, portanto, indefesas, expostas a esse mal e não tinham forças para combatê-lo.

Com a morte reinando na cidade, não havia mais leis, moral ou relações interpessoais a serem seguidas. Havia apenas o medo de morrer e o desejo de sobreviver. O estado psicológico e o comportamento dos florentinos também são descritos intensamente pelo autor, retratando um quadro social problemático:

De tais coisas e de muitas outras semelhantes ou piores originaram-se diferentes medos e imaginações nos que continuavam vivos, e quase todos tendiam a um extremo de crueldade, que era esquivar-se e fugir aos doentes e às suas coisas; e, assim agindo, todos acreditavam obter saúde (BOCCACCIO, 2013a, p. 29).⁶

Tomados pelo medo da morte, as pessoas faziam o possível para fugir dos doentes e apegarem-se à ilusão de que estavam protegidos. Alguns passaram a viver fechados em casas, onde não havia ninguém contaminado, alimentando-se bem e sem querer receber notícias de fora. Outros acreditavam que a única coisa a fazer era aproveitar o que restava da vida, ir às tavernas, beber, cantar, divertir-se,

⁵ “A cura delle quali infermità nè consiglio di medico nè virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto [...], non solamente pochi ne guarivano, anzi quasi tutti infra 'l terzo giorno dalla apparizione de' sopra detti segni, chi più tosto e chi meno e i più senza alcuna febbre o altro accidente, morivano. E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate. E più avanti ancora ebbe di male: ché non solamente il parlare e l'usare cogli infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni o qualunque altra cosa da quegli infermi stata tocca o adoperata pareva seco quella cotale infermità nel toccator trasportare” (BOCCACCIO, 1985, p. 13-14).

⁶ “Dalle quali cose e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquero diverse paure e imaginations in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi a un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così faccendo, si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare” (BOCCACCIO, 1985, p. 14-15).

rir e buscar a satisfação de todos os seus desejos. Muitos tinham abandonado as suas próprias coisas e a si mesmos. Boccaccio afirma que pairava, na sociedade, um comportamento animalesco.

E, em meio a tanta aflição e miséria da nossa cidade, a veneranda autoridade das leis divinas e humanas estava quase totalmente decaída e extinta porque seus ministros e executores, assim como os outros homens, estavam mortos ou doentes, ou então se encontravam tão carentes de servidores que não conseguiam cumprir função alguma; por esse motivo, era lícito a cada um fazer aquilo que bem entendesse. [...] Outros tinham sentimento mais cruel (se bem que talvez fosse a atitude mais segura) e diziam que contra a peste não havia remédio melhor nem tão bom como fugir, e, convencidos disso, não se preocupando com nada a não ser consigo, vários homens e mulheres abandonaram sua cidade, suas casas, suas propriedades, seus parentes e suas coisas, buscando os campos da sua região ou das alheias, como se com aquela peste a ira de Deus não tencionasse punir as iniquidades dos homens onde quer que eles estivessem, mas só afligisse aqueles que ficassem dentro dos muros de sua cidade, ou como se achassem que ninguém deveria ficar nela, chegada que era a sua hora derradeira. [...] era tamanho o pavor que essa tribulação pusera no coração de homens e mulheres, que um irmão abandonava o outro, o tio ao sobrinho, a irmã ao irmão e muitas vezes a mulher ao marido; mas (o que é pior e quase incrível) os pais e as mães evitavam visitar e servir os filhos, como se seus não fossem (BOCCACCIO, 2013a, p. 29-30).⁷

A doença também acometeu as autoridades religiosas e políticas. Assim, as leis encontravam-se inoperantes naquele momento e, por esse motivo, os florentinos tinham a liberdade de fazer o que quisessem, como quisessem. O instinto de autoproteção levava as pessoas a preocuparem-se consigo mesmas em primeiro lugar e Boccaccio nos mostra que nem mesmo as relações familiares sobreviveram nesse cenário de destruição. Muitos deixaram tudo e todos que tinham na cidade

⁷ “E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda auttorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta per li ministri e essecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famiglie rimasi stremi, che uficio alcuno non potean fare; per la qual cosa era a ciascun licito quanto a grado gli era d’adoperare. [...] Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pistilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti: e da questo argomento mossi, non curando d’alcuna cosa se non di sé, assai e uomini e donne abbandonarono la propia città, le propie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l’altrui o almeno il lor contado, quasi l’ira di Dio a punire le iniquità degli uomini con quella pistolenza non dove fossero procedesse, ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, commossa intendesse, o quasi avvisando niuna persona in quella dover rimanere e la sua ultima ora esser venuta. [...] era con sì fatto spavento questa tribulazione entrata ne’ petti degli uomini e delle donne, che l’un fratello l’altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e, che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano” (BOCCACCIO, 1985, p. 16-17).

para se dirigirem ao campo em busca de segurança. O campo era a esperança de vida, enquanto a cidade estava agonizando.

Esse é o contexto da narrativa moldura do *Decameron*. Devido à peste, um grupo de dez jovens de importantes famílias florentinas (sete moças e três rapazes) decidiu se refugiar em uma casa de campo próxima à Florença, por duas semanas, e estabeleceu um programa para passar o tempo alegremente: a cada dia, um deles era eleito rei ou rainha e definia um tema para que todos contassem uma história. As *novelle* não eram narradas apenas às sextas-feiras, devido à morte de Cristo, e aos sábados, dia em que as mulheres se dedicavam aos cuidados pessoais. Assim, elas foram contadas por cada um dos dez personagens durante dez dias (jornadas), totalizando cem histórias que traziam ensinamentos e discussões reais, com base em experiências do dia a dia. Existe, na obra, portanto, o Boccaccio autor; o Boccaccio narrador extradiegético, que tem voz no “Proêmio”, por vezes entre uma *novella* e outra, e na “Conclusão do autor”, interagindo com o leitor; e dez narradores intradieгéticos. Juntos, Boccaccio narrador extradiegético e esses dez narradores intradieгéticos compõem a narrativa moldura, que sustenta as outras cem narrativas.

As sete moças conheciam-se porque eram amigas, vizinhas ou parentas. A mais velha tinha 28 anos e a mais nova, 18. Eram todas pertencentes à classe elevada, com bons costumes e dignidade. O autor explica que seus nomes são fictícios para preservar suas verdadeiras identidades e não as difamar, já que, no momento em que a história se passa, devido à peste, “as leis que regem o divertimento [...] eram relaxadas” e, no momento de escritura da obra, “são um tanto estritas” (BOCCACCIO, 2013a, p. 33)⁸. Assim, foram denominadas Pampineia, Fiammetta, Filomena, Emília, Lauretta, Neifile e Elissa.

Quando se encontraram na Igreja de *Santa Maria Novella*, Pampineia, a mais velha do grupo feminino, argumentou a favor de elas deixarem a cidade assolada pela peste:

Dita a razão natural que todos os que aqui nascem podem manter, conservar e defender sua própria vida na medida do possível [...], muito mais honesto é para nós e para qualquer outro, sem ofender ninguém, adotar as medidas possíveis para conservar a própria vida! [...] creio que faríamos bem em tomar nossas serviçais e, fazendo-

⁸ “essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora, per le cagioni di sopra mostrate, erano non che alla loro età ma a troppo più matura larghissime” (BOCCACCIO, 1985, p. 23).

nos acompanhar por todas as coisas necessárias, passarmos um dia num lugar e outro dia em outro, entregues à alegria e à festa que estes tempos podem nos propiciar; e assim permaneceríamos até percebermos (se antes a morte não nos surpreender) que fim o céu destina a estas coisas (BOCCACCIO, 2013a, p. 34-36).⁹

Pampineia apresenta um caráter de liderança, sua argumentação é muito bem construída para convencer as outras a irem para o campo, protegerem as próprias vidas e tentarem viver com alegria em tempos difíceis. Não é ao acaso que ela será a primeira rainha.

Em seguida, Filomena propôs que o grupo agisse com prudência e sensatez, destacando as características femininas e a importância da companhia masculina para obterem êxito ao ausentarem-se da cidade:

É bom lembrar que somos todas mulheres, e não há aqui nenhuma que seja tão nova para não saber como as mulheres convivem e se governam sem a providência de algum homem. Somos volúveis, briguentas, desconfiadas, pusilânimes e medrosas; por isso, duvido muito que este grupo não se dissolva bem mais cedo do que seria necessário e com menos honra para nós, caso não busquemos orientação diferente da nossa; por isso, é bom tomar providências antes de começarmos (BOCCACCIO, 2013a, p. 36).¹⁰

Eis que surgiram os homens, também de bons costumes, necessários para auxiliá-las: Pânfilo, Filostrato e Dioneu entraram na igreja para encontrarem suas amadas, que estavam entre as moças. Algumas das outras eram suas parentas.

Os jovens concordaram em acompanhá-las e o grupo partiu, então, para o campo, com alguns de seus criados. Lá, envolvidos pela bela paisagem, Pampineia concordou com Dioneu que vivessem de forma festiva para que as preocupações permanecessem efetivamente na cidade. Ela sugeriu que cada integrante do grupo fosse o rei ou a rainha durante um dia, responsável por pensar no bem-estar de

⁹ “Natural ragione è, di ciascuno che ci nasce, la sua vita quanto può aiutare e conservare e difendere [...], senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo? [...] prendendo le nostre fanti e con le cose oportune faccendoci seguitare, oggi in questo luogo e domane in quello quella allegrezza e festa prendendo che questo tempo può porgere, credo che sia ben fatto a dover fare; e tanto dimorare in tal guisa, che noi veggiamo, se prima da morte non siam sopraggiunte, che fine il cielo riserbi a queste cose” (BOCCACCIO, 1985, p. 24-28).

¹⁰ “Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n'ha niuna sì fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d'alcuno uomo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose; per le quali cose io dubito forte, se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo più tosto, e con meno onor di noi, che non ci bisognerebbe: e per ciò è buono a provederci avanti che cominciamo” (BOCCACCIO, 1985, p. 28).

todos, providenciar o que fosse necessário para que o grupo tivesse uma boa jornada e, durante seu reinado, todos deveriam obediência a ele ou a ela. Ao final do dia, o atual rei ou rainha teria que escolher o seu substituto.

Pampineia foi eleita pelo grupo como a primeira rainha. Na manhã seguinte, ela ordenou que eles narrassem, oralmente, episódios que pudessem proporcionar prazer aos ouvintes e todos concordaram. Pampineia é o fio condutor da narrativa moldura: é ela quem propõe a saída da cidade; a escolha de um rei ou uma rainha para a organização dos dias no campo; é a primeira a desempenhar essa tarefa, como um modelo a ser seguido; e quem propõe as narrativas orais, fatores estes que norteiam a obra.

Finda a primeira jornada, Filomena foi escolhida como a próxima rainha e propôs que o tema das *novelle* a serem narradas a cada dia fosse previamente definido. Dioneu pediu licença à rainha para se abster dessa ordem, solicitando a permissão para ser sempre o último a narrar as *novelle* e para fazê-lo de acordo com o que julgasse interessante no momento. Suas histórias, portanto, não estariam obrigatoriamente dentro do tema proposto. Filomena concedeu seu pedido, pois acreditava que Dioneu alegraria o grupo caso este estivesse desanimado com as outras *novelle*, já que ele era um homem divertido e, assim, o grupo prosseguiu por toda a sua estadia no campo.

É importante observar que, no conceito medieval, a morte existia em função da salvação. Já no *Decameron*, há o reconhecimento da morte como uma realidade humana (GIVENS, 1968, p. 148). Com a dissolução das leis divinas e humanas, em um cenário de morte e terror, cada pessoa passou a ser responsável pelos seus próprios atos. Desse modo, os dez personagens não deixaram a cidade por egoísmo, mas por medo de adoecer e pela dificuldade em conviver com todos os males que a peste causou, em uma escolha consciente e responsável. Segundo Azzurra Givens (1968, p. 207), preservar-se era um ato de respeito ao corpo, que está ligado à alma e, sobretudo, é o centro da vida, símbolo e instrumento da continuidade do homem. Não foram apenas os dez jovens que deixaram a cidade; o que eles fizeram era uma prática comum naquele momento, de acordo com o relato do próprio autor no início da obra, citado anteriormente: muitos optavam por fugir, buscando os campos da região ou de outras, e ele diz, ainda, “que talvez fosse a

atitude mais segura” (BOCCACCIO, 2013a, p. 29)¹¹, já introduzindo e justificando, a nosso ver, a escolha do jovem grupo.

De acordo com Auerbach (2013, p. 25), as providências tomadas pelos jovens são sensatas e feitas de uma forma tranquila. Na casa de campo, eles organizam-se para viver a vida elegantemente, com leveza, como estão acostumados a vivê-la, estabelecendo uma forma social, apesar do cenário de morte que acabaram de deixar na cidade.

Decameron significa dez dias. Ao se pensar que o *Hexameron*, que reúne escritos feitos por estudiosos da Igreja (dos quais o mais famoso é o de Santo Ambrósio), faz referência à criação do mundo por Deus em seis dias, a obra de Boccaccio porta o sentido de criação de um novo mundo, já que a peste destruiu o outrora existente (CAVALLARI, 2010, p. 08). E nesse novo mundo, a forma social, como diz Auerbach, tem uma forte presença.

Carlos Berriel segue o mesmo pensamento (2013a, p. 16):

O modo como a narrativa se estrutura conduz à restauração da ordem em novos termos: é, em si, uma resposta ao caos que a peste trouxe para a cidade. A vida do grupo dos narradores, por ser voltada para o prazer elevado ou, o que dá no mesmo, à privação da dor, torna-se uma coexistência conveniente e honesta, a imagem ideal de uma renovada forma de vida civil. As relações no interior do grupo são radicalmente decorosas, apesar da matéria erótica presente em muitas novelas. O mundo deles não está em ruínas, não é um carnaval macabro, mas um conjunto estilizado e bem composto.

Em sua estadia no campo, o grupo de jovens consegue restaurar, portanto, a ordem em meio ao caos e organizar-se em uma forma social renovada, fundamental para o surgimento de uma nova moral não fixa, que possibilita a prática do amor sensual, foco do nosso estudo.

2.3 Influências e inovações

O *Decameron* foi escrito em vulgar, ou seja, na língua falada pelo povo, e não em Latim, como era comum nos textos literários até então. A obra foi a responsável para que Boccaccio passasse a ser considerado, além de poeta, o iniciador da prosa

¹¹ “come che per avventura più fosse sicuro” (BOCCACCIO, 1985, p. 16).

de ficção moderna, como afirmam diversos estudiosos, entre eles Carpeaux (1961, p. 360) e Pazzaglia (1993, p. 392), e alcançou rapidamente, para a época, outros territórios, influenciando outros escritores. O inglês Geoffrey Chaucer, por exemplo, foi um dos influenciados pelo *Decameron* ao escrever a sua obra *Canterbury Tales*¹² (HEFFERNAN, 2005, p. 02).

O gênero literário que Boccaccio escreve nasce com ele e, por esse motivo, o autor não sabe ao certo como identificá-lo: “pretendo prestar socorro [...] contando cem novelas ou fábulas ou parábolas ou histórias, como se queira chamar” (BOCCACCIO, 2013a, p. 24)¹³.

Esse tipo de texto produzido pelo autor, chamado de *novella* na Literatura do Trecento, segundo Erich Auerbach (2013, p. 17), tem como sujeito a sociedade e como objeto a cultura, e nos permite encontrar um grupo de pessoas que busca conhecer a vida, olhá-la de forma crítica e assumir uma posição definida perante ela. Isso faz com que a *novella* seja localizada em um determinado tempo e espaço, e precise ser realista, pois traz a realidade ou a imagem de realidade baseada na experiência e observação.

Auerbach (2007, p. 185-186) explica também as diferenças essenciais do novo gênero escrito por Boccaccio em relação ao *fablel* francês, um dos principais gêneros medievais que influenciaram o autor. No *fablel*, o cenário pode ser alocado em qualquer região rural francesa e o dialeto é empregado superficialmente, não tendo grande significado. Já nas *novelle* do *Decameron*, encontramos um trabalho particular com a língua e cenários específicos, bem explorados, não casuais. Além dos cenários, o meio social também é explorado em suas particularidades: Boccaccio observa e descreve, de forma concreta, as classes sociais e também os ofícios exercidos. Em Boccaccio, portanto,

a caracterização das personagens, o cenário local e o social são, simultaneamente, muito mais rigorosamente individualizados e espacialmente amplos; o entendimento artístico consciente de um homem que está acima dos seus objetos e que só mergulha neles na medida em que ele próprio quer, modela as estruturas narrativas segundo a sua vontade (AUERBACH, 2007, p. 186).

¹² *Os contos da cantuária*, em Português.

¹³ “in soccorso e rifugio di quelle che amano [...] intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo” (BOCCACCIO, 1985, p. 09).

Outras narrações medievais, que também precederam Boccaccio e certamente fizeram parte do seu repertório, são aquelas encontradas no *Novellino* italiano. Auerbach (2007, p. 186-187) afirma que elas têm marcas de anedotas cômicas ou morais e limitações para obter uma representação específica dos cenários ou dos personagens, já que a sua visão é limitada, assim como seus recursos linguísticos. O empenho central do senso artístico do *Novellino* está na formulação curta e clara das informações essenciais do acontecimento que está sendo narrado, seguindo as coletâneas medievais de exemplos morais, chamadas *exempla*, escritas em Latim.

Assim, conclui Auerbach (2007, p. 188):

Mas, seja o que for procurado nos tempos anteriores, a amplidão rústica, crua e sensível dos *fabliaux*, ou a estreita e sensivelmente pobre elegância do *Novellino*, ou o gracejo vivaz e plástico de Salimbene¹⁴, nada disto é comparável a Boccaccio; somente com ele o mundo dos fenômenos sensíveis é inteiramente dominado, ordenado segundo uma consciente convicção artística e apreendido pela linguagem. Somente o seu *Decameron* fixa, pela primeira vez após a Antiguidade, um certo nível estilístico, dentro do qual a narração de acontecimentos reais da vida presente se pode converter numa diversão culta; não mais serve como exemplo moral, e também não mais serve à despretensiosa vontade de rir do povo, mas ao divertimento de um círculo de pessoas jovens, distintas e cultas, damas e cavaleiros que se deleitam com o jogo sensível da vida, e que possuem sensibilidade, gosto e opinião refinados; para anunciar esta intenção na sua narração, ele criou a sua moldura.

Enquanto nos gêneros literários medievais os personagens são planos, em Boccaccio apresentam perspectiva, profundidade psicológica¹⁵, o que é coerente com a incipiente ideia de que o homem, habitante da História, é um indivíduo que constrói a si mesmo e que, de acordo com Jacob Burckhardt (1991, p. 111), reconhece o seu subjetivo: “surge agora a afirmação da autonomia do homem como autor de si mesmo” (BERRIEL, 2013a, p. 17). Esse fator proporciona um avanço na maneira de provocar o riso nas histórias: as possibilidades de sentidos e efeitos a serem explorados são ampliadas. Burckhardt afirma que:

¹⁴ Trata-se de Fra Salimbene de Adam, cronista franciscano do fim do século XIII (AUERBACH, 2007, p. 187).

¹⁵ A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que precede Boccaccio, é repleta de profundidade psicológica. Essa é uma característica não apenas das obras de Boccaccio, mas das obras da tríade da Literatura Italiana no início do Humanismo: Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio.

a espirituosidade começa a se tornar uma arma. Entretanto, a espirituosidade só poderia adquirir vida autônoma quando sua vítima regular, o indivíduo plenamente desenvolvido, com suas pretensões pessoais, estivesse também presente. A partir daí, então, ela já não se limita à palavra e à escrita, mas toma corpo nas farsas e nas peças que prega – as assim chamadas *burle* e *beffe* – e que compõem o conteúdo central de várias coletâneas de novelas (1991, p. 125-126).

Os personagens do *Decameron* contam-se através das suas histórias. Contar, aqui, é confessar algo do seu íntimo, de suas crenças e perspectivas, do seu modo particular de ver o mundo, do indivíduo. Não há normas de comportamento moral fixo, mas o comportamento moral problemático: seus personagens vêm de uma estrutura social em mutação (BERRIEL, 2013a, p. 17). Encontramos, na obra, uma situação histórica concreta e pessoas concretas na sua historicidade. Enquanto a Idade Média está morrendo e, com ela, as suas regras, a sociedade burguesa está nascendo com regras próprias e os personagens do *Decameron*, modernos, são representativos desse mundo em mudança, de uma nova cultura que, de acordo com Burckhardt (1991, p. 155), se contrapõe à da Idade Média. Moderno, aqui, portanto, é entendido como divergente do que é tipicamente medieval.

O autor explica que “Na Idade Média, [...] o homem reconhecia-se a si próprio apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo” (BURCKHARDT, 1991, p. 111), e passa, então, a reconhecer-se enquanto indivíduo. “Um senso tão desenvolvido para a individualidade, só pode possuí-lo aquele que se destacou ele próprio de sua coletividade” (BURCKHARDT, 1991, p. 242).

Essa rápida mudança da estrutura social naquele momento, influenciada pelas primeiras tendências do Humanismo, permitiu que Boccaccio fizesse sua obra não no estilo elevado, mas no estilo médio, composto não apenas por elementos burgueses, mas repleto de elementos populares e realismo, destacando as características pessoais dos indivíduos. Auerbach (2007, p. 189) afirma que, dentro do estilo médio do *Decameron*, encontramos diversas modulações e amplos limites. Quando o trágico se aproxima em uma narrativa, o sublime e o grave são evitados: a atmosfera permanece sentimental e sensual; quando identificamos algo da farsa grosseira, podemos verificar que a forma linguística e a apresentação permanecem diversas: o narrador e o ouvinte, elegantemente, continuam acima do objeto, observando-o de forma crítica. Ele alega que:

Justamente nos objetos mais popularmente realistas e até grosseiramente farsescos é mais fácil reconhecer a peculiaridade do estilo médio elegante; pois da formulação de tais narrações é possível deduzir que existe uma camada que, mesmo estando por cima das zonas mais baixas da vida quotidiana, diverte-se com a sua representação vivaz, e o faz com uma alegria que se dirige para o individual e humano e para o sensual, e não para o tipo de classe social; todos os Calandrinos, Cipollas e Pietros, as Peronellas, Caterinas e Belcolores¹⁶ são [...] seres humanos individualizados vividamente de forma totalmente diferente (AUERBACH, 2007, p. 189-190).

Auerbach (2007, p. 191) destaca também a importância da *Divina Comédia* de Dante Alighieri para a construção do *Decameron*: ela abriu, pela primeira vez, desde a Antiguidade, a visão sobre uma realidade humana multifacetada, livre, com amplo campo visual e, sem ela, a obra-prima de Boccaccio não poderia ter sido escrita. É evidente que o mundo de Dante é deslocado para um nível estilístico mais baixo no *Decameron*, que as habilidades de observação e expressão de Boccaccio são de natureza distinta das habilidades de Dante, e que os sentimentos e fenômenos que despertaram seu interesse também foram diferentes dos do autor da *Divina Comédia*. O que Boccaccio deve a Dante:

é a possibilidade de fazer uso do seu talento com tal liberdade; a obtenção de uma posição, a partir da qual todo o mundo presente dos fenômenos pode ser visto, toda a sua multiplicidade pode ser apreendida e reproduzida mediante uma linguagem flexível e rica em expressões. Graças à força de Dante, que foi capaz de fazer justiça a todas as figuras humanas da sua obra, [...] de fazê-los surgir das suas próprias condições e falar na sua própria língua, tornou-se possível que Boccaccio conseguisse o mesmo (AUERBACH, 2007, p. 191-192).

O trabalho de Dante possibilitou certa liberdade artística literária, o que permitiu com que Boccaccio encontrasse espaço para que seu olhar particular sobre as diversas questões humanas pudesse se expressar, por escrito, na língua falada pelas pessoas em seu cotidiano.

Maria Celeste Tommasello Ramos (2007, p. 182) também estabelece uma importante relação entre as duas grandes obras do *Trecento* italiano:

¹⁶ Os nomes são referentes a personagens do *Decameron*.

Enquanto Dante Alighieri, no início do século XIV, havia escrito a '*Divina Comédia*', construindo uma verdadeira odisseia humana na literatura para representar a busca do homem por ideais divinos, Boccaccio escreveu a 'humana' comédia, colocando a nu os verdadeiros valores norteadores da sociedade de sua época: mercantilismo e materialismo.

A "humana comédia" foi lida pela Inquisição da Contrarreforma como um livro pecaminoso, imoral e, conseqüentemente, foi proibido pelo Index. É necessário lembrarmos que, se a obra for lida desconsiderando a moldura da peste e tudo o que ela implica, parece conter histórias de conteúdo meramente erótico devido à marcante presença do amor sensual.

De acordo com Givens (1968, p. 143), os temas abordados na obra-prima de Boccaccio são muitos: valor e cortesia, a inteligência humana, o espírito dos novos tempos e da nova classe social, mas o amor, entendido como lei irreprimível e sagrada da natureza humana, ocupa a maior parte da obra. É exatamente a presença do tema do amor, em sua vertente sensual, que entendemos existir nas dez *novelle* selecionadas como *corpus* da presente pesquisa e sobre o qual trataremos adiante.

Primeiramente, conheceremos, no próximo capítulo, a fundamentação da renúncia sexual na Igreja Católica, para que possamos melhor compreender os personagens que são clérigos celibatários e que vivenciam o amor sensual no *Decameron*. Expandir nossa visão sobre esse aspecto nos auxiliará a responder nossa pergunta de pesquisa: quais são as concepções de amor, indivíduo e natureza humana presentes em nosso *corpus*? *Corpus* este que apresenta, como protagonistas, homens e mulheres religiosos que descumprem a regra da renúncia sexual, a qual deveriam seguir, segundo os preceitos da Igreja.

3 A RENÚNCIA SEXUAL NO CELIBATO CATÓLICO

Ao investigarmos a origem da renúncia sexual no Cristianismo, verificamos que na época de Jesus, de acordo com Peter Brown (1990, p. 44), o que recebia destaque era sua função profética e não a sua continência sexual. Jesus não pregara o fim da vida conjugal e a renúncia sexual para seus seguidores. Quase um século depois é que alguns cristãos afirmariam ter seu celibato fundamentado no dele. Aqueles que se tornaram pregadores ambulantes ficaram impossibilitados de se casarem devido à intensidade das suas missões. Sua continência era um aspecto (e não o principal) dentre vários outros da grande mudança pela qual a vida desses homens passava, em decorrência de suas escolhas pela pregação.

Segundo Brown (1990, p. 35-37),

Não basta falar da ascensão do cristianismo no mundo romano simplesmente em termos da passagem de uma sociedade menos repressiva para outra mais repressiva. O que estava em jogo era uma mudança sutil na percepção do próprio corpo. Os homens e mulheres dos séculos subsequentes não apenas foram cercados por um conjunto diferente e mais rigoroso de proibições. Passaram também a ver seus próprios corpos sob um prisma diferente [...]. Tal como a sociedade, o corpo existia para ser administrado, e não modificado. Mas houve quem começasse a discordar dessa opinião [...]. A renúncia sexual poderia levar o cristão a transformar o corpo e, transformando o corpo, a romper com a disciplina discreta da antiga cidade.

Para os gregos e romanos da Antiguidade, as relações sexuais tinham como objetivo gerar filhos e superar a morte, entendida por eles como a maior fraqueza da humanidade. Nas sociedades pagãs e judaicas, era permitido ao homem socializar os impulsos físicos: havia o sexo socialmente útil, o sexo bom, cuja prática deveria ser disciplinada; apenas aos aspectos antissociais da sexualidade se deveria renunciar. Mas a nova visão de mundo que surgiu nos meios cristãos, durante o século II, transferiu a fragilidade humana da morte para a sexualidade. Esta passou de superação à causa da morte, para alguns cristãos. Para outros, ela era a manifestação da perda da imortalidade de Adão e Eva ao serem expulsos do Paraíso e, conseqüentemente, da queda do homem na servidão. A renúncia sexual ficou então relacionada, simbolicamente, à tentativa de recuperar a liberdade humana e vencer a morte.

Nos séculos II e III, ocorreu a criação de uma divisão rigorosa entre o clero e a laicidade na igreja cristã. Eusébio de Cesareia resumiu o resultado desse evento: o Cristianismo estava estruturado como uma religião de dois estilos:

dois estilos de vida foram assim concedidos pelo Senhor à Sua Igreja. Um está acima da natureza e além da vida humana comum; não aceita o casamento, a geração de filhos, a propriedade ou a posse de riquezas... Como certos seres celestiais, esses baixam os olhos sobre a vida humana, cumprindo o dever de um sacerdócio dedicado a Deus Todo-Poderoso pela raça inteira... E o estilo mais humilde e mais humano estimula os seres humanos a se unirem em núpcias puras, e a gerar filhos, encarregar-se do governo, dar ordens aos soldados que lutam pelo bem; permite-lhes ter tino para a agricultura, o comércio e os outros interesses mais seculares, bem como para a religião (CESAREIA, 1920 *apud* BROWN, 1990, p. 177).

Peter Brown (1990, p. 109) afirma que “a continência do clero e dos guias religiosos anunciou ao mundo romano do final do século II que a igreja era uma nova forma de corpo público, certa de possuir meios próprios de assegurar uma existência perpétua”. Nesse processo, houve, no século III, a emergência:

de uma ‘sensibilidade’, ou quase uma ‘estética’ da virgindade. O ideal do corpo humano intocado passou para o primeiro plano. Na imaginação da época, ele funcionou como um tenso ponto de união entre o céu e a terra e, na própria terra, como o ponto de reunião simbólico de uma igreja em rápida expansão (BROWN, 1990, p. 124).

Durante o Concílio de Elvira, realizado em aproximadamente 303, no sul do território que viria a ser a Espanha, a Igreja declarou que todos os membros do clero, que faziam parte da liturgia, não poderiam ter filhos e deveriam se abster de relações sexuais. Esses sacerdotes poderiam, em algum momento, ter sido casados e ter formado família, mas estavam, agora, proibidos de permanecer com suas esposas, ideia cada vez mais inconcebível no meio cristão.

Assim,

a renúncia sexual completa havia se transformado numa característica profusamente aclamada da vida cristã. Essa renúncia levava em si implicações de uma importância incalculável para as noções vigentes da pessoa humana e para as atitudes convencionais diante da sociedade. Mas era uma renúncia seguramente restrita a uma minoria admirada (BROWN, 1990, p. 179).

Ambrósio, bispo de Milão a partir de 374, estruturou seu pensamento baseado nas antíteses: cristão *versus* pagão, católico *versus* herege, verdade bíblica *versus* suposição mundana, alma *versus* corpo. Para ele, um verdadeiro católico deveria manter essas antíteses de forma plena. Ao contrário, se ocorresse a mistura, poluía-se o próprio corpo e o corpo da Santa Igreja. Especificamente sobre a virgindade, seu pensamento se resumia na palavra *integritas*, que correspondia à aptidão de manter-se isento da intromissão alheia (BROWN, 1990, p. 291). O motivo pelo qual o corpo foi feito é servir de templo para o Senhor. A virgindade é um elo entre o céu e a terra: Deus se uniu à humanidade por meio do corpo santificado de uma mulher virgem – a Virgem Maria.

Para Brown (1990, p. 291), “o que estava em jogo era a natureza absoluta das fronteiras que separavam a igreja católica do mundo [...]. Evitar as relações sexuais era evitar um ato que implicava a ‘mistura’, o ‘relaxamento’ e o ‘afrouxamento’”.

A discussão sobre se a *integritas*, comumente associada às virgens santificadas, deveria ser realmente estendida a todo o clero ou apenas ao seu escalão superior se intensificou por volta de 380. Na realidade, muitas igrejas locais dependiam do trabalho de sacerdotes que possuíam família, já que não havia candidatos suficientes ao clero. Além disso, havia outro ponto essencial para a constituição do corpo da Igreja: os filhos de padres poderiam seguir a profissão dos pais. Esse tipo de influência foi o que estruturou a Igreja em muitas regiões e ainda era necessário. Apenas as igrejas metropolitanas conseguiam levar um número suficiente de jovens solteiros a aderir à abstinência e crescer como parte do corpo da Igreja, celibatários.

Apenas no final do século IV é que os fortes apelos à existência do celibato clerical total se concretizaram. Para o Papa Sirício, o ofício no altar era apenas para os que estivessem livres da mancha da relação sexual. Sirício e o bispo Ambrósio defendiam uma noção de hierarquia: havia graus distintos de abstinência na vida cristã. Os membros do clero deveriam adotar o estado virginal da mulher, o apogeu da integridade sexual e, portanto, o modelo a ser seguido. “A hierarquia, e não a comunidade, havia se transformado na ordem do dia” (BROWN, 1990, p. 297).

É nesse contexto que, em 386, Agostinho, um dos mais importantes teólogos do Cristianismo, converteu-se à Igreja Católica. Por volta de 397, ele escreveu a

obra *Confissões*, na qual apresentou a sexualidade “como uma faceta das relações sociais humanas” (BROWN, 1990, p. 319), uma questão, portanto, humana, intrínseca ao indivíduo. A obra nos permite conhecer sua vida sexual anterior à conversão e, segundo Brown (1990, p. 318), ele é o único escritor da Igreja Primitiva a fazê-lo.

Em coerência com as ideias de Sirício e Ambrósio,

as *Confissões* de Agostinho foram escritas para se dirigir – e, ao se dirigir, ajudar a formar – um grupo distinto. O livro falava de maneira sumamente direta aos ‘servos de Deus’: aos católicos de experiência ascética semelhante à de Agostinho. Muitos se haviam descoberto, em época recente, colocados em posições de liderança nas igrejas católicas da África e da Itália (BROWN, 1990, p. 319).

Agostinho relata que sua entrega aos prazeres da carne vinha desde a primeira juventude e a caracteriza, desde o início e ao longo de toda a obra, como uma espécie de vício. Jovem, envolvido na irracionalidade da prática sexual, ainda desconhecia que pecava contra Deus ao se comportar de tal maneira:

da lodosa concupiscência da minha carne e do borbulhar da juventude, exalavam-se vapores que me enevoavam e ofuscavam o coração, a ponto de não se distinguir o amor sereno do prazer tenebroso. Um e outro ardiam confusamente em mim. Arrebatavam a minha idade ainda frágil despenhadeiros das paixões e submergiam num abismo de vícios. Sem eu saber, vossa ira contra mim aumentara. Ensurdeci com o ruído da cadeia da minha mortalidade, em castigo da soberba de minha alma (AGOSTINHO, 2015, p. 51-52).

Logo Agostinho introduz a ideia de que poderia ter sido salvo da concupiscência carnal por meio do comprometimento com o matrimônio enquanto jovem ou, ainda (e esta a melhor opção), por meio do celibato:

Quem me fixaria um limite às suas delícias, de tal maneira que as ondas da minha idade se agitassem de encontro à praia do matrimônio – já que de outro modo não era possível a tranquilidade – e encontrassem o fim natural na geração de filhos, como prescreve a vossa lei, ó Senhor, que criais a descendência da nossa raça mortal e podeis suavizar, com mão bondosa, os espinhos desconhecidos no paraíso? [...] Certamente, deveria com mais diligência prestar ouvidos ao som vindo de vossas nuvens: “Sofrerão as tribulações da carne. Eu, porém, quisera poupar-vos”. Ou ainda: “É bom para o homem não tocar em mulher alguma”; “o que não tem esposa, pensa nas coisas de Deus, e como lhe há de agradar; o que está unido em matrimônio pensa nas coisas do mundo e como há de agradar à

esposa”. Oxalá tivesse ouvido mais atentamente estas palavras! Se tivesse vivido eunuco por amor do Reino dos Céus, esperaria agora, mais feliz, os vossos abraços (AGOSTINHO, 2015, p. 52).

Encontramos, aqui, referência direta ao sétimo capítulo da Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, que determina o pensamento cristão acerca do celibato e do casamento por mais de um milênio. Paulo de Tarso recomendou aos coríntios que “seria bom que o homem não tocasse em mulher”, mas deixou implícito “que nem todos haviam recebido de Deus seu dom específico de continência” (BROWN, 1990, p. 55). Ele não desejava que toda a igreja de Corinto adotasse o estado de celibato, o que abalaria a estrutura do lar devoto. Com o fim da família, sua própria autoridade nessa cidade distante seria abalada: “romperia a cadeia sutil de comando pela qual seus ensinamentos eram transmitidos a cada comunidade local através da autoridade dos chefes de família do lugar” (BROWN, 1990, p. 55).

Paulo não se ocupou em exaltar o casamento, mas destacou que o matrimônio era preferível ao celibato irrefletido. Apenas algumas pessoas compartilhavam o dom da abstinência, dom este que, por ser tão precioso, não era para a Igreja toda. Ser casado significava a falta de vocação do Senhor para a continência; era ter o coração dividido. Dos versículos 32 ao 34, ele diz:

Quem não tem esposa, cuida das coisas do Senhor e do modo como agradar ao Senhor. Quem tem esposa, cuida das coisas do mundo e do modo de agradar à esposa, e fica dividido. Da mesma forma, a mulher não casada e a virgem cuidavam das coisas do Senhor, a fim de serem santas de corpo e de espírito. Mas a mulher casada cuida das coisas do mundo; procura como agradar ao marido (BÍBLIA, 1Coríntios, 7: 32-34).

Compreende-se, assim, que, para Agostinho, o ideal seria, quando jovem, já ter optado pelo celibato e ter permitido que manifestasse em si o dom da abstinência, sua vocação para a Igreja, ter entregado seu coração por inteiro para receber os “abraços” de Deus, como diz, ao invés de permitir que seu coração fosse “ofuscado” pelos “vapores da concupiscência da carne e do borbulhar da juventude”.

Em sua juventude, os pais não o incentivaram ao casamento, pois temiam que isso atrapalhasse em seus estudos e sua carreira. Segundo Brown (1990, p. 320), Agostinho foi o único da família a se dedicar intensivamente aos estudos, o que demandou dos pais grandes esforços para lhe proporcionarem boas oportunidades e gerou em todos grandes ambições. Assim, seu talento e futura

carreira não poderiam ser atrapalhados por um casamento precoce com uma mulher de sua própria classe. Tanto os pais quanto Agostinho almejavam mais.

Ainda de acordo com Brown (1990, p. 319), Agostinho teve um relacionamento sexual que durou um longo tempo. No ano de 372, quando tinha dezoito anos e havia chegado a Cartago, conheceu uma mulher com quem viveu em concubinato até 385. Juntos, tiveram um filho em 373, chamado Adeodato. Agostinho compartilha, em *Confissões*, essa experiência:

Com meu exemplo aprendi claramente, por experiência, qual é a distância que existe entre a moderação do prazer conjugal, contratado em vista da geração, e o pacto do amor sensual. Deste também nascem filhos, mas contra a vontade dos pais, se bem que, uma vez nascidos, se vejam obrigados a amá-los (AGOSTINHO, 2015, p. 84).

Podemos observar, aqui, que Agostinho reconhece a diferença entre o prazer sensual, a relação sexual decorrente do desejo, que não visa a geração de filhos (apesar de, eventualmente, também gerá-los, “contra a vontade dos pais”, como ocorreu com ele), e a relação sexual moderada, decorrente do matrimônio, cujo objetivo é gerar filhos, como pregava a doutrina católica. Ele fala abertamente e com propriedade sobre o assunto e declara, indiretamente, que se viu obrigado a amar Adeodato.

Sua carreira, como professor de retórica, levou-o a Milão no fim de 384, quando tinha trinta anos de idade. Percebeu, então, a necessidade de criar importantes laços sociais:

Uma aliança, pelo casamento legítimo, com uma família católica milanesa, íntima de Ambrósio, oferecia-lhe acesso à classe governante do Império Ocidental. O governo de uma das províncias, uma fortuna segura e um lazer privilegiado eram as recompensas por que podia esperar (BROWN, 1990, p. 322).

Sua mãe, Mônica, tinha esperanças de que, com o casamento, Agostinho se tornasse católico batizado. Ela encontrou, então, a esposa e ele apenas teria de esperar dois anos para que a jovem milanesa atingisse a idade mínima para se casar (ela provavelmente tinha apenas doze anos). Sua concubina retornou à África para não atrapalhar o matrimônio e deixou-lhe o filho. Agostinho, “porque não era amante do matrimônio, mas escravo do prazer” (AGOSTINHO, 2015, p. 150), encontrou uma nova mulher, enquanto aguardava o casamento, e reconheceu que

sua necessidade por sexo era a base de seu relacionamento com qualquer uma, fosse ela amante ou esposa legítima. Agostinho (2015, p. 148) declarou:

Só superficialmente nos interessava, tanto a ele [Alípio, seu amigo] como a mim, a beleza conjugal que há nos deveres do matrimônio e na educação dos filhos. O que em grande parte e com violência me prendia e torturava era o hábito de saciar a insaciável concupiscência.

Podemos observar, portanto, que o matrimônio era, para ele, uma maneira de ter o desejo sexual atendido “legalmente” perante a sociedade e a tentativa de ele mesmo controlar o seu desejo. Isso importava mais do que os “deveres do matrimônio” e a “educação dos filhos”. Observamos, ainda, o sexo retratado como vício difícil (ou impossível) de se combater, como em diversos momentos da obra: “saciar a insaciável concupiscência”. O matrimônio prometido, no entanto, não chegou a acontecer devido à sua entrega ao celibato.

Eis, então, que Agostinho começa a ser invadido por outra vontade: a de se entregar a Deus, e tem início a sua tão marcante luta interior:

Era assim que, por uma espécie de anéis entrelaçados – por isso os chamei cadeia – me segurava apertado em dura escravidão. A vontade nova que começava a existir em mim, a vontade de vos honrar gratuitamente e de querer gozar de Vós, ó meu Deus, único contentamento seguro, ainda não se achava apta para superar a outra vontade, fortificada pela concupiscência. Assim duas vontades, uma concupiscente, outra dominada, uma carnal e outra espiritual, batalhavam mutuamente em mim. Discordando, dilaceravam-me a alma (AGOSTINHO, 2015, p. 188).

Ao pretender profundamente se livrar do desejo sexual, Agostinho analisa todos os seus comportamentos anteriores, reconhece suas falhas e fraquezas. Como um vício, que sabe ser prejudicial, mas ao qual se entrega e não se tem forças suficientes para não o fazer, Agostinho queria viver a concupiscência:

Eu, jovem tão miserável, sim, miserável desde o despertar da juventude, vos tinha pedido a castidade, nestes termos: “Dai-me a castidade e a continência; mas não já”. Temia que me ouvísseis logo e me curásseis imediatamente da doença da concupiscência que antes preferia suportar que extinguir (2015, p. 194).

O capítulo 11 do livro VIII de *Confissões* traz como título “O espírito e a carne. Últimas lutas”, que nos remete novamente a Paulo de Tarso, fundador essencial do

Cristianismo, que toma como base do seu discurso a antítese entre o espírito e a carne. O corpo, descrito por ele como fraco, vulnerável, sujeito a deteriorar-se, algo semeado na desonra e que carrega a morte de Jesus, está “à sombra de uma força poderosa, o poder da carne” (BROWN, 1990, p. 50). Corpo *versus* alma é uma realidade da vida, e o pecado é a rendição do homem às exigências do corpo. Para ele, o corpo é um templo do Espírito Santo e pertence, portanto, ao Senhor. É exatamente em meio a essa antítese que Agostinho se encontra.

Para ilustrar a sua luta interior, ele utiliza, como artifício, a personificação da continência, criando belas imagens. Ela, inclusive, conversa com ele:

Do lado para onde voltava o rosto e por onde temia passar, abria-se diante de mim a casta dignidade da continência, serena, sem alegria desordenada. Convidava-me, acariciando-me honestamente, para que viesse sem receios. Estendia-me as mãos piedosas e cheias de rebanhos de boas obras para me receber e me abraçar. Junto dela, quantos meninos, donzelas, numerosa juventude, todas as idades, viúvas venerandas, virgens idosas! Em nenhuma delas era estéril a mesma continência, senão mãe fecunda de filhos gerados nas alegrias de ti, esposo e Senhor. Ria-se de mim com ironia animadora como que a dizer: “Então, não poderás fazer o que estes e estas fizeram? É por ventura por si mesmos que estes o podem fazer? Não é por virtude de seu Deus e Senhor? Foi o Senhor seu Deus quem me entregou a eles. Por que te apoias em ti, ficando assim instável? Lança-te nele e não temas! Ele não fugirá de ti, e tu não cairás. Lança-te confiadamente e Ele recebendo-te curar-te-á”. [...] Esta controvérsia em meu coração era apenas eu a lutar comigo mesmo (AGOSTINHO, 2015, p. 202).

Agostinho conseguiu se entregar à continência e tornou-se celibatário, membro da Igreja Católica. Em 395, tornou-se bispo no norte da África, mas ainda era necessário que enfrentasse aquele mal de alguma forma:

Mas na minha memória, de que longamente falei, vivem ainda as imagens de obscenidades que o hábito inveterado lá fixou. Quando, acordado, me vêm à mente, não têm força. Porém, durante o sono, não só me arrastam ao deleite, mas até à aparência do consentimento e da ação. A ilusão da imagem possui tanto poder na minha alma e na minha carne, que, enquanto durmo, falsos fantasmas me persuadem a ações a que, acordado, nem sequer as realidades me podem persuadir. Meu Deus e Senhor, não sou eu o mesmo nessas ocasiões? Apesar disso, que diferença tão grande vai de mim a mim mesmo, desde o momento em que ingresso no sono até àquele tempo em que de lá volto! [...] vemos que não praticamos voluntariamente essas ações, dado o fato de sentirmos pena de que tais atos se tivessem passado em nós (AGOSTINHO, 2015, p. 267-268).

Se essas ações não são praticadas voluntariamente, se independem da nossa vontade racional, entendemos que elas são intrínsecas a nós e fazem, portanto, parte da natureza humana.

Segundo Brown (1990, p. 334-335),

Longe de desaparecer, as fantasias sexuais, sob a forma de sonhos acompanhados de prazerosas poluições noturnas, ainda perduravam nele. Esses sonhos sexuais talvez não lhe causassem grande repulsão em 397, mas efetivamente apontavam, de modo certo, para uma disjunção entre sua autoimagem consciente e uma misteriosa incapacidade de obedecer a sua própria vontade [...]. Tais exemplos de disjunção entre a vontade consciente e o sentimento sexual pareciam trair uma desarticulação tão chocante do ser humano quanto o era a obscena anomalia da morte. Não tinha sido assim no Paraíso. Para Adão e Eva, o prazer sexual e a vontade caminhavam juntos em perfeita harmonia. [...] Para Agostinho, [o impulso sexual] era em si mesmo uma minúscula sombra da morte. Tal como a morte, o surgimento e o auge da sensação sexual zombavam da vontade. Seus movimentos aleatórios simbolizavam uma desarticulação primária. Ela revelava um *discordiosum malum*, um princípio permanente de discórdia alojado no ser humano desde a Queda.

Agostinho passou a insistir em que a lacuna entre a vontade consciente e o desejo (sensação sexual) era uma punição imposta a Adão e, conseqüentemente, aos seus descendentes, devido ao crime cometido. Quando Adão e Eva comeram o fruto proibido, atenderam às suas vontades e não à vontade de Deus. Em decorrência disso, algumas partes de seus corpos passaram a se opor à sua vontade consciente. Sensações sexuais atingiram-lhes e eles não conseguiam controlá-las. Assim, a vontade consciente deixou de dominar o corpo humano, o “prazer havia adquirido um impulso próprio e se chocava com as intenções da vontade. [...] a revelação dos limites do eu consciente [...] [era] um triste lembrete do momento exato da Queda” (BROWN, 1990, p. 342-343).

A base de todas as reflexões de Agostinho em *Confissões* está no seu autoconhecimento: “Onde estava eu quando vos procurava? Vós estáveis diante de mim; porém eu me apartava de mim, e, se nem sequer me encontrava a mim mesmo, muito menos a Vós!” (AGOSTINHO, 2015, p. 106). Houve, por parte de Agostinho, a tentativa de encontrar a si mesmo, em seu íntimo, refletir sobre o que julgava ser a sua fraqueza, assumir seus anseios, decidir aonde queria chegar e identificar o caminho para isso.

O discurso de Agostinho, ao longo de toda a obra, é repleto de arrependimento e resignação. Na Antiguidade, o sexo estava relacionado à superação da morte e a nova visão de mundo, que crescia nos meios cristãos, caminhava no lado oposto. A sexualidade passou a ser a causa da morte, a fragilidade do homem e, assim, pensa Agostinho: “Amei a minha morte, amei o meu pecado. Amei, não aquilo a que era arrastado, senão a própria queda. Que alma tão louca que se apartava do vosso firme apoio, para se lançar na morte, apeteendo, não uma parcela da desvergonha, mas a própria desvergonha!” (AGOSTINHO, 2015, p. 57).

Ele alcançou a continência que tanto desejou e se entregou a Deus como seu servo: “Ó caridade, ó meu Deus, inflamai-me! Ordenais-me a continência? Dai-me o que me ordenais e ordenai-me o que quiserdes!” (AGOSTINHO, 2015, p. 267).

Do início ao fim de *Confissões*, podemos acompanhar seu processo de autoconhecimento, sua luta contra os desejos da carne, sua superação da necessidade física do amor sensual e sua entrega à renúncia sexual. Conseguimos, portanto, visualizar o processo de transformação do homem anterior no novo homem celibatário.

Pode-se dizer que o celibato clerical associado à Idade Média teve seu início efetivo apenas no final do século VI. É nesse momento que as esposas realmente se retiram dos lares dos membros do clero. Segundo Brown (1990, p. 364), a continência sexual clerical tornou-se marcante em uma sociedade que havia se tornado predominantemente cristã. Os leigos passaram a observar os clérigos e denunciar aqueles que permaneciam com suas esposas após a ordenação ao sacerdócio. A santidade do altar tornou-se, definitivamente, um impedimento à continuidade de seus relacionamentos conjugais, pois esses homens precisavam ser respeitados como líderes de uma instituição sagrada. Outros fatores contribuintes foram o crescente poder comunitário e a crescente riqueza da Igreja. Era necessário garantir que o clero não pudesse tratá-los como propriedade particular devido à proximidade de suas famílias da atividade religiosa, como era comum até então.

Agostinho e sua obra tiveram um papel de grande importância nesse processo de concretização do celibato na Igreja e segundo Karen Armstrong (2008, p. 343), “Os medievais o reverenciavam como teólogo, mas os humanistas redescobriram as *Confissões* e o viam como um homem empenhado numa busca

peçoal”. “Agostinho afirma que o autoconhecimento é a base de todas as certezas. Até nossa experiência da dúvida nos torna conscientes de nós mesmos” (ARMSTRONG, 2008, p. 164).

A renúncia sexual *versus* o amor no celibato católico da Idade Média foi discutido pelo clérigo André Capelão¹⁷, que escreveu, em aproximadamente 1186, o *Tratado do amor cortês*, que funcionou como uma espécie de guia: a obra possui todas as características de um código de amor para a sua geração e para as futuras (GIVENS, 1968, p. 29) e Capelão a dedica a seu “venerável amigo” Gautier, atingido pelas “flechas que Vênus lhes enterrou no coração” (CAPELÃO, 2000, p. 01).

De acordo com a introdução da obra, de Claude Buridant (2000, p. 23-24), a identidade de Gautier é incerta. André Capelão diz que ele é um jovem da alta nobreza e talvez seja o sobrinho-neto do rei Luís VII da França, mas o fato de esse nome ser muito comum na época e de não haver documentos suficientes dificulta a identificação. De acordo com Buridant, “é bem possível também que esse Gautier não passe de personagem fictícia, inventada por André para animar uma obra rigorosamente dogmática como a sua e para dar alguma vida a seus ensinamentos” (BURIDANT, 2000, p. 24-25). Sendo Gautier fictício ou não, é interessante observarmos que a obra vem em socorro desse aristocrata que sofre por amor. Capelão fala com ele ao longo do *Tratado*, iniciando o diálogo já no prefácio. E assim também fará, posteriormente, Boccaccio em seu *Decameron*, ao escrever a obra em socorro das mulheres refinadas que sofrem por amor. Teria, Boccaccio, tido acesso ao *Tratado* de Capelão? Alguns críticos, como Scaglione (1963) e Givens (1968), acreditam que sim, a obra de Capelão teria sido uma das influências de Boccaccio e seria possível estabelecer outros paralelos entre o *Tratado* e, não apenas o *Decameron*, mas também as obras menores de Boccaccio.

No *Tratado*, entre tantas e diversas reflexões sobre o amor, Capelão mostrou certa compreensão acerca da fraqueza e tentação sofridas pelos clérigos, que muitas vezes amam e são amados. Parte do monastério do seu tempo, assim como o do tempo de Boccaccio, entregava-se com facilidade às alegrias do amor. Isto comumente ocorria com aqueles que se tornavam monásticos de maneira forçada ou quando ainda eram jovens demais para atenderem a todas as renúncias que a

¹⁷ André Capelão afirma, em seu tratado, ser capelão da corte real na França.

vida monástica lhes impunha (GIVENS, 1968, p. 29). No capítulo denominado “Do amor dos clérigos”, Capelão defende que:

O eclesiástico é considerado de uma nobreza superior em virtude do privilégio conferido pelo estado sagrado. Essa distinção, como se sabe, provém de Deus, e pela vontade divina foi concedida ao clérigo. [...] um eclesiástico deve ser alheio a todas as práticas do amor e abster-se da profanação carnal, caso contrário deverá ser despojado dessa nobreza especial que Deus lhe outorgou. No entanto, não há, por assim dizer, ninguém que passe a vida sem cometer o pecado da carne, e os eclesiásticos estão mais sujeitos que os outros homens às tentações do corpo, pois têm sempre muito tempo disponível e mesa farta. Se, portanto, algum deles quiser entregar-se às justas amorosas, que faça sua corte e se esforce por realizar o serviço religioso segundo a classe ou a situação social de seus pais. Que observe, assim, os preceitos relativos às diferentes classes sociais (2000, p. 195-196).

Capelão conta com a possibilidade de um clérigo se entregar ao amor. Não deveria, mas ninguém passa “a vida sem cometer o pecado da carne”: há certa compreensão e tolerância nesse discurso. Ele ressalta, ainda, a nobreza superior dos eclesiásticos, concedida a eles por Deus (em coerência com o pensamento de Eusébio de Cesareia, citado no início deste capítulo). Dessa forma, apenas Deus pode castigá-los quando violarem seus mandamentos: “foi tão somente a graça de Deus que lhe concedeu; foi por Sua vontade que ele a recebeu, e só Deus poderá retirar-lhe os privilégios de tal nobreza quando ele violar seus mandamentos” (CAPELÃO, 2000, p. 195). Tal afirmação soa como uma proteção aos eclesiásticos que se rendiam ao amor carnal. Os homens não poderiam julgá-los por suas ações e puni-los, o que caberia apenas a Deus.

Lembremos que Capelão também pertencia à categoria clerical e mostra a Gautier ter autoridade para falar do amor, declarando “tê-lo vivido pessoalmente” (CAPELÃO, 2000, p. 01). Provavelmente, esse seja o motivo de sua defesa do direito dos clérigos ao amor. A regra eclesiástica exige que os clérigos celibatários usem o hábito feminino para se distinguirem dos outros homens e se manterem puros para Deus. Mas, como o homem raramente vive sem o prazer da carne, pode eventualmente permitir-se às alegrias do amor, desde que com moderação. Segundo Capelão, o pecado carnal consiste no excesso de amor e não no próprio ato (GIVENS, 1968, p. 31).

No final do *Tratado*, no capítulo “Da condenação do Amor”, seu discurso se torna radical e severo, como o próprio título sugere:

Consideramos que a última das infâmias e a ofensa mais grave que um homem pode cometer contra Deus vivo e onipotente é ceder às seduções da carne e às delícias da luxúria para voltar a prender-se aos laços do Inferno (CAPELÃO, 2000, p. 269).

E acrescenta:

direi que tanto no velho como no jovem, no clérigo como no laico, no peão como no cavaleiro, na mulher como no homem, o que se louva são a castidade, a pureza e a virgindade, e o que se condena é a depravação da carne (CAPELÃO, 2000, p. 276).

Aqui, ele inclui todos em um mesmo grupo, como iguais, inclusive o clérigo, o que é contrário à sua afirmação anterior de que este pertence à “mais nobre de todas as classes” (CAPELÃO, 2000, p. 194). A severidade com que passa a se referir a esse assunto é justificada, ainda, pela busca da salvação eterna. Essa mudança de tom soa um tanto contraditória. E não seria a contradição inerente a um clérigo quando se trata do amor?

Neste capítulo do nosso estudo, vimos que a Igreja Católica, em seus primórdios, foi estruturada por meio da divisão entre clero e leigos. O primeiro, próximo do estado santificado, foi alocado em um patamar acima dos homens comuns, por dedicar-se inteiramente ao sacerdócio para Deus. Já os homens comuns, alocados em um patamar inferior, eram os que se dedicavam às coisas da vida mundana. A característica mais marcante dessa diferenciação foi a renúncia sexual, a qual o clero deveria adotar. Ela passou a representar, em um homem, a união entre o céu e a terra, e estava destinada a uma minoria escolhida por Deus que, reunida no corpo da Igreja, passava a representar, então, o próprio céu na terra. Foi assim que os princípios de comunidade do Cristianismo primitivo foram substituídos pelo exercício da hierarquia.

Vimos também, por meio de Capelão, que essa ideia permaneceu na Idade Média: os clérigos eram considerados dotados de uma nobreza superior, concedida a eles por Deus; pertenciam a uma classe privilegiada, que se encontrava em um estado santificado. No entanto, Capelão fez a ressalva de que ninguém é capaz de passar “a vida sem cometer o pecado da carne”. A nosso ver, seu discurso mostra que, na teoria da Igreja, a abstinência sexual era, sim, o caminho para a salvação,

mas, na prática, fácil era usá-la como justificativa para os privilégios, não tão simples assim era realmente exercê-la.

Agostinho havia discutido a sexualidade como uma questão humana, intrínseca ao indivíduo. Ele reconheceu a existência do amor sensual, a relação sexual que visa a apenas o prazer, e retratou o sexo como vício difícil de ser combatido. Para ele, entregar-se a Deus praticando a abstinência sexual traz ao homem uma luta interior: a batalha entre a vontade espiritual e a vontade carnal, ou seja, entre a vontade consciente, racional, que é capaz de escolher não praticar aquele ato, e a vontade involuntária, que independe da vontade racional, mas que é intrínseca ao corpo e faz, portanto, parte da natureza humana. Para Agostinho, a ferramenta capaz de combater a vontade carnal é o autoconhecimento.

Observemos, agora, de que forma se comportam os clérigos do *Decameron*, objeto deste trabalho, quando se trata do amor sensual, visando definir as convergências e divergências na tratativa de Boccaccio ao tema nas dez *novelle* que compõem nosso *corpus* e, posteriormente, encontrar, nelas, quais são as concepções de amor, indivíduo e natureza humana presentes, que são as nossas perguntas de pesquisa.

4 O DECAMERON E O AMOR SENSUAL NO CELIBATO CATÓLICO

Na época de Boccaccio, de acordo com Burckhardt (1991, p. 331-332), dentre os membros do clero católico, os monges foram as figuras preferidas para a composição de personagens literários em *novelle* e comédias. Havia a convicção, equivocada, porém, de que não era perigoso zombar deles. Fazê-lo com referência a outros membros do clero, ao contrário, seria demasiadamente arriscado. No entanto, era comum haver vinganças praticadas até mesmo pelos supostos monges passivos. Havia, ainda, um número muito grande de referências ao papado e à cúria romana. A Literatura não poupava o Alto Clero, mas esses gêneros literários tinham uma inclinação por utilizar como personagens tipos bem conhecidos socialmente, e é aí que os monges se encaixavam de forma apropriada, além de que as pessoas alimentavam uma intensa antipatia por eles, vendo-os como exemplo “do desvalor da vida nos monastérios, de toda a instituição eclesiástica, de seus dogmas e da própria religião” (BURCKHARDT, 1991, p. 332), a partir das conclusões que tiravam justa ou injustamente. Era comum também haver, nas obras, sugestões acerca do tipo monástico, as quais o leitor ou ouvinte complementava com o seu conhecimento social e a sua fantasia.

Ainda segundo o mesmo autor,

é notável que as ordens mais elevadas – ou seja, os beneditinos e suas ramificações –, apesar de sua riqueza e da boa vida que levavam, fossem muito menos detestadas do que as ordens mendicantes: para cada dez novelas tratando de *fratí*, no máximo uma tem por objetivo e vítima um *monaco*. Não era pequena a vantagem que conferia às primeiras o fato de serem mais velhas, de terem sido fundadas sem um propósito policial e de não se imiscuírem na vida privada das pessoas. Nelas, encontravam-se homens pios, cultos e inteligentes (BURCKHARDT, 1991, p. 335).

Os eclesiásticos e monges “tão pouco vigiados e tão altamente privilegiados”, de acordo com a caracterização de Burckhardt (1991, p. 324), são ícones na obra-prima de Boccaccio, que trabalha esses personagens “sob a forma triunfante da espirituosidade”, que “começa a se tornar uma arma” (BURCKHARDT, 1991, p. 125).

Para Carpeaux (1961, p. 359), Boccaccio:

já não pode tomar a sério a religião cristã: os representantes oficiais dessa religião estão corrompidos demais. A decadência moral do século XIV não produz ateísmo; só inspira indiferença moral e religiosa. Não há céu por cima do mundo de Boccaccio, e os efeitos do purgatório são bastante duvidosos.

Neste capítulo, voltaremos o nosso olhar para dez *novelle* do *Decameron*, com o objetivo de compreender a questão do celibato em contraponto com o amor sensual vivenciado por clérigos de forma realista e naturalista na obra. Para que nossos leitores possam conhecê-las, primeiramente apresentaremos os enredos de cada uma delas de forma sucinta, identificando-as por meio dos nomes de seus protagonistas¹⁸, para posteriormente apresentarmos nossas considerações. É necessário dar a palavra a Boccaccio em alguns momentos de nossa narrativa que aponta os principais aspectos das *novelle* do *corpus* para dar a oportunidade ao leitor de ter o contato inigualável com a prosa boccacciana.

4.1 Enredos das *novelle* que compõem o *corpus*

O monge e o abade

Começamos com a quarta *novella* da primeira jornada, aquela em que “um monge, incidindo num pecado digno de severíssima punição, repreende o seu abade pela mesma culpa e livra-se da pena” (BOCCACCIO, 2013a, p. 56)¹⁹. Quem a narra é Dioneu, sob o reinado de Pampineia, que havia sugerido que cada um contasse o que preferisse. Lembremos que a proposta de haver um tema para as narrativas, escolhido previamente pelo rei ou pela rainha, virá apenas na fala de Filomena, no final dessa primeira jornada, quando a moça é escolhida por Pampineia para ser a próxima rainha.

Dioneu, considerado um moço divertido, conta, então, que, num mosteiro no povoado de Lunigiana, havia um monge jovem que, certo dia, foi passear fora do mosteiro, sozinho, enquanto todos os outros dormiam a sesta. Nesse passeio, avistou uma moça muito bonita a apanhar ervas pelo campo e foi “ferozmente

¹⁸ Ressaltamos que os títulos que atribuiremos a cada enredo será uma identificação nossa. Na obra *Decameron*, as *novelle* não têm título, são identificadas pelo número da jornada, da *novella* e pelo fronte.

¹⁹ “Un monaco, caduto in peccato degno di gravissima punizione, onestamente rimproverando al suo abate quella medesima colpa si libera dalla pena” (BOCCACCIO, 1985, p. 68).

assaltado pela concupiscência carnal” (BOCCACCIO, 2013a, p. 57)²⁰. Ele se aproximou da bela moça, iniciou uma conversa e, por fim, propôs-lhe um acordo e levou-a à sua cela. “Movido pelo excesso de desejo, divertia-se com ela sem muito cuidado” (BOCCACCIO, 2013a, p. 57)²¹, quando o abade, seu superior, acordou, passou em frente à cela do jovem e ouviu os barulhos. Em silêncio, aproximou-se da porta e obteve a certeza de que havia uma mulher na companhia do monge. Num primeiro impulso, pensou em mandá-lo abrir a porta, mas concluiu que seria melhor agir com prudência. Retornou, assim, à sua cela para aguardar que o jovem monge deixasse a dele. Porém, este, durante sua diversão com a moça, ouvira alguém andando no corredor e, desconfiado, olhou por um orifício da porta, quando viu que o abade se encontrava ali, ouvindo-os. Receando sofrer severa punição, “matutou depressa várias coisas, procurando descobrir alguma que o salvasse” (BOCCACCIO, 2013a, p. 57)²². Disse então à moça que o esperasse ali na cela enquanto ele procurava uma maneira de ela sair do mosteiro sem ser vista.

Então fechou a cela à chave e entregou-a ao abade, pedindo permissão para ir ao bosque buscar o restante da lenha que havia pedido para ser cortada. Assim que o monge partiu, o abade hesitou se abriria a cela na presença dos outros monges para conhecimento de todos antes que o jovem fosse punido, ou se primeiramente conversaria com a moça para saber o que havia acontecido. Pensando que ela poderia ser esposa ou filha de alguém importante, a quem não gostaria de envergonhar, optou pela segunda possibilidade. Ao entrar na cela, a moça começou a chorar. O abade, vendo sua beleza, “mesmo sendo velho sentiu subitamente na carne estímulos não menos fogosos que os experimentados por seu jovem monge” (BOCCACCIO, 2013a, p. 58)²³ e, consolando a moça, decidiu também “manifestar-lhe o seu desejo. A moça, que não era de ferro nem de diamante, bem depressa se dobrou aos prazeres do abade” (BOCCACCIO, 2013a, p. 58).²⁴

²⁰ “che egli fieramente assalito fu dalla concupiscenza carnale” (BOCCACCIO, 1985, p. 69).

²¹ “E mentre che egli, da troppa volontà trasportato, men cautamente con le’ scherzava” (BOCCACCIO, 1985, p. 69).

²² “prestamente seco molte cose rivolse, cercando se a lui alcuna salutifera trovar ne potesse” (BOCCACCIO, 1985, p. 70).

²³ “ancora che vecchio fosse sentì subitamente non meno cocenti gli stimoli della carne che sentiti avesse il suo giovane monaco” (BOCCACCIO, 1985, p. 71).

²⁴ “a aprirle il suo disidero pervenne. La giovane, che non era di ferro né di diamante, assai agevolmente si piegò a’ piaceri dell’abate” (BOCCACCIO, 1985, p. 72).

O monge, que apenas fingira ir ao bosque, via o seu plano se concretizar. Quando percebeu que o abade trancou a porta da cela com a moça dentro, deixou seu esconderijo na ala dos dormitórios e, assim como o abade fizera anteriormente, foi observá-los. Tempo depois, o abade se retirou e deixou a moça trancada na cela. Quando ouviu o monge chegar – do bosque, era o que acreditava – censurou-o com palavras duras e expressão severa e ordenou que fosse levado ao cárcere. Com tranquilidade e engenhosidade, o jovem monge se defendeu:

Senhor, ainda não fiquei muito tempo na ordem de São Bento para ter aprendido todas as suas particularidades; e o senhor ainda não tinha me mostrado que os monges devem se deixar esmagar pelo peso das mulheres como o são por jejuns e vigílias; mas agora que me mostrou, prometo que, se me perdoar desta vez, nunca mais cometerei esse pecado; ao contrário, vou sempre fazer do modo como vi o senhor fazer (BOCCACCIO, 2013a, p. 59).²⁵

O abade logo compreendeu o que estava se passando e não castigou o monge, já que ele também o mereceria. Perdoou-lhe e pediu-lhe silêncio sobre o que ocorrera. Os dois, juntos, tiraram a moça do mosteiro e, posteriormente, fizeram-na voltar lá várias vezes.

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a mencionar esta *novella* como “monge e abade”, seguido de: (I, 4). Identificaremos as *novelle* do *corpus* por meio dos nomes dos personagens principais, acompanhados, entre parênteses, pelo número da *novella* e jornada a qual pertencem. O número romano refere-se à jornada e o número cardinal refere-se à *novella*, padronização comumente utilizada nos estudos sobre o *Decameron*.

Masetto de Lamporecchio

Trata-se da primeira *novella* da terceira jornada, aquela em que “Masetto da Lamporecchio finge-se de mudo, torna-se jardineiro de um convento de freiras, e todas querem se deitar com ele” (BOCCACCIO, 2013b, p. 63)²⁶. Narrada por Filostrato durante o reinado de Neifile, essa jornada tem como tema: “quem com

²⁵ “Messere, io non sono ancora tanto all’Ordine di san Benedetto stato, che io possa avere ogni particolarità di quello apparata; e voi ancora non m’avevate monstrato che’ monaci si debban far dalle femine premiere come da’ digiuni e dalle vigilie; ma ora che mostrato me l’avete, vi prometto, se questa mi perdonate, di mai più in ciò non peccare, anzi farò sempre come io a voi ho veduto fare” (BOCCACCIO, 1985, p. 72-73).

²⁶ “Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano d’un monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui” (BOCCACCIO, 1985, p. 273).

engenho conquistou alguma coisa muito desejada ou recuperou algo perdido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 165).²⁷

Filostrato conta que Nuto, funcionário do convento, pediu demissão ao administrador, porque não queria mais trabalhar com as freiras devido ao salário baixo e às muitas exigências que elas lhe faziam o tempo todo. Ao retornar à sua cidade natal, Lamporecchio, foi recebido com festas. Masetto, um jovem belo e robusto, questionou Nuto sobre onde estava e como era seu serviço. Nuto contou tudo a Masetto, que “sentiu um desejo tão forte de estar com as freiras que mal cabia em si” (BOCCACCIO, 2013b, p. 64)²⁸. O jovem decidiu seguir para o convento e se oferecer para o emprego, mas teve receio de ser recusado porque era jovem e bonito. Pensou então que, já que ninguém o conhecia naquela região, poderia se fingir de mudo e certamente seria contratado.

Assim, partiu para o convento. Ao chegar lá, encontrou o administrador no pátio e, fazendo-se de mudo, pediu comida e trabalho. O administrador o alimentou, pediu para que fizesse alguns serviços e, diante da eficiência do rapaz, o manteve no convento, trabalhando por vários dias. Em uma manhã, a abadessa o viu e questionou o administrador, que explicou a situação e sugeriu que ele fosse o novo funcionário, já que executava bem as atividades e, por ser mudo, não poderia aproximar-se das jovens freiras para conversar.

Certo dia, Masetto repousava no jardim, fingindo que estava dormindo, quando duas freiras jovens o viram e sentiram desejo por ele. Uma delas fez a proposta para a outra de conhecerem, com Masetto, o que um homem pode oferecer a uma mulher e o levaram para a cabana que ele tinha no jardim. O fato passou a se repetir e, certo dia, uma das freiras viu o que estava acontecendo pela janela e mostrou às outras, que ficaram indignadas, observando. Uma delas sugeriu que contassem para a abadessa, enquanto outra aconselhou que pensassem melhor, já que elas também poderiam usufruir de Masetto, da mesma forma como aquelas duas irmãs, e assim ocorreu.

Tempo depois, a abadessa, quando passeava pelo jardim e encontrou Masetto dormindo com as partes íntimas à mostra, rendeu-se ao desejo sexual, assim como as freiras haviam feito, e o conduziu para o quarto dela. Manteve-o lá

²⁷ “di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse” (BOCCACCIO, 1985, p. 267).

²⁸ “venne nell’animo un disidero sì grande d’esser con queste monache, che tutto se ne struggeva” (BOCCACCIO, 1985, p. 275).

por alguns dias “para queixume geral das freiras – já que o jardineiro não vinha trabalhar em sua horta” (BOCCACCIO, 2013b, p. 68)²⁹. O fato se repetiu várias vezes e “Masetto, já não podendo satisfazer a tantas, se deu conta de que poderia acabar em maus lençóis caso insistisse naquela mudez” (BOCCACCIO, 2013b, p. 68)³⁰. Certa noite, Masetto, o “surdo-mudo”, resolveu falar e reclamar para a abadessa sobre sua carga de trabalho:

Minha senhora, já ouvi dizer que um galo é suficiente para contentar dez galinhas, mas que dez homens não bastam para satisfazer uma mulher; ora, em meu caso, preciso servir a nove, de modo que por nada deste mundo eu poderia durar neste estado; aliás, por tudo que fiz até agora, cheguei a tal ponto que já não sou capaz de mover uma palha; portanto, ou a senhora me deixa ir com a bênção de Deus, ou encontra uma solução para o problema (BOCCACCIO, 2013b, p. 69).³¹

A abadessa se espantou por ele ter falado e Masetto explicou a ela que não era surdo-mudo de nascença, mas sim devido a uma doença e que ele sentiu que a fala lhe fora restituída. A abadessa, então, perguntou a ele o que significava ter que servir a nove e Masetto contou o que estava acontecendo no convento. Para não o deixar partir, ela reuniu as freiras e encontrou uma saída: promoveram-no a administrador (já que o antigo havia falecido naqueles dias), divulgaram à comunidade que Masetto recuperou a fala graças às orações e força do santo padroeiro do convento, e organizaram as tarefas do jovem para que ele pudesse satisfazer a todas.

No final da *novella*, somos informados de que nasceram muitos “fradezinhos” e apenas após a morte da abadessa, quando a velhice já estava se aproximando para Masetto, é que o caso veio à tona e ele retornou rico para sua casa:

Assim, já velho, pai de muitos filhos e abastado, sem ter que penar para nutri-los ou gastar com eles, tendo sabido graças à sua esperteza empregar bem sua juventude, Masetto, que havia saído apenas com um machado no ombro, mais tarde regressou,

²⁹ “con gran querimonia dalle monache fatta che l'ortolano non venia a lavorar l'orto” (BOCCACCIO, 1985, p. 280).

³⁰ “non potendo Masetto sodisfare a tante, s'avisò che il suo esser mutolo gli potrebbe, se più stesse, in troppo gran danno risultare” (BOCCACCIO, 1985, p. 280).

³¹ “Madonna, io ho inteso che un gallo basta assai bene a diece galline, ma che diece uomini posson male o con fatica una femina sodisfare, dove a me ne convien servir nove; al che per cosa del mondo io non potrei durare, anzi sono io, per quello che infino a qui ho fatto, a tal venuto che io non posso fare né poco né molto; e per ciò o voi mi lasciate andar con Dio o voi a questa cosa trovate modo” (BOCCACCIO, 1985, p. 280-281).

afirmando que Cristo assim tratava quem lhe punha chifres sobre a coroa (BOCCACCIO, 2013b, p. 69).³²

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Masetto de Lamporecchio”, seguido de: (III, 1).

Dom Felice

Vejam os a quarta *novella* da terceira jornada, aquela em que “Dom Felice ensina a irmão Puccio como se tornar bem-aventurado fazendo uma penitência; irmão Puccio a faz, e dom Felice nesse ínterim diverte-se com a mulher dele” (BOCCACCIO, 2013a, p. 184)³³. Narrada por Pânfilo, durante o reinado de Neifile, essa jornada, como vimos na *novella* anterior, tem como tema: “quem com engenho conquistou alguma coisa muito desejada ou recuperou algo perdido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 165).³⁴

Puccio di Rinieri, homem bondoso e rico, vivia perto de um convento apenas com a esposa e uma criada, e tanto se dedicava à vida religiosa e aos cuidados com o espírito que se tornou terciário da ordem de São Francisco³⁵ e passou a ser chamado de irmão Puccio. Isabetta, sua esposa, “jovem ainda, [...] em virtude da santidade e talvez da velhice do marido fazia frequentemente dietas muito mais longas do que desejaria; e sempre que queria [...] brincar com o marido, este lhe contava a vida de Cristo [...] e coisas desse gênero” (BOCCACCIO, 2013a, p. 185).³⁶

Um monge chamado Dom Felice, jovem e belo, retornou de Paris para o convento e ficou amigo de Puccio, sanava suas dúvidas e mostrava-se ser um

³² “Così adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutrire i figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovanezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s’era se ne tornò, affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra ’l cappello” (BOCCACCIO, 1985, p. 282).

³³ “Dom Felice insegna a frate Puccio come egli diverrà beato faccendo una sua penitenza: la quale frate Puccio fa, e dom Felice in questo mezzo con la moglie del frate si dà buon tempo” (BOCCACCIO, 1985, p. 304).

³⁴ “di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse” (BOCCACCIO, 1985, p. 267).

³⁵ A Terceira Ordem ou Ordem Franciscana Secular, inicialmente denominada como Ordem da Penitência, foi criada no século XIII para que leigos pudessem seguir São Francisco de Assis. Trata-se da união de fiéis católicos, jovens ou adultos, solteiros ou casados, em uma fraternidade reconhecida e aprovada pela Igreja. Ela foi criada para absorver os cristãos seculares, que não poderiam ingressar na Primeira ou Segunda Ordem. Fontes: <http://www.ofs.org.br/quem-somos/a-instituicao>. Acesso em: 19 junho 2016. http://www.franciscanos.org.br/?page_id=1237. Acesso em: 19 junho 2016.

³⁶ “giovane ancora [...] per la santità del marito, e forse per la vecchiezza, faceva molto spesso troppo più lunghe diete che voluto non avrebbe; e quando ella si sarebbe voluta dormire o forse scherzar con lui, e egli le raccontava la vita di Cristo [...] o così fatte cose” (BOCCACCIO, 1985, p. 305).

homem puro, de religiosidade exemplar. Puccio, então, passou a convidá-lo para almoçar ou jantar em sua casa com frequência. Observando a esposa do amigo, jovem e viçosa, Dom Felice imaginou que ela poderia passar por certas necessidades e se interessou em colaborar: começou a olhá-la com insistência, até que despertou, na moça, o mesmo desejo. Quando teve oportunidade, falou com ela sobre suas intenções e a encontrou disposta a atendê-lo, porém, ela confiava em fazê-lo apenas em sua própria casa. Mas como garantir que Puccio não estaria lá? Dom Felice encontrou uma maneira: ensinar a Puccio, em segredo, um caminho curto para tornar-se santo. Ele deveria fazer a seguinte penitência:

começar um jejum e uma abstinência muito grande, que devem durar quarenta dias [...]. Além disso, é preciso ter em casa algum lugar de onde à noite possa ver o céu, e na hora das completas ir para esse lugar e ali ter uma tábua muito larga, posta de tal modo que, ficando você em pé, possa nela apoiar os rins e, mantendo os pés no chão, estender os braços em forma de crucifixo [...]; e, dessa maneira, olhando para o céu, precisa ficar sem se mexer nem um pouco até as matinas. [...] poderá rezar trezentos padres-nossos e trezentas ave-marias [...] e, olhando para o céu, sempre ter em mente que Deus foi criador do céu e da terra, bem como a paixão de Cristo, ficando daquele jeito que ele ficou na cruz (BOCCACCIO, 2013a, p. 186-187).³⁷

Na madrugada, Puccio poderia ir para a cama para dormir, mas deveria ir à igreja cumprir outras obrigações no período da manhã e da tarde também. Se fizesse tudo corretamente, até o término da penitência, alcançaria a suposta beatitude eterna.

Irmão Puccio, determinado, empenhou-se nas tarefas. Antes, compartilhou todas as informações com a esposa, com a permissão de Dom Felice, e ela rapidamente compreendeu o que realmente se passava. Desde o primeiro dia da penitência de Puccio, o monge, sem ser visto, jantava com Isabetta e passava a noite com ela.

³⁷ “gli conviene cominciare un digiuno e una abstinenzia grandissima, al quale convien che duri quaranta di [...]. E oltre a questo si conviene avere nella tua propria casa alcun luogo donde tu possi la notte vedere il cielo; e in su l’ora della compieta andare in questo luogo e quivi avere una tavola molto larga ordinata in guisa che, stando tu in pie, vi possi le reni appoggiare e, tenendo i piedi in terra, distender le braccia a guisa di crocifisso [...] e in questa maniera guardando il cielo star senza muoverti punto infino a matutino [...] ti converrà dire trecento paternostri con trecento avemarie [...] e riguardando il cielo, sempre aver nella memoria l’idio essere stato creatore del cielo e della terra, e la passion di Cristo, stando in quella maniera che stette Egli in su la croce” (BOCCACCIO, 1985, p. 307-308).

O lugar onde irmão Puccio estava fazendo sua penitência era separado do quarto onde a esposa estava com Dom Felice por uma fina parede.

Como o senhor monge traquinava desbragadamente com a mulher, e ela com ele, irmão Puccio achou que havia sentido algum remeximento no assoalho da casa; [...] chamou a mulher sem se mexer, perguntando-lhe o que estava fazendo. A mulher, que era muito brincalhona, talvez cavalgando sem sela a montaria de São Bento ou mesmo de São João Gualberto, respondeu: – Puxa vida, marido, eu me meneio quanto posso. Então irmão Puccio disse: – Como se meneia? Que quer dizer esse menear? A mulher, que era faceta e sabida, rindo e talvez tendo por que rir, respondeu: – Como não sabe o que quer dizer? Eu mesma ouvi dizer mil vezes: quem vai dormir sem ceia, toda a noite se meneia (BOCCACCIO, 2013a, p. 187-188).³⁸

Puccio achou, então, que o motivo de sua esposa não conseguir dormir e ficar se mexendo na cama era o jejum que ela dizia estar fazendo como apoio à sua penitência. Isabetta e Dom Felice passaram a ficar juntos em outro cômodo da casa e, quando o monge partia, ela voltava para o quarto do casal e aguardava Puccio retornar da penitência para repousar. Segundo Isabetta, era Puccio quem fazia a penitência, mas era ela e o monge que ganhavam o paraíso.

A mulher, que durante tanto tempo fora obrigada pelo marido a fazer dieta, ficou tão acostumada com a comida do monge que, mesmo depois de terminada a penitência de irmão Puccio, encontrou um jeito de comer com ele em outro lugar e por muito tempo divertiu-se discretamente (BOCCACCIO, 2013a, p. 188).³⁹

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Dom Felice”, seguido de: (III, 4).

Ferondo e o abade

Voltemo-nos agora para a oitava *novella* da terceira jornada, aquela em que:

³⁸ “ruzzando messer lo monaco troppo con la donna alla scapestrata e ella con lui, parve a frate Puccio sentire alcuno dimenamento di palco della casa; [...] chiamo la donna senza muoversi e domandolla cio che ella faceva. La donna, che mottegevole era molto, forse cavalcando allora la bestia di san Benedetto o vero di san Giovanni Gualberto, rispose: Gnaffe, marito mio, io mi dimeno quanto io posso. Disse allora frate Puccio: Come ti dimeni? Che vuol dir questo dimenare? La donna ridendo (e di buon'aria e valente donna era e forse avendo cagion di ridere) rispose: Come non sapete voi quello che questo vuol dire? Ora io ve l'ho udito dire mille volte: 'Chi la sera non cena, tutta notte si dimena'” (BOCCACCIO, 1985, p. 309-310).

³⁹ “alla donna, sì s'avezzò a' cibi del monaco, che, essendo dal marito lungamente stata tenuta in dieta, ancora che la penitenzia di frate Puccio si consumasse, modo trovò di cibarsi in altra parte con lui e con discrezione lungamente ne prese il suo piacere” (BOCCACCIO, 1985, p. 310-311).

Ferondo, depois de ingerir certo pó, é dado por morto e enterrado; tirado da sepultura pelo abade que se deita com sua mulher, é posto na prisão, onde é convencido de que está no purgatório; depois, ressuscitado, cria como seu um filho que o abade gerara em sua mulher (BOCCACCIO, 2013a, p. 211-212).⁴⁰

Narrada por Lauretta, durante o reinado de Neifile, essa jornada, como já dissemos anteriormente, tem como tema: “quem com engenho conquistou alguma coisa muito desejada ou recuperou algo perdido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 165).⁴¹

Ferondo, tido como homem de pouca inteligência, tornou-se amigo de um abade, que se apaixonou por sua esposa, belíssima, de quem Ferondo tinha ciúmes. Certo dia, a esposa foi confessar-se com o abade e declarou suas aflições por ter um marido tão ciumento. O abade, rapidamente, identificou a oportunidade que surgia para realizar o seu desejo e afirmou ter a solução para o problema: aconselhou-a que enviasse o marido ao purgatório, em segredo, para que ele se curasse dos ciúmes excessivos. Para isso, ele precisaria morrer, ser castigado e, então, eles rogariam a Deus, com determinadas orações, para que Ferondo retornasse à vida e Deus certamente os atenderia. Em troca, o abade pediu à mulher que desse a ele o seu amor, confessando-lhe sua paixão. A mulher se espantou e recuou, declarando que pensava que ele fosse um homem santo. O abade, para não perder a grande chance de satisfazer seus desejos, iniciou a argumentação persuasiva:

Alma minha bela, não se espante, pois nem por isso a santidade é menor, porque ela está na alma, e o que lhe peço é pecado do corpo. Mas, seja como for, é tanta a força da sua grande beleza que o amor me obriga a fazer isso. E digo que deve se orgulhar de sua beleza mais que qualquer outra mulher, pois pense que ela agrada aos santos, que estão acostumados a ver as belezas do céu. Além disso, apesar de abade, sou homem como os outros, e está vendo que ainda não sou velho. E não deve achar penoso fazer isso, ao contrário, deve até desejá-lo, porque, enquanto Ferondo estiver no purgatório, eu lhe farei companhia à noite e assim lhe darei aquele consolo que ele deveria dar; e ninguém nunca vai descobrir, porque todos pensam de mim aquilo, e até mais, que a senhora até agora há pouco pensava. Não recuse a graça que Deus lhe manda, porque muitas outras gostariam de ter o que a senhora pode ter, e terá, se for ajuizada e seguir o meu conselho. Além disso, tenho joias lindas e

⁴⁰ “Ferondo, mangiata certa polvere, è sotterrato per morto; e dall’abate, che la moglie di lui si gode, tratto della sepoltura è messo in prigione e fattogli credere che egli è in Purgatorio; e poi risuscitato, per suo nutrica un figliuol dell’abate nella moglie di lui generato” (BOCCACCIO, 1985, p. 356).

⁴¹ “di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse” (BOCCACCIO, 1985, p. 267).

valiosas, e não pretendo que sejam de outra pessoa. Portanto, faça por mim, doce esperança minha, aquilo que pela senhora eu farei de bom grado (BOCCACCIO, 2013a, p. 214).⁴²

A mulher ficou pensativa e o abade permaneceu argumentando, até que ela cedeu, convencida. O abade providenciou, então, a ida de Ferondo ao purgatório: deu a ele uma taça de vinho com um pó que o faria dormir por três dias. Ferondo, tido como morto, foi sepultado e, logo após, retirado da sepultura pelo abade e por um amigo monge, que o deixaram em um calabouço, sem luz, e trocaram a sua roupa por um hábito de monge. No dia seguinte, à noite, o abade vestiu as roupas de Ferondo e foi encontrar-se com a mulher em sua casa, satisfazendo seus desejos até a madrugada, o que se repetiu várias outras vezes. Algumas pessoas que o viram acreditaram ser o próprio Ferondo a vagar pelas redondezas.

Quando Ferondo acordou no calabouço, acreditou, por meio do monge, que estava no purgatório e levou várias surras com varas por ter sido tão ciumento de uma mulher exemplar. Ferondo lá permaneceu por cerca de dez meses e, enquanto isso, o abade visitava frequentemente a sua mulher. Mas ela engravidou e eles resolveram fazer com que Ferondo voltasse à vida imediatamente, curado do ciúme, para assumir o bebê. Para isso, o abade disse a ele, alterando a voz, que era vontade de Deus que ele retornasse ao mundo e que ele teria, com sua esposa, um filho, o qual deveria ser chamado de Bento, já que estava alcançando essa graça devido às preces feitas por sua esposa e pelo abade, e devido ao amor de São Bento.

Utilizando o mesmo pó no vinho, o abade fez com que Ferondo dormisse novamente, trocou suas roupas e colocou-o de volta na sepultura. Na manhã seguinte, ele acordou e conseguiu sair da cova. Com sua suposta ressurreição, Ferondo passou a contar para as pessoas “notícias das almas de parentes e [...] as

⁴² “Anima mia bella, non vi maravigliate, ché per questo la santità non diventa minore, per ciò che ella dimora nell’anima e quello che io vi domando è peccato del corpo. Ma che che si sia, tanta forza ha avuta la vostra vaga bellezza, che amore mi costringe a così fare; e dicovi che voi della vostra bellezza più che altra donna gloriare vi potete, pensando che ella piaccia a’ santi, che sono usi di vedere quelle del cielo. E oltre a questo, come che io sia abate, io sono uomo come gli altri e, come voi vedete, io non sono ancor vecchio. E non vi dee questo esser grave a dover fare, anzi il dovete disiderare, per ciò che, mentre che Ferondo starà in Purgatorio, io vi darò, faccendovi la notte compagnia, quella consolazione che vi dovrebbe dare egli; né mai di questo persona alcuna s’accorgerà, credendo ciascun di me quello, e più, che voi poco avante ne credavate. Non rifiutate la grazia che Dio vi manda, ché assai sono di quelle che quello disiderano che voi potete avere e avrete, se savia crederete al mio consiglio. Oltre a questo, io ho di belli gioielli e di cari, li quali io non intendo che d’altra persona sieno che vostra. Fate adunque, dolce speranza mia, per me quello che io fo per voi volentieri” (BOCCACCIO, 1985, p. 360-361).

mais belas fábulas do mundo sobre os fatos do purgatório; e, no meio do povo, narrou a revelação que lhe fora feita pela boca de São Gabrié Marmanjo antes que ele ressuscitasse” (BOCCACCIO, 2013a, p. 219).⁴³

Com o ocorrido, a fama de santidade do abade cresceu, Ferondo foi curado do ciúme e “a mulher, muito contente, viveu com ele honestamente, como de costume, se bem que, sempre que podia, gostava de voltar a encontrar o santo abade, que com tanta diligência a servira na hora de maior necessidade” (BOCCACCIO, 2013a, p. 219).⁴⁴

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Ferondo e o abade”, seguido de: (III, 8).

Alibeck e Rústico

A próxima *novella* é a décima da terceira jornada, aquela em que “Alibeck torna-se eremita; o monge Rústico ensina-lhe como pôr o diabo no inferno; depois, tirada de lá, torna-se mulher de Neerbal” (BOCCACCIO, 2013a, p. 227).⁴⁵

É narrada por Dioneu durante o reinado de Neifile e, por pertencer à terceira jornada, o tema é o mesmo já anunciado anteriormente: “quem com engenho conquistou alguma coisa muito desejada ou recuperou algo perdido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 165).⁴⁶

A jovem rica e ingênua Alibeck, que não era cristã, decide tornar-se uma e passar a servir a Deus. Com esse objetivo, dirigiu-se sozinha às escondidas ao deserto, pois lhe haviam dito que os que melhor serviam a Deus eram os que deixavam as coisas deste mundo, como aqueles que iam para o deserto. Depois de alguns dias, avistou uma casinha e lá encontrou um homem, a quem disse que estava procurando alguém que lhe ensinasse como servir a Deus. O homem, temendo cair em tentação, já que ela era jovem e bela, aconselhou-a que procurasse um homem santo, que poderia acolhê-la, não muito longe dali. Lá, ouviu

⁴³ “Novelle dell’anime de’ parenti loro e [...] le piu belle favole del mondo de’ fatti del Purgatorio: e in pien popolo racconto la rivelazione statagli fatta per la bocca del Ragnolo Braghiello avanti che risuscitasse” (BOCCACCIO, 1985, p. 369).

⁴⁴ “la donna contenta, onestamente, come soleva, con lui si visse, si veramente che, quando acconciamente poteva, volentieri col santo abate si ritrovava, il quale bene e diligentemente ne’ suoi maggior bisogni servita l’avea” (BOCCACCIO, 1985, p. 370).

⁴⁵ “Alibech divien romita, a cui Rustico monaco insegna rimettere il diavolo in Inferno: poi, quindi tolta, diventa moglie di Neerbale” (BOCCACCIO, 1985, p. 385).

⁴⁶ “di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse” (BOCCACCIO, 1985, p. 267).

o mesmo e continuou sua busca, até que chegou à cela de um jovem eremita chamado Rústico, rapaz bom e devoto. Ele a acolheu para testar sua resistência ao pecado, mas “não demorou muito para que as tentações viessem fazer batalha contra as forças dele” (BOCCACCIO, 2013a, p. 228).⁴⁷

Por meio de algumas perguntas, ele percebeu que a jovem era virgem e encontrou uma forma

de levá-la a satisfazer seus desejos achando que estava servindo a Deus. Primeiramente, com muitas palavras, mostrou-lhe como o diabo é inimigo de Nosso Senhor e, depois, lhe deu a entender que o serviço mais grato a Deus era meter o diabo no inferno, ao qual Nosso Senhor o condenara (BOCCACCIO, 2013a, p. 228).⁴⁸

Rústico, então, pediu à jovem que fizesse o mesmo que ele: tirasse suas roupas e ficasse de joelhos, em adoração.

Ao vê-la tão bela, Rústico, mais que nunca, inflamou-se em seu desejo e então deu-se a ressurreição da carne; Alibeck muito se admirou quando a viu e disse: – Rústico, que coisa é essa que estou vendo em você, assim esticada para fora, que eu não tenho? – Oh, minha filha – disse Rústico –, é o diabo de que lhe falei. Está vendo? Agora ele está me incomodando tanto que mal posso suportar. Então a jovem disse: – Oh, louvado seja Deus, pois vejo que estou melhor que você, porque não tenho esse diabo aí. Rústico disse: – Tem razão, mas em vez dele você tem outra coisa que eu não tenho. Alibeck disse: – O quê? Rústico disse: – O inferno; e digo-lhe que eu creio que Deus a mandou aqui para a salvação da minha alma, pois esse diabo vai ficar me atormentando desse jeito, e você, se tiver piedade de mim e permitir que eu o meta no inferno, a mim vai dar grande consolo, e a Deus, enorme satisfação e serviço, se é que veio a este lugar para fazer o que diz (BOCCACCIO, 2013a, p. 228-229).⁴⁹

⁴⁷ “non preser guari d’indugio le tentazioni a dar battaglia alle forze di costui” (BOCCACCIO, 1985, p. 387).

⁴⁸ “per che s’aviso come, sotto spezie di servire a Dio, lei dovesse recare a’ suoi piaceri. E primieramente con molte parole le mostro quanto il diavolo fosse nemico di Domenedio, e appresso le diede a intendere che quel servizio che piu si poteva far grato a Dio si era rimettere il diavolo in Inferno, nel quale Domenedio l’aveva dannato” (BOCCACCIO, 1985, p. 387-388).

⁴⁹ “E così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disidero acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezion della carne; la quale riguardando Alibeck e maravigliatasi disse: – Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori, e non l’ho io? – O figliuola mia, – disse Rustico – questo è il diavolo di che io t’ho parlato; e vedi tu ora egli mi dà grandissima molestia, tanta che io appena la posso sofferire. Allora disse la giovane: – Oh lodato sia Iddio, ché io veggio che io sto meglio che non stai tu, ché io non ho cotesto diavolo io. Disse Rustico: – Tu di’ vero, ma tu hai un’altra cosa che non l’ho io, e hails in iscambio di questo. Disse Alibeck: – O che? A cui Rustico disse: – Hai il ninferno; e dicoti che io mi credo che l’idio t’abbia qui mandata per la salute dell’anima mia, per ciò che se questo diavolo pur mi darà questa noia, ove tu vogli aver di me tanta pietà e sofferire che io in inferno il rimetta, tu mi darai grandissima consolazione e a Dio farai grandissimo piacere e servizio, se tu per quello fare in queste parti venuta se’, che tu di’” (BOCCACCIO, 1985, p. 388-389).

Alibeck, convencida de que essa era a verdade, auxilia Rústico a colocar o diabo no inferno diversas vezes e passa a gostar de fazê-lo: “servir a Deus é tão bom; e de fato não me lembro de nunca ter feito nada que me desse tanto deleite e prazer como pôr o diabo no inferno; por isso acho que qualquer pessoa que faça outra coisa que não seja servir a Deus é uma besta” (BOCCACCIO, 2013a, p. 229).⁵⁰

Empenhada em sua missão, o inferno de Alibeck consumiu de tal maneira o diabo de Rústico que o jovem monge não conseguia mais servir a Deus com tanto fervor. Enquanto isso, um incêndio atingiu a casa de Alibeck e matou toda a sua família, o que fez com que ela se tornasse a única herdeira dos bens do pai. Um jovem chamado Neerbal a procurou e a levou para sua antiga cidade, já que pretendia casar-se com ela para também ser herdeiro dos bens, e assim sucedeu, para o sossego de Rústico.

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Alibeck e Rústico”, seguido de: (III, 10).

Frei Alberto

A próxima *novella* é a segunda da quarta jornada, aquela em que:

Frei Alberto dá a entender a uma senhora que o anjo Gabriel apaixonou-se por ela e, sob essa forma, várias vezes se deita com a mulher. Perseguido por parentes dela, foge com medo por uma janela e se refugia na casa de um homem pobre, o qual no dia seguinte o conduz à praça fantasiado de selvagem, onde é descoberto, detido por outros frades e encarcerado (BOCCACCIO, 2013b, p. 71).⁵¹

Narrada por Pampineia, durante o reinado de Filostrato, essa jornada tem como tema: “aqueles cujos amores tiveram fim infeliz” (BOCCACCIO, 2013a, p.

⁵⁰ “il servire a Dio era così dolce cosa; e per certo io non mi ricordo che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse, quanto è il rimettere il diavolo in inferno; e per ciò io giudico ogni altra persona, che a altro che a servire a Dio attende, essere una bestia” (BOCCACCIO, 1985, p. 390).

⁵¹ “Frate Alberto dà a vedere a una donna che l’agnol Gabriello è di lei innamorato, in forma del quale più volte si giace con lei; poi, per paura de’ parenti di lei della casa gittatosi, in casa d’un povero uomo ricovera, il quale in forma d’uom salvatico il dì seguente nella Piazza il mena: dove riconosciuto e da’ suoi frati preso, è incarcerato” (BOCCACCIO, 1985, p. 424).

235)⁵². Pampineia decidiu contar uma história que seguiria o tema proposto, mas que faria rir.

Em Imola, havia um homem corrupto chamado Berto della Massa, em quem ninguém mais acreditava. Ele mudou-se, então, para Veneza, buscando novos ares em um lugar onde ninguém o conhecia. Na nova cidade, tornou-se um católico exemplar, virou frade menor e passou a ser chamado de frei Alberto da Imola, vivendo, “sob essas novas vestes” (BOCCACCIO, 2013b, p. 72)⁵³, uma vida respeitada, dentro dos preceitos religiosos, era o que todos acreditavam. Tornou-se padre e quando rezava a missa com a igreja cheia, “chorava a Paixão do Salvador com aquela facilidade dos bons atores” (BOCCACCIO, 2013b, p. 72)⁵⁴. Assim, ele conquistou a confiança dos venezianos, “transformando-se de lobo em pastor” (BOCCACCIO, 2013b, p. 73).⁵⁵

Certo dia, Lisetta dos Quirino, uma jovem tola, esposa de um mercador rico que estava viajando, foi confessar-se com o frade, que, após ouvir seus pecados, perguntou a ela se tinha algum amante. A moça, brava, respondeu:

‘Oh, seu frade, onde o senhor está com a cabeça? Pensa que minha beleza é como a dessas outras? Eu poderia ter tantos amantes quantos quisesse, mas minha formosura não é para qualquer um. Quantas o senhor já viu tão belas como eu? Eu seria das mais belas até no Paraíso!’. [...] Frei Alberto imediatamente percebeu que a mulher era uma tola e, vendo ali um bom terreno para seu arado, logo se apaixonou por ela (BOCCACCIO, 2013b, p. 73).⁵⁶

Frei Alberto achou melhor, primeiramente, repreendê-la e disse que se tratava de vaidade, deixando-a furiosa. Alguns dias depois, foi até a casa dela, colocou-se de joelhos e pediu para que ela o perdoasse pelo que disse sobre sua beleza. Contou que fora castigado pelo anjo Gabriel em pessoa por ter repreendido a beleza celestial da mulher a quem o anjo amava “acima de tudo, afora Deus”

⁵² “si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine” (BOCCACCIO, 1985, p. 398).

⁵³ “in tale abito” (BOCCACCIO, 1985, p. 426).

⁵⁴ “piagneva la passione del Salvatore, sì come colui al quale poco costavan le lagrime quando le volea” (BOCCACCIO, 1985, p. 427).

⁵⁵ “di lupo era divenuto pastore” (BOCCACCIO, 1985, p. 427).

⁵⁶ “Deh, messer lo frate, non avete voi occhi in capo? paionvi le mie bellezze fatte come quelle di queste altre? Troppi n’avrei degli amadori se io ne volessi; ma non son le mie bellezze da lasciare amare da tale ne da quale. Quante ce ne vedete voi le cui bellezze sien fatte come le mie? che sarei bella nel Paradiso!’. [...] Frate Alberto conobe incontanente che costei sentia dello scemo, e parendogli terreno da’ ferri suoi, di lei subitamente e oltre modo s’innamoro” (BOCCACCIO, 1985, p. 427-428).

(BOCCACCIO, 2013b, p. 74)⁵⁷, e que se ela não o perdoasse, ele continuaria apanhando do anjo. “Dona cabeça de vento, que tinha bem pouco sal na cachola, se regozijava toda ao ouvir aquelas palavras, tomando-as pela mais pura verdade” (BOCCACCIO, 2013b, p. 74).⁵⁸

Sob a promessa de Lisetta de manter tudo em segredo, frei Alberto continuou:

O anjo Gabriel me incumbiu de comunicar-lhe que está apaixonado pela senhora, [...] que pretende passar uma longa noite a seu lado; porém, como ele é anjo – e se viesse em forma de anjo a senhora não o poderia tocar –, diz que virá para seu prazer em forma de homem; por isso lhe pede que diga quando quer que ele venha, e sob que aspecto, de modo que a senhora possa considerar-se a mulher mais abençoada do mundo. [...] Só lhe peço um grande favor, que não lhe custará nada, e o favor é este: que a senhora permita que ele venha com este meu corpo. E eis porque lhe solicito esta graça: ele vai tirar minha alma do corpo e a deixará no Paraíso e só então entrará em mim; e, durante todo o tempo que estiver com a senhora, minha alma estará no Paraíso (BOCCACCIO, 2013b, p. 75-76).⁵⁹

Lisetta concordou em fazê-lo como uma recompensa ao frei por ter apanhado do anjo por sua causa e a “Dona pateta então falou que estava feliz de saber que o anjo Gabriel a amava, pois esse amor era plenamente correspondido, e não havia imagem dele à qual ela não acendesse uma boa vela; [...] mas com a condição de que ele não a deixasse pela virgem Maria” (BOCCACCIO, 2013b, p. 74).⁶⁰

À noite, o frei, vestido de anjo, entrou na casa de Lisetta e deitou-se com ela. No dia seguinte, a moça foi visitar frei Alberto para contar tudo sobre o anjo Gabriel e ele, por sua vez, também contou a ela como foi sua experiência no Paraíso.

As visitas noturnas do anjo se repetiram diversas vezes, até que um dia, quando Lisetta conversava com uma comadre sobre beleza, para ser superior e

⁵⁷ “da Dio in fuori, sopra ogni altra cosa” (BOCCACCIO, 1985, p. 429).

⁵⁸ “Donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale, godeva tutta udendo queste parole e verissime tutte le credea” (BOCCACCIO, 1985, p. 429).

⁵⁹ “Questo agnol Gabriello mi disse che io vi dicessi che voi gli piacete tanto, [...] a voi vuol venire una notte e dimorarsi una pezza con voi; e per ciò che egli è agnolo e venendo in forma d’agnolo voi nol potreste toccare, dice che per diletto di voi vuol venire in forma d’uomo, e per ciò dice che voi gli mandiate a dire quando volete che egli venga e in forma di cui, e egli ci verrà: di che voi, più che altra donna che viva, tener vi potete beata. [...] Ma voi mi potete fare una gran grazia, e a voi non costerà niente: e la grazia è questa, che voi vogliate che egli venga con questo mie corpo. E udite in che voi mi farete grazia: che egli mi trarrà l’anima mia di corpo e metteralla in Paradiso, e egli entrerà in me, e quanto egli starà con voi, tanto si starà l’anima mia in Paradiso” (BOCCACCIO, 1985, p. 429-430).

⁶⁰ “Madonna baderla allora disse che molto le piaceva se l’agnolo Gabriello l’amava, per cio che ella amava ben lui, ne era mai che una candela d’un mattapan non gli accendesse davanti dove dipinto il vedea; [...] ma con questo patto, che egli non dovesse lasciar lei per la Vergine Maria” (BOCCACCIO, 1985, p. 430).

e elevar seu ego, acabou contanto sobre o amor do anjo Gabriel por ela. A comadre, divertindo-se, contou para outras mulheres e logo Veneza inteira sabia do caso, inclusive os cunhados de Lisetta, que decidiram “encontrar o tal anjo para ver se ele sabia voar” (BOCCACCIO, 2013b, p. 78)⁶¹. Frei Alberto também soube e foi à casa da moça, à noite, para repreendê-la. Quando estava com ela, já nu, os cunhados, que o viram entrar, tentaram arrombar a porta do quarto. Para fugir, frei Alberto pulou através da janela e caiu no Grande Canal, por onde nadou até entrar em uma casa que estava aberta e implorar para que o homem da casa salvasse sua vida, inventando explicações para estar ali da forma como estava. O homem, compadecido, permitiu que ele ficasse e saiu para resolver algumas coisas.

Os cunhados de Lisetta, por sua vez, “perceberam que o anjo Gabriel havia abandonado suas asas e alçado voo” (BOCCACCIO, 2013b, p. 79)⁶², repreenderam-na e partiram. Já o homem que acolheu frei Alberto ouviu dizer que, naquela noite, o anjo Gabriel, flagrado ao dormir com uma mulher casada, havia se jogado no Canal e, rapidamente, percebeu que se tratava daquele que ele próprio acolhera em sua casa. Ao retornar, desmascarou o frei e exigiu dinheiro para não contar aos cunhados da moça o seu paradeiro. Além disso, sugeriu que o frei Alberto deixasse sua casa fantasiado de selvagem para a festa que aconteceria na Piazza San Marco para não ser pego pelos cunhados. Após prepará-lo, untando-o de mel e enchendo-o de plumas, o homem mandou avisar a todos que o anjo Gabriel estaria na Piazza. Em meio à multidão, o homem tirou a máscara de frei Alberto e disse a todos que aquele era o anjo Gabriel, “que à noite desce do céu à terra para consolar as mulheres venezianas” (BOCCACCIO, 2013b, p. 81)⁶³. As pessoas o reconheceram, começaram a insultá-lo e a atirar coisas nele, até que frades de sua ordem chegaram para retirá-lo de lá e o levaram para o cárcere no mosteiro, onde permaneceu até morrer.

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Frei Alberto”, seguido de: (IV, 02).

Frei Rinaldo

⁶¹ “di trovar questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare” (BOCCACCIO, 1985, p. 434).

⁶² “trovarono che l’agnol Gabriello, quivi avendo lasciate l’ali, se n’era volato” (BOCCACCIO, 1985, p. 435).

⁶³ “il quale di cielo in terra discende la notte a consolare le donne viniziane” (BOCCACCIO, 1985, p. 437).

A próxima *novella* é a terceira da sétima jornada, aquela em que “Frei Rinaldo deita-se com a comadre; o marido o encontra no quarto com ela, e os dois o fazem crer que ele estava benzendo as lombrigas do afilhado” (BOCCACCIO, 2013a, p. 395).⁶⁴

Narrada por Elissa, durante o reinado de Dioneu, essa jornada tem como tema o “modo como, por amor ou para salvar-se, as mulheres burlam seus maridos, percebam eles ou não” (BOCCACCIO, 2013a, p. 385).⁶⁵

Em Siena, havia um moço chamado Rinaldo, que amava a esposa de um homem rico, seu vizinho. A moça, chamada Agnesa, muito bonita, estava grávida e Rinaldo viu aí a possibilidade de se aproximar dela: aproximando-se do marido, tornou-se seu compadre. Quando teve a oportunidade, Rinaldo revelou a ela suas intenções, que, apesar de agradar a moça, não surtiram efeito.

Rinaldo tornou-se frade e por um período esqueceu-se de seu amor e de outras vaidades, mas o sentimento acabou voltando. Assim, ele começou a visitar a comadre com certa frequência e a insistir nas antigas intenções, até que ela, começando a ceder, perguntou:

Como, frei Rinaldo! Os frades fazem essas coisas, é? Frei Rinaldo respondeu: – Senhora, na hora em que eu tirar de cima esta capa – e eu tiro depressinha –, vou parecer homem como os outros, e não frade (BOCCACCIO, 2013a, p. 396).⁶⁶

Agnesa passou, então, a dizer que só não faria o que o frei estava pedindo, porque ele era seu compadre e esse fator tornaria o ato um grande pecado, ao que Frei Rinaldo argumentou:

Será tolice de sua parte não fazer por causa disso. Não digo que não seja pecado, mas Deus perdoa pecado maior a quem se arrepende. Mas, diga, quem é parente mais próximo de seu filho: eu que o batizei ou seu marido que o gerou? A mulher respondeu: – Parente mais próximo é meu marido. – É isso mesmo – disse o frade –; e seu marido não dorme com a senhora? – Dorme, sim – respondeu a mulher. – Logo, se eu sou parente menos próximo de seu filho do que seu marido, devo poder dormir com a senhora tal como dorme

⁶⁴ “Frate Rinaldo si giace colla comare; truovalo il marito in camera con lei, e fannogli credere che egli incantava vermini al figlioccio” (BOCCACCIO, 1985, p. 693).

⁶⁵ “si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a’ suoi mariti, senza essersene avveduti o sì” (BOCCACCIO, 1985, p. 677).

⁶⁶ “‘Come, frate Rinaldo, o fanno così fatte cose i frati?’ A cui frate Rinaldo rispose: ‘Madonna, qualora io avrò questa cappa fuor di dosso, che me la traggio molto agevolmente, io vi parrò uno uomo fatto come gli altri e non frate’” (BOCCACCIO, 1985, p. 696).

seu marido – disse o frade. A mulher, que não conhecia lógica e não precisava de muito estímulo, acreditou ou fez de conta que acreditou que o frade dizia a verdade (BOCCACCIO, 2013a, p. 397).⁶⁷

E ficaram juntos diversas vezes, já que o fato de serem compadre e comadre contribuía para que não houvesse suspeitas. Um dia, frei Rinaldo trancou-se com Agnesa no quarto dela, enquanto um companheiro seu estava com a criada da casa, e o marido chegou sem ser ouvido, bateu na porta e os dois temeram ser descobertos, mas rapidamente a mulher teve uma ideia: pediu para o frei se vestir, pegar o afilhado no colo e ouvir bem o que ela diria, para que ele dissesse o mesmo.

Ao abrir a porta, ela disse ao marido que graças a Deus o Frei Rinaldo estava lá; caso contrário, eles teriam perdido o filho. Prosseguiu contando que, havia pouco, o pequeno desmaiara e ela achou que ele estivesse morto, mas, naquele momento, o compadre apareceu, pegou-o no colo e disse que o problema era lombriga. Se o verme chegasse ao coração, poderia matar a criança, mas o frei é que o mataria antes, benzendo-a. Como apenas a mãe da criança tinha permissão para acompanhá-la, eles trancaram a porta para não serem atrapalhados por ninguém. O marido não apenas acreditou, como ficou comovido com a história.

Frei Rinaldo, após ouvir tudo e se vestir, pegou o menino no colo e os chamou para dentro do quarto, aconselhando-os a colocarem uma estátua de cera do tamanho do pequeno em frente à imagem de Santo Ambrósio, em louvor a Deus pela graça recebida, e o pai agradeceu o compadre por tê-lo curado, oferecendo bons vinhos e doces para celebrarem, não só ao frei, mas também ao seu companheiro, que havia rezado, com a criada da casa, as orações solicitadas pelo frei Rinaldo para contribuir com o benzimento.

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Frei Rinaldo”, seguido de: (VII, 03).

O padre de Varlungo

⁶⁷ “Voi siete una sciocca se per questo lasciate. Io non dico che non sia peccato, ma de' maggiori perdona Iddio a chi si pente. Ma ditemi: chi è più parente del vostro figliuolo, o io che il tenni a battesimo o vostro marito che il generò? La donna rispose: 'È più suo parente mio marito'. 'E voi dite il vero – disse il frate – e vostro marito non si giace con voi?' 'Mai sì' – rispose la donna. 'Adunque – disse il frate – e io, che son men parente di vostro figliuolo che non è vostro marito, così mi debbo poter giacere con voi come vostro marito'. La donna, che loica non sapeva e di piccola levatura aveva bisogno, o credette o fece vista di credere che il frate dicesse vero” (BOCCACCIO, 1985, p. 696-697).

A próxima *novella* é a segunda da oitava jornada, aquela em que “o padre de Varlungo dorme com *monna* Belcolore e lhe deixa um tabardo como penhor; pede-lhe depois um morteiro emprestado e o devolve, solicitando o tabardo que deixara como penhor; a boa senhora o devolve com palavras sagazes” (BOCCACCIO, 2013a, p. 441).⁶⁸

Narrada por Pânfilo, durante o reinado de Lauretta, essa jornada tem como tema: as “burlas praticadas todos os dias por mulheres contra homens, por homens contra mulheres, ou por um homem contra outro” (BOCCACCIO, 2013a, p. 437).⁶⁹

Em Varlungo, havia um padre bem-apegoado e disposto a agradar as mulheres. De todas as paroquianas pelas quais tinha interesse, uma se destacava: *monna* Belcolore, esposa de um lavrador chamado Bentivegna del Mazzo. O padre admirava sua habilidade de tocar o pandeiro, cantar e conduzir a ciranda, e fazia o possível para se mostrar para ela. Às vezes, enviava-lhe presentes, como alhos frescos da sua própria horta e coisas do tipo.

Um dia, o padre encontrou Bentivegna saindo da vila, em direção à Florença, para resolver problemas jurídicos e viu aí a oportunidade de tentar o que desejava com Belcolore. Foi até a casa do casal e deu a entender o que queria, ao que Belcolore reagiu:

Ah! Fale claro: padre faz dessas coisas? O padre respondeu: – Fazemos, sim, e melhor que os outros homens: por que não? E digo mais: fazemos um trabalho muito melhor; e sabe por quê? Porque o nosso moinho funciona com água represada: mas, na verdade, será para seu lucro, se você ficar quieta e deixar tudo comigo (BOCCACCIO, 2013a, p. 443).⁷⁰

Belcolore aceitou fazer o que o padre desejava, mas com a condição de que ele arranjasse cinco liras para ela resgatar uma saia e um cintilho de festas de sua propriedade, que estava com o usurário. Como o padre não tinha o dinheiro com ele naquele momento e não queria perder a oportunidade, já que os dois estavam sozinhos na casa, acordou com a mulher em lhe deixar, como penhor, o seu tabardo

⁶⁸ “Il prete da Varlungo si giace con monna Belcolore, lasciale pegno un suo tabarro; e accattato da lei un mortaio, il rimanda e fa domandare il tabarro lasciato per ricordanza: rendelo proverbiando la buona donna” (BOCCACCIO, 1985, p. 778).

⁶⁹ “si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno” (BOCCACCIO, 1985, p. 771).

⁷⁰ “Deh! andate andate: o fanno i preti così fatte cose?” Il prete rispose: ‘Sì facciam noi meglio che gli altri uomini: o perché no? E dicoti più, che noi facciamo vie miglior lavoro; e sai perché? Perché noi maciniamo a raccolta: ma in verità bene a tuo uopo, se tu stai cheta e lasciami fare’” (BOCCACCIO, 1985, p. 781-782).

de pano turquês, que, segundo ele, custava caro. Os dois se dirigiram ao barracão, onde ninguém costumava ir, e “ali o padre, dando-lhe as mais doces beijocas do mundo e fazendo dela uma parente de Nosso Senhor, gozou por bom tempo” (BOCCACCIO, 2013a, p. 445).⁷¹

Mais tarde, na igreja, o padre chegou à conclusão de que tinha feito uma má negociação: cinco liras era muito dinheiro e se arrependeu de ter deixado seu tabardo com a mulher. Para reavê-lo sem ter que pagá-la, criou uma estratégia: no dia seguinte, pediu para que um menino fosse à casa de Belcolore para pedir, em seu nome, um morteiro de pedra emprestado, pois ele receberia visita para o almoço e faria um molho. A mulher atendeu ao pedido. Quando Bentivegna estava em casa com a esposa para almoçar, o padre pediu para o coroinha devolver o morteiro para Belcolore e dizer que ele estava agradecido e que pedia de volta o tabardo que deixara como penhor. O marido, ao ouvir o menino, repreendeu Belcolore por ter ficado com um penhor do padre, dizendo que nada poderia ser negado ao religioso. Resmungando, a mulher entregou o tabardo e ordenou ao coroinha: “diga assim ao padre de minha parte: ‘Belcolore manda dizer que jura por Deus que o senhor nunca mais vai fazer molho no morteiro’⁷² dela: o senhor não se mostrou nada agradecido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 446).⁷³

Dado o recado, o padre respondeu, rindo: “diga a ela, quando a encontrar, que, se ela não me emprestar o morteiro, eu não lhe empresto o pilão; fica elas por elas” (BOCCACCIO, 2013a, p. 446).⁷⁴

Belcolore ficou sem falar com o padre por um período, mas depois, com medo das suas ameaças de que a mandaria “para a goela de Lúcifer-mor, [...] ela fez as pazes com ele na base do mosto e das castanhas quentes, e várias vezes depois encheram a pança juntos. E, em troca das cinco liras, o padre mandou forrar o

⁷¹ “E quivi il prete, dandole i più dolci basciozzi del mondo e faccendola parente di messer Domenedio, con lei una gran pezza si sollazzò” (BOCCACCIO, 1985, p. 784).

⁷² Segundo nota do tradutor, a palavra “mortaio”, em italiano, apresenta também um sentido figurado e se refere à genitália feminina. O uso do termo, portanto, remete a um duplo sentido.

⁷³ “Dirai così al sere da mia parte: ‘La Belcolor dice che fa prego a Dio che voi non pesterete mai più salsa in suo mortaio: non l’avete voi sì bello onor fatto di questa’” (BOCCACCIO, 1985, p. 785).

⁷⁴ “Dira’le, quando tu la vedrai, che s’ella non ci presterà il mortaio, io non presterò a lei il pestello; vada l’un per l’altro” (BOCCACCIO, 1985, p. 785).

pandeiro dela e pendurou-lhe um chocalho; ela ficou contente” (BOCCACCIO, 2013a, p. 446).⁷⁵

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Padre de Varlungo”, seguido de: (VIII, 02).

A freira e a abadessa

A próxima *novella* é a segunda da nona jornada, aquela em que:

Uma abadessa levanta-se no escuro às pressas para surpreender na cama, com o amante, uma freira que lhe fora delatada; e, como com ela estava um padre, acreditando pôr na cabeça a touca, na verdade pôs as bragas do padre; a acusada, vendo aquilo e chamando a sua atenção, foi liberada do castigo e ficou à vontade com o amante (BOCCACCIO, 2013a, p. 517-518).⁷⁶

Narrada por Elissa, durante o reinado de Emília, essa jornada não possui um tema específico. Cada um dos personagens da narrativa moldura pode contar uma história sobre o que desejar e da maneira que desejar.

Elissa conta que, entre as freiras de um convento na Lombardia, havia uma bela jovem chamada Isabetta, que se apaixonou por um jovem também belo e foi correspondida. O jovem encontrou uma forma de chegar até ela no convento e, em busca de amor e prazer, visitou-a várias vezes.

Certa noite, uma freira viu o jovem se despedindo de Isabetta e contou para as outras freiras. Primeiramente, elas pensaram em denunciá-la para a abadessa, que se chamava Usimbalda e era uma mulher santa, acreditavam as freiras e todos que a conheciam. Depois, decidiram que o melhor seria que a abadessa flagrasse Isabetta com o jovem para não haver dúvidas. Assim, organizaram-se para vigiá-los.

Quando Isabetta, sem saber o que se passava, recebeu o jovem em sua cela novamente, as freiras correram para o quarto da abadessa e bateram à porta, fazendo imediatamente a denúncia, afobadas. Mas, naquela noite, a abadessa também estava acompanhada. Havia em sua cela um padre que entrava com frequência no convento, escondido em uma arca. Quando a abadessa ouviu as

⁷⁵ “andare in bocca del lucifero maggiore, [...] col mosto e con le castagne calde si rappatumo con lui, e piu volte insieme fecer poi gozzoviglia. E in iscambio delle cinque lire le fece il prete rincartare il cembal suo e appiccovvi un sonagliuzzo, e ella fu contenta” (BOCCACCIO, 1985, p. 785).

⁷⁶ “Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de' veli aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l'accusata, e fattalane accorgere, fu diliberata e ebbe agio di starsi col suo amante” (BOCCACCIO, 1985, p. 912).

freiras, teve receio de que elas acabassem abrindo a porta, então levantou-se apressada e, vestindo-se no escuro, em vez de colocar sua touca, colocou na cabeça as bragas do padre.

As freiras, tão ansiosas para flagrar Isabetta em pecado, não observaram o que a abadessa estava usando na cabeça. Ao chegarem à cela da jovem, conseguiram empurrar a porta e flagraram os dois jovens na cama, abraçados. As freiras levaram Isabetta imediatamente para o capítulo, enquanto o jovem, ao vestir-se, permaneceu no convento para ver o que aconteceria com sua amada, visando protegê-la de qualquer mal, caso necessário, e levá-la embora dali.

No capítulo, com todas as freiras presentes, olhando para Isabetta e condenando-a, a abadessa sentou-se e começou a esbravejar com a jovem, dizendo “que ela contaminara a santidade, a honradez e a boa fama do convento com suas ações indecentes e vergonhosas” (BOCCACCIO, 2013a, p. 519).⁷⁷

Isabetta estava calada, sentindo vergonha e culpa, mas acabou levantando o olhar e reparou o que a abadessa estava vestindo na cabeça. Disse, então: “Madre, que Deus a ajude, amarre a touca e depois diga o que quiser” (BOCCACCIO, 2013a, p. 519)⁷⁸. A abadessa não compreendeu e repreendeu a moça, que repetiu a fala. As freiras, então, olharam para a abadessa e entenderam o que estava acontecendo.

Assim a abadessa, percebendo que incorrera no mesmo pecado e vendo que todas viam o que não havia como encobrir, mudou de conversa e começou a falar de maneira totalmente diferente do que fizera até então, concluindo afinal que era impossível defender-se dos estímulos da carne; por isso, tal como fora feito até aquele dia, disse que cada uma se divertisse como pudesse, discretamente. E, liberando a jovem, voltou a dormir com seu padre, e Isabetta, com seu amante. Este voltou lá muitas outras vezes, para despeito das que lhe tinham inveja. As outras que não tinham amante procuraram obter essa ventura em segredo e da melhor maneira que souberam (BOCCACCIO, 2013a, p. 520).⁷⁹

⁷⁷ “sì come a colei la quale la santità, l’onestà, la buona fama del monistero con le sue sconde e vituperevoli opere, se di fuor si sapesse, contaminate avea” (BOCCACCIO, 1985, p. 915).

⁷⁸ “Madonna, se Dio v’aiuti, annodatevi la cuffia e poscia mi dite ciò che voi volete” (BOCCACCIO, 1985, p. 915).

⁷⁹ “Di che la badessa, avvedutasi del suo medesimo fallo e vedendo che da tutte veduto era né aveva ricoperta, mutò sermone e in tutta altra guisa che fatto non aveva cominciò a parlare, e conchiudendo venne impossibile essere il potersi dagli stimoli della carne difendere; e per ciò chetamente, come infino a quel dì fatto s’era, disse che ciascuna si desse buon tempo quando potesse; e liberata la giovane, col suo prete si tornò a dormire, e l’Isabetta col suo amante. Il quale poi molte volte, in dispetto di quelle che di lei avevano invidia, vi fé venire; l’altre che senza amante erano, come seppero il meglio, segretamente procacciaron lor ventura” (BOCCACCIO, 1985, p. 916).

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “A freira e a abadessa”, seguido de: (IX, 02).

Dom Gianni

A próxima e última *novella* é a décima da nona jornada, aquela em que “Dom Gianni, por insistência de compadre Pietro, faz um feitiço para transformar sua mulher em égua; e, quando vai pregar o rabo, compadre Pietro diz que não quer rabo e estraga todo o feitiço” (BOCCACCIO, 2013a, p. 546).⁸⁰

Narrada por Dioneu, durante o reinado de Emília, essa jornada, como já dissemos anteriormente, não possui um tema específico.

Havia um padre em Barletta, chamado Dom Gianni di Barolo, que carregava mercadoria com uma égua para contribuir com o seu próprio sustento, já que sua igreja era pobre. Pietro da Tresanti fazia o mesmo trabalho com um asno e, em suas andanças, os dois ficaram muito amigos.

Quando Pietro ia para Barletta, ficava hospedado na igreja do padre, que o recebia com todas as honras possíveis. Da mesma forma, quando Dom Gianni estava em Tresanti, Pietro o recebia em sua humilde casa, onde vivia com sua bela e jovem esposa, chamada Gemmata, mas, como havia apenas uma cama na casa, onde o casal dormia, o padre tinha que ficar no estábulo e dormir sobre a palha, ao lado da sua égua e do asno de Pietro.

A esposa, que sabia que o marido era muito bem recebido pelo padre em Barletta, gostaria de poder retribuir melhor e se oferecia, muitas vezes, para dormir na casa da vizinha para que o padre pudesse dormir na cama com Pietro. O padre nunca aceitou e certa vez lhe disse que ela não precisava se incomodar, pois, quando desejava, ele transformava a égua em uma linda moça e passava a noite com ela; depois, fazia-a virar égua novamente e, por esse motivo, não queria separar-se dela.

A jovem, admirada, acreditou, contou tudo ao marido e teve a ideia de que ele podia pedir a Dom Gianni que lhe ensinasse o feitiço, já que eles eram tão amigos e, então, o marido poderia transformá-la em égua e levá-la para trabalhar com o asno.

⁸⁰ “Donno Gianni a istanzia di compar Pietro fa lo 'ncantesimo per far diventare la moglie una cavalla; e quando viene a appiccar la coda, compar Pietro dicendo che non vi voleva coda guasta tutto lo 'ncantamento” (BOCCACCIO, 1985, p. 967).

Assim, eles ganhariam o dobro de dinheiro e, quando voltassem para casa, bastava que o marido a transformasse em mulher novamente.

Pietro, que era um homem ignorante, não apenas acreditou, como seguiu a sugestão da mulher e passou a insistir com Dom Gianni para que ele lhe ensinasse o feitiço. O padre, depois de tentar, em vão, fazer com que o homem desistisse da ideia, disse a ele que fariam, então, antes do amanhecer, e que a parte mais difícil do feitiço era colocar o rabo.

Ao amanhecer, o casal, ansioso, chamou o padre, que foi até o quarto deles e disse que não havia feito o feitiço com ninguém e que, se quisessem que funcionasse, teriam que fazer tudo o que lhes dissesse. Prosseguiu com as orientações a Pietro: “pelo que você mais preza no mundo, não ponha tudo a perder, porque, seja lá o que ouvir ou vir, não diga uma única palavra; e rogue a Deus para que o rabo prenda bem” (BOCCACCIO, 2013a, p. 548).⁸¹

Dom Gianni pediu, então, que Gemmata tirasse a roupa, ficasse com as mãos e os pés no chão, igual às éguas, também não dissesse nada e prosseguiu com o feitiço:

começando a tocar-lhe o rosto e a cabeça, disse: ‘Seja esta uma bela cabeça de égua’; e, tocando-lhe os cabelos, disse: ‘Sejam estas belas crinas de égua’; e, tocando-lhe os braços, disse: ‘Sejam estas belas pernas e belas patas de égua’; depois, quando lhe tocou o peito e o sentiu firme e redondo, tendo despertado e levantado quem não fora chamado, ele disse: ‘Que este seja um belo peito de égua’; e o mesmo fez com as costas, o ventre, as ancas, as coxas e as pernas. Finalmente, quando nada mais restava para fazer, a não ser o rabo, levantou a camisa e, pegando a broca de plantar homens, enfiou-a rapidamente no sulco feito para isso e disse: ‘E este seja um belo rabo de égua’. Compadre Pietro [...] ao ver essa última ação e não gostando dela, disse: – Ó dom Gianni, rabo eu não quero, rabo eu não quero” (BOCCACCIO, 2013a, p. 548-549).⁸²

⁸¹ “e guardati, quanto tu hai caro di non guastare ogni cosa, che, per cosa che tu oda o veggia, tu non dica una parola sola; e priega Iddio che la coda s'appichi bene” (BOCCACCIO, 1985, p. 970).

⁸² “e con le mani cominciandole a toccare il viso e la testa cominciò a dire: ‘Questa sia bella testa di cavalla’; e toccandole i capelli disse: ‘Questi sieno belli crini di cavalla’; e poi toccandole le braccia disse: ‘E queste sieno belle gambe e belli piedi di cavalla’; poi toccandole il petto e trovandolo sodo e tondo, risvegliandosi tale che non era chiamato e su levandosi, disse: ‘E questo sia bel petto di cavalla’; e così fece alla schiena e al ventre e alle groppe e alle cosce e alle gambe; e ultimamente, niuna cosa restandogli a fare se non la coda, levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, disse: ‘E questa sia bella coda di cavalla’. Compar Pietro [...] veggendo questa ultima e non parendonegli bene disse: ‘O donno Gianni, io non vi voglio coda, io non vi voglio coda!’” (BOCCACCIO, 1985, p. 970-971).

O padre repreendeu Pietro por ter falado e estragado tudo; a égua estava quase pronta e depois da atitude do homem, não seria mais possível fazê-la. Gemmata, ouvindo a discussão dos dois, levantou-se e disse:

Ai, que besta você é, por que estragou tudo para você e para mim? Que égua você já viu sem rabo? Deus que me livre! Você é pobre, mas seria justo que fosse muito mais. [...] e compadre Pietro, tal como estava acostumado, voltou ao antigo ofício com um asno. E foi à feira de Bitonto com dom Gianni, porém nunca mais lhe pediu aquele serviço (BOCCACCIO, 2013a, p. 549).⁸³

A partir do item 4.2 deste trabalho, passaremos a identificar esta *novella* como “Dom Gianni”, seguido de: (IX, 10).

4.2 *Novelle* em confronto

Com as dez *novelle*, *corpus* deste trabalho, conhecidas ou lembradas pelos nossos leitores, pretendemos, neste subcapítulo, identificar as convergências e diferenças nessas *novelle*, no que se refere à prática do amor sensual pelos clérigos celibatários de Boccaccio. Para isso, veremos os textos em três eixos principais: um relacionado aos temas, outro relacionado aos elementos da narrativa e, como terceiro eixo, a estruturação do discurso.

4.2.1 Temas

O primeiro fator a destacar é que nenhuma das jornadas de todo o *Decameron* apresenta um tema que inclua o celibato ou a Igreja Católica especificamente. Esses assuntos surgem a partir de outros temas propostos pelos reis ou rainhas, por meio da criatividade dos narradores, que precisam encontrar uma história que atenda ao solicitado.

Notamos que os clérigos dessas *novelle* são de localidades diversas e ordens distintas, mas podemos afirmar a quais ordens eles pertencem em apenas duas: na

⁸³ “Bestia che tu se’, perché hai tu guasti li tuoi fatti e’ miei? Qual cavalla vedestù mai senza coda? Se m’aiuti Dio, tu se’ povero, ma egli sarebbe mercé che tu fossi molto più’. [...] e compar Pietro con uno asino, come usato era, attese a fare il suo mestiere antico; e con donno Gianni insieme n’andò alla fiera di Bitonto né mai più di tal servizio il richiese” (BOCCACCIO, 1985, p. 971-972).

do monge e do abade (I, 4), onde é claramente citada a ordem de São Bento, e na *novella* de Dom Felice (III, 4), cujo convento pertence à ordem de São Francisco. Na *novella* de Ferondo (III, 8), o abade cita São Bento como intercessor para o milagre da ressurreição do personagem, o que nos faz supor que o convento também seja beneditino, mas trata-se apenas de uma suposição. Burckhardt (1991, p. 335) afirma que ordens elevadas como a dos beneditinos eram pouco criticadas na literatura da época. Boccaccio não os poupa e fala, claramente, sobre eles também. Mas, segundo Cormac Ó Cuilleánáin (1984, p. 95), no *Decameron*, o criativo intercâmbio entre o mundo clerical e o secular ocorre principalmente na extremidade mais baixa da Igreja: é possível fazer uma distinção entre a Igreja Superior, que é respeitável e não age, mas reage, e a Igreja Baixa, geralmente de má reputação, que assume riscos e explora seus recursos.

De acordo com Ó Cuilleánáin (1984, p. 49), os agostinianos eram a ordem favorita dos intelectuais devotos do *Trecento* e, em Nápoles, onde Boccaccio teve acesso à corte e à biblioteca real, um dos administradores era o agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro, amigo de Petrarca. A igreja na cidade natal de Boccaccio, Certaldo, era dirigida por agostinianos e, mais tarde, ele próprio frequentou a igreja também agostiniana de *Santo Spirito*, em Florença. Enquanto os franciscanos e os dominicanos são frequentemente criticados no *Decameron*, os agostinianos são poupados, talvez devido a uma simpatia pessoal de Boccaccio por essa ordem. Eles não são sequer mencionados em nenhuma *novella* da obra, mas o local do sepultamento de Agostinho, *San Pietro in Ciel d'oro*, é mencionado positivamente na *novella* de messer Torello (X, 9), que não integra o nosso *corpus*.

As narrações que compõem este estudo são motivadas por temas distintos, propostos pelos reis ou rainhas de suas respectivas jornadas, como engenho, amor e burlas, mas todas têm em comum a prática do amor sensual por clérigos de diversas localidades e ordens que, de acordo com os preceitos da Igreja Católica, deveriam ser celibatários. A representação desse amor sensual, por Boccaccio, possui particularidades que precisam ser compreendidas, para que possamos também compreender as ações praticadas por esses clérigos.

No início da quarta jornada, Boccaccio, narrador extradiegético, defende sua moral amorosa contra as críticas, dizendo às mulheres a quem dedica a obra:

E se alguma vez me dispus a comprazê-las, senhoras, com todas as minhas forças, agora mais do que nunca me disponho; porque sei que nada poderá ser dito com razão, a não ser que todos os que amam, como eu, amam-nas segundo a natureza. E quem quiser se opor às leis da natureza precisará de enormes forças, que muitas vezes são empregadas não só em vão como também com grande prejuízo de quem a tanto se aplica. Essas forças confesso que não tenho nem quero ter; e, se as tivesse, preferiria emprestá-las a outros a usá-las para mim. Por isso, calem-se os mordedores, e, se não conseguem aquecer-se, que vivam enregelados, ficando eles com seus prazeres, aliás, apetites corrompidos, e eu com o meu nesta breve vida que nos é dada (2013a, p. 241-242).⁸⁴

Aqui, ele afirma “com razão” que todos amam “segundo a natureza”, ou seja, traz o amor com certa objetividade e racionalidade, como algo que faz parte do ser humano e que é regido por “leis da natureza”, leis que, para serem derrotadas, é necessário ter-se “enormes forças”. Mesmo possuindo tais forças, Boccaccio alerta que elas podem ser usadas em vão: o poder dessa natureza pode ser maior; ou, ainda, para ele, quem consegue efetivamente derrotar essa natureza e ter os “apetites corrompidos” sofre “grande prejuízo”, pois ela é intrínseca à experiência humana. Boccaccio declara, claramente, que não possui essas forças e nem deseja possuí-las. Ele deseja, sim, aproveitar os prazeres de sua “breve vida”.

A moral amorosa do *Decameron* é resultado da transformação da representação do amor cortês trovadoresco: não se trata mais do amor platônico, idealizado e inatingível, mas do amor terreno, natural, concreto e realista, embora ainda coexista, em algumas *novelle* da obra, uma atmosfera trovadoresca. A mulher amada não é mais um objeto de adoração ou obra divina, apenas. Ela passa a ser o objeto de desejo sexual, como afirma Auerbach (2007, p. 196-197):

A sua moral amorosa é uma transformação do amor trovadoresco, afinado alguns graus mais para baixo quanto ao nível estilístico e dirigido puramente para o sensual e o real; trata-se agora, sem sombra de dúvida, do amor terreno. Ainda paira um resplendor da magia trovadoresca sobre algumas das novelas [...]. A doutrina segundo a qual o amor é a mãe de todas as virtudes e de toda nobre disposição, segundo a qual ele confere valentia, autoconsciência,

⁸⁴ “E se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò, per ciò che io conosco che altra cosa dir non potrà alcuno con ragione, se non che gli altri e io, che v’amiamo, naturalmente operiamo; alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s’adoperano. Le quali forze io confesso che io non l’ho né d’averle disidero in questo; e se io l’avessi, più tosto a altrui le presterei che io per me l’adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano: e ne’ lor dilette, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa breve vita che posta n’è, lascino stare” (BOCCACCIO, 1985, p. 407-408).

capacidade de sacrifício, forma a inteligência e os bons costumes, tudo isto é parte da herança da cultura cortesã e do *stil nuovo*. Aqui, porém, é apresentado como moral prática, válida para todas as classes, e a amada não mais é a senhora inatingível ou uma encarnação do pensamento divino, mas o objeto do desejo sexual. [...] No *Decameron* desenvolve-se, pois, uma determinada moral ética, baseada no direito ao amor, essencialmente prática terrena, e que, pela sua essência, é anticristã. Ela é apresentada com muita graça e sem reivindicação enérgica de validade doutrinal.

A doutrina do amor presente no *Decameron*, que trata o amor sensual com realismo e naturalismo, é objeto de estudo de Givens na obra *La dottrina d'amore nel Boccaccio* (1968), e a autora (p. 212) também discorre sobre a transformação da concepção cortês-stilnovistica feita por Boccaccio: os elementos artificiais são substituídos pela aceitação das necessidades naturais e as posições estereotipadas de devoção humilde e vassalagem são substituídas pelo reconhecimento do prazer sensual recíproco, mas permanece a admiração pelas qualidades interiores do amante e um afeto que pode ultrapassar a morte. Vestígios do amor cortês sobreviveram, assim como, na nova burguesia florentina daquele momento, ainda sobrevivia parte da nobreza que havia dominado a cena política e social. O naturalismo do *Decameron*:

expressa as necessidades e aspirações da nova classe média [...]. É a classe dos mercadores ricos e poderosos que não tem tempo para a lenta progressão cortês para o ato do amor, mas querem alcançar a realização dos próprios desejos, sem a demora das formalidades exteriores que consideram inúteis (GIVENS, 1968, p. 208, tradução nossa).⁸⁵

Esse amor sensual, realista e naturalista, presente no *Decameron*, é reflexo, portanto, de uma nova forma de vida – a da burguesia mercantil:

As *novelle* do *Decameron* são repletas de vida vivida, perfeitamente adequadas ao ambiente no qual se passam. As formas não são mais aquelas idealizadas, imaginadas pela nobreza feudal e cortês: a sede de vida da burguesia revela-se bastante intensa e prepotente. Por isso, nas novas formas que a vida daquele tempo assume ecoa a zombaria, mas no sentido saudável da vida do povo, para o qual o amor [...] consiste na união sexual, satisfação de uma necessidade natural da qual não há razão alguma para envergonhar-se, assim

⁸⁵ “esprime i bisogni e le aspirazioni della classe media [...]. È la classe dei mercanti ricchi e potenti che non hanno tempo per la lenta progressione cortese verso l'atto d'amore, ma vogliono giungere al compimento dei propri desideri, senza gli indugi delle formalità esteriori che considerano inutili”.

como não se tem vergonha de ter fome ou sede (GIVENS, 1968, p. 183, tradução nossa).⁸⁶

Segundo Givens (1968, p. 182), o naturalismo encontrado no *Decameron* é uma superação do naturalismo já presente nas obras precedentes de Boccaccio, como *Filocolo* (1336), *Fiammetta* (1344) e *Ninfale fiesolano* (1346), e reflete a maturidade artística e pessoal do autor. É uma concepção da vida que vai se concretizando gradualmente.

E quando voltamos nossa atenção para a representação do amor sensual no *Decameron*, não podemos desconsiderar a narrativa moldura da peste. Para Givens (1968, p. 145-146), os elementos naturalistas presentes nas histórias refletem a atmosfera moral daquele período, resultado da devastação causada pela doença, uma força destrutiva tanto do físico quanto da moral. De acordo com a autora (1968, p. 149-150), apenas o instinto animal permite a sobrevivência e não se deve esperar que houvesse o uso, nem mesmo pelos dez jovens da narrativa moldura, daquele código moral anterior que já havia perdido valor e significado. A peste é uma forma de mostrar aos leitores uma nova moral, uma concepção mais franca sobre a vida e o amor. A juventude e o vigor são características importantes dos dez jovens, que estão dispostos a se manifestarem sobre a vida de acordo com os seus próprios desejos e aspirações. As histórias que eles contam mostram que estão livres do falso pudor, mas suas condutas pessoais refletem a adesão a um código moral rigoroso e digno de sua condição social.

Givens (1968, p. 182) defende que, considerando a moldura da peste e tudo o que ela implica, compreendemos que as *novelle* não são narradas para destacar obscenidades, mas como expressão de vida. Aldo Scaglione, autor de *Nature and Love in the Late Middle Ages – An Essay on the Cultural Context of the Decameron* (1963) faz a mesma ressalva (1963, p. 99-100, tradução nossa): a verdadeira concepção do amor em Boccaccio não deve ser equiparada com erotismo. Apesar de todas as aparências, o foco real não é no sexo. “A mensagem de Boccaccio é

⁸⁶ “Le novelle del *Decameron* sono ricchezza di vita vissuta, perfettamente consone all’ambiente in cui si svolgono. Le forme spesso non sono più quelle idealistiche vagheggiate dalla nobiltà feudale e cortese: la sete di vita della borghesia si rivela assai più intensa e prepotente. Perciò nelle nuove forme che la vita del tempo assume echeggia il beffardo, ma sano senso della vita del popolo minuto, per il quale l’amore [...] consiste nell’unione sessuale, soddisfazione di un bisogno naturale del quale non c’è ragione alcuna di vergognarsi, come non ci si vergogna di aver fame o sete”.

naturalista, não erótica”.⁸⁷ A nosso ver, Boccaccio afronta a sexualidade face a face, com proximidade, por meio do procedimento artístico característico da *novella*. Como esse gênero trata de assuntos comuns ao cotidiano do povo, o autor encontra permissão e espaço para falar de sexo, um aspecto que faz parte da vida do homem, de forma real e natural. Esse naturalismo com que o assunto é abordado, unido ao riso que essas histórias provocam no ouvinte/leitor, devido ao humor típico de Boccaccio, amenizam o erotismo e a obscenidade, mas não os anulam. O naturalismo é expresso por meio do ato sexual, que recebe destaque e grande peso nas *novelle*, e nesse ato sexual há, sim, obscenidade, já que não encontramos nos personagens o sentimento de recato, além de erotismo, pois existe o desejo, a excitação sexual. Em algumas *novelle*, como na de Alibeck e Rústico (III, 10) e na de Dom Gianni (IX, 10), essas características são acentuadas: colocar o diabo no inferno, na primeira, e o rabo na égua, na segunda, é erótico e obsceno para a nossa sociedade. O amor sensual presente nessas *novelle* é, de fato, uma expressão de vida no cenário de morte causado pela peste, mas não podemos negar ou desconsiderar a presença do erotismo e da obscenidade.

Para compreendermos a posição naturalista de Boccaccio, em sua doutrina do amor, é necessário, segundo Givens (1968, p. 153), fazer uma distinção entre o amor irracional, que consiste na atração física e pode realizar-se no ato sexual, mas não exclui outros fatores, como o orgulho tanto da posse física como das qualidades físicas do amante, e o amor exclusivamente sexual, correspondente apenas a uma necessidade fisiológica. As *novelle* que trazem o amor sensual podem apresentar tanto um quanto o outro e a autora explica, ainda, que, às vezes, mesmo o amor sexual, não querendo ultrapassar os limites dos deveres e das exigências morais e sociais, pode não se concretizar, enquanto o amor que começou como um ato fisiológico pode ser sublimado por uma concepção afetiva.

Verificamos que nove das dez *novelle* expressam apenas o desejo carnal, o amor exclusivamente sexual abordado pela autora; não encontramos, nelas, expressão de afeto e de nenhum outro fator. Mesmo na *novella* de Ferondo (III, 8), cujo início leva-nos a acreditar que haverá expressão efetiva de afeto, verificamos permanecer, posteriormente, no campo do desejo sexual, apenas. A inicial exaltação da esposa de Ferondo, feita pelo abade supostamente apaixonado, é uma estratégia

⁸⁷ “Boccaccio’s message is naturalistic, not erotic”.

adotada por ele, já que ela apresentou resistência ao amor sensual proposto. No decorrer da história, parece-nos dissimulação do abade para convencê-la e concluímos que se trata do amor exclusivamente sexual devido ao final: ele não pretende fazer nada além, o sexo basta. A única em que há expressão concreta de afeto acompanhado de desejo sexual, ou seja, o amor chamado por Givens de irracional, é a *novella* da abadessa e da freira (IX, 2). Nela, o amante não se satisfaz apenas com a relação sexual com a moça e quer algo além. O desejo sexual é importante, mas há outros fatores envolvidos. Quando ele e a freira são flagrados em pleno ato sexual e as outras freiras levam-na para ser repreendida, ao invés de fugir, ele permanece no convento para ver o que aconteceria e para proteger a amada, caso sofresse algum mal e, ainda, pretende levá-la embora, ou seja, o jovem deseja permanecer com sua amada. Com exceção dessa *novella*, todas as outras trazem o amor exclusivamente sexual. Na de Masetto de Lamporecchio (III,1), por exemplo, “a evidente indiferença com que cada freira aceita o fato de que Masetto é amante de todas as outras” (GIVENS, 1968, p. 169, tradução nossa)⁸⁸ comprova que se trata do amor exclusivamente sexual, assim como, uma vez que Rústico (III, 10) satisfaz os seus desejos sexuais, não tem mais nenhum interesse por Alibeck (GIVENS, 1968, p. 169).

Ademais, as *novelle* deste estudo apresentam um final positivo em relação à prática do amor sensual. No desfecho de suas peripécias, os personagens saem vantajosos, com exceção de Dom Gianni (IX, 10), cujo ato sexual é interrompido por Pietro, que não permite que o padre finalize o processo de transformação da sua esposa em égua, e com exceção também de Frei Alberto (IV, 2), que é descoberto pelos cunhados de Lisetta e encarcerado por religiosos da ordem à qual pertencia. Essas duas histórias apresentam, portanto, um final negativo.

Boccaccio, em suas *novelle* do *Decameron* que abordam o celibato católico, parece, a nosso ver, desconstruir a hierarquização da Igreja, as fronteiras entre aqueles que se elevam “acima da natureza e além da vida humana comum”, segundo Eusébio de Cesareia (*apud* BROWN, 1990, p. 177), e “o estilo mais humilde e mais humano”, as fronteiras entre os dois estilos de vida, nos quais o Cristianismo se estruturou. Além de desconstruir a hierarquização entre os membros da Igreja, que pertenceriam à “mais nobre de todas as classes”, de acordo com

⁸⁸ “l'evidente indifferenza con cui ogni monaca accetta il fatto che Masetto è l'amante di tutte le altre”.

Capelão (2000, p. 194), e os homens comuns, essas *novelle* também desconstróem a hierarquização dentro da própria Igreja, que existe por meio dos cargos atribuídos aos clérigos. Acreditamos que Boccaccio trata os membros da Igreja de forma dessacralizada: não como seres celestiais, próximos do estado santificado, mas como homens comuns, nos quais a natureza e o instinto se fazem presentes. Trata-se do homem que Boccaccio observa em sua realidade, marcado por uma moral não fixa.

Na *novella* de Masetto (III, 1), não há “fronteira” entre as freiras e Masetto, o homem comum. Elas também são apresentadas como mulheres comuns, com necessidades fisiológicas, e ambos utilizam engenhosidade, esperteza e artimanhas para conseguirem o que desejam. Todos são alocados em um mesmo “nível de humanidade”, elas não são mais nobres que ele. Há, ainda, a desconstrução na hierarquização interna da Igreja, já que a abadessa, que tinha motivos ainda maiores para se lembrar da renúncia sexual e vencer a tentação da carne, por ser superior no convento e quem deveria disciplinar as freiras, fazendo-se exemplo, também se entregou à concupiscência carnal quando viu o moço dormindo nu.

Da mesma forma, na *novella* do monge e do abade (I, 4), entendemos que os dois monásticos são retratados como homens comuns, nos quais a natureza e o instinto se fazem presentes. O abade, sendo superior ao monge dentro do mosteiro, deveria ser referência, mas pratica a mesma ação e ainda passa a agir em cumplicidade com o seu subordinado. Portanto, monge e abade são iguais, em uma relação não apenas de cumplicidade, mas também de hipocrisia. Na mesma *novella*, também não há superioridade de ambos os clérigos em relação à moça. Ó Cuilleanáin (1984, p. 101) observa, ainda, que o fato de o abade ter permitido que a moça se posicionasse por cima dele durante o ato sexual representa a desconstrução da hierarquia: colocar um religioso, superior, em uma posição inferior à mulher, na época, tem um grande significado social.

A *novella* da abadessa e da freira (IX, 2) nos remete às duas *novelle* supracitadas. O abade pretende punir o monge, sendo que cometeu a mesma infração à regra do celibato. Igualmente, a abadessa pretende punir a jovem freira Isabetta, mas teve, simultaneamente, o mesmo comportamento. Uma diferença é que o abade é surpreendido por uma artimanha do monge, enquanto a abadessa é exposta pelo acaso, pela Fortuna que sorriu para a freira. Os discursos finais do

monge e de Isabetta são diferentes em tamanho e em elaboração retórica, mas, em essência, são semelhantes. E, no final, todos esses personagens, das três *novelle*, retomam a prática do encontro amoroso com consentimento e tolerância, porém em segredo, embasados, portanto, na hipocrisia.

Na *novella* de Frei Rinaldo (VII, 3), quando a comadre recebeu, do clérigo, a proposta do amor sensual, ela disse: “Como, frei Rinaldo! Os frades fazem essas coisas, é? Frei Rinaldo respondeu: Senhora, na hora em que eu tirar de cima esta capa – e eu tiro depressinha –, vou parecer homem como os outros, e não frade” (BOCCACCIO, 2013a, p. 396)⁸⁹. Acreditamos que essa fala de Frei Rinaldo demonstra que, em nosso *corpus*, o hábito representa a única diferença entre um frei e um homem comum. Embaixo desse vestuário religioso, existe um homem como os outros. Encontramos o mesmo na *novella* do padre de Varlungo (VIII, 2), quando Belcolore diz: “Ah! Fale claro: padre faz dessas coisas? O padre responde: Fazemos, sim, e melhor que os outros homens: por que não? E digo mais: fazemos um trabalho muito melhor; e sabe por quê? Porque o nosso moinho funciona com água represada” (BOCCACCIO, 2013a, p. 443)⁹⁰. Essas falas de Frei Rinaldo e do padre de Varlungo são coerentes com o discurso de Filostrato, no início de sua narração da *novella* de Masetto de Lamporecchio (III, 1), que defende a posição de que só os tolos acreditam “que basta uma jovem pôr uma faixa branca na cabeça e vestir o hábito monacal preto para deixar de ser mulher ou sentir os apetites femininos” (BOCCACCIO, 2013b, p. 63)⁹¹. Vemos, nessas histórias, portanto, que as vestes, em si, são religiosamente simbólicas apenas na aparência e na identificação visual dos clérigos, mas não têm nenhum poder de transformação da natureza humana.

Em todas as dez *novelle*, há a dessacralização dos clérigos e a desconstrução de hierarquias. Dom Gianni (IX, 10) é dessacralizado de tal maneira que, até mesmo um suposto feitiço, ele faz, além de trabalhar como Pietro, transportando mercadorias, em vez de exercer apenas a função clerical. A nosso

⁸⁹ “‘Come, frate Rinaldo, o fanno così fatte cose i frati?’ A cui frate Rinaldo rispose: ‘Madonna, qualora io avrò questa cappa fuor di dosso, che me la traggio molto agevolmente, io vi parrò uno uomo fatto come gli altri e non frate’” (BOCCACCIO, 1985, p. 696).

⁹⁰ “‘Deh! andate andate: o fanno i preti così fatte cose?’ Il prete rispose: ‘Sì facciam noi meglio che gli altri uomini: o perché no? E dicoti più, che noi facciamo vie miglior lavorio; e sai perché? perché noi maciniamo a raccolta’” (BOCCACCIO, 1985, p. 781-782).

⁹¹ “che, come a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso mессole la nera cocolla, che ella più non sia femina né più senta de’ femminili appetiti” (BOCCACCIO, 1985, p. 273).

ver, sua superioridade se resume ao fato de ter um cavalo, o que indica sua melhor condição social, enquanto Pietro utiliza um asno, um animal de menor custo e menos prestígio. Na *novella* de Dom Felice (III, 4), é pertinente observarmos que, além de haver a desconstrução de hierarquias entre o clero e os homens comuns, já que Dom Felice está no mesmo nível que *monna* Isabetta, há também uma inversão de papéis: o esposo Puccio, profundamente dedicado à vida religiosa, é mais “nobre” que o monge Felice, pois o seu comportamento condiz mais com o de um clérigo do que o do próprio clérigo em questão.

Apenas em duas *novelle*, a do monge e abade (I, 4) e a de Masetto (III, 1) há alguma hesitação por parte do clérigo para ultrapassar a fronteira que separa o corpo da Igreja dos homens comuns: o abade, na primeira, cuja hesitação é encontrada em sua argumentação de autopersuasão; e, na segunda, a freira sendo convencida pela colega no jardim. Na *novella* de Ferondo (III, 8), não há hesitação por parte do clérigo, mas há, inicialmente, por parte da mulher: “Ai, meu pai, o que é isso que está me pedindo? Eu achava que o senhor era santo; e tem cabimento um homem santo pedir essas coisas às mulheres que o procuram para orientação?” (BOCCACCIO, 2013a, p. 214)⁹². De acordo com as regras eclesiásticas, esse questionamento deveria ser, em primeiro lugar, do abade, e não da mulher. Mas, novamente em uma inversão de papéis, vemos que, quem hesita se deve ou não ultrapassar a fronteira, é a mulher.

Givens (1968, p. 207) afirma que existe, no *Decameron*, a concepção de que o homem faz parte da natureza, que não é regida por leis ou princípios morais, mas responde a instintos, impulsos e fenômenos biológicos. Logo, entendemos que o amor sensual presente na obra é um direito natural do indivíduo.

De acordo com a autora (1968, p. 192, tradução nossa), o *Decameron* apresenta “uma visão mais complexa e completa da vida, na qual o direito da carne e o do espírito devem coexistir, uma vez que eles formam a essência daquela criatura chamada homem”⁹³. Como ambos possuem aspirações e necessidades a serem supridas, o espírito não deve ser destituído pela carne, assim como a carne também não deve ser destituída pelo espírito.

⁹² “Oimè, padre mio, che è ciò che voi domandate? Io mi credeva che voi foste un santo: or conviensi egli a’ santi uomini di richieder le donne, che a lor vanno per consiglio, di così fatte cose?” (BOCCACCIO, 1985, p. 360).

⁹³ “una piú complessa e completa visione della vita in cui i diritti della carne e quelli dello spirito devono coesistere poichè essi formano l’essenza di quella creatura chiamata uomo”.

Givens (1968, p. 188-189) afirma ainda que, quando essas *novelle* são narradas, tanto os dez jovens personagens da narrativa moldura quanto os leitores se entregam a um riso comum, que mostra não apenas a aceitação da sátira, mas também a aceitação da vida e dessa forma natural do amor, conduzida pela necessidade fisiológica, pela sensualidade instintiva. Entre os leitores de Boccaccio, incluímos também as mulheres para quem o autor dedica a obra, pois no prefácio ele já esclarece que o seu objetivo é diverti-las e cabe às leitoras reconhecer “aquilo de que se deve fugir e aquilo que deve ser seguido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 24)⁹⁴. De acordo com Bakhtin (1990, p. 413),

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isso prepara-o para uma investigação absolutamente livre.

Assim, o riso aproxima os dez jovens personagens da narrativa moldura e os leitores de Boccaccio do ato sexual, tornando-o um objeto a ser visto, examinado, explorado de perto com liberdade, sem tabus. A maneira tão particular com que Boccaccio trabalha o humor nessas *novelle* suprime o medo de falar ou ler sobre sexo, culturalmente e socialmente censurado, não apenas durante o *Trecento*, mas, de certa forma, até os dias de hoje, principalmente quando é praticado por clérigos celibatários. Ademais, o humor também contribui para a desconstrução da veneração do sexo como consequência apenas do sentimento de amor e do casamento, ideia também incorporada culturalmente e socialmente. O riso permite, portanto, que esses incômodos sejam atenuados e que se aceite falar sobre o ato sexual como algo que faz parte da vida humana, da natureza do homem. Segundo Auerbach (2013, p. 48), “Boccaccio é capaz de tornar tolerável para nós uma situação [...]. O que é natural não devemos sentir como algo repugnante, mas como algo divertido e merecedor de nosso riso”.

Givens (1968, p. 210-211) acredita que, no *Decameron*, e também com certa frequência nas obras menores de Boccaccio, o amor é força natural que não pode

⁹⁴ “quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare” (BOCCACCIO, 1985, p. 09).

ser definida como boa ou má e acaba sendo julgada se tomarmos como base as leis e costumes sociais que esse próprio amor transcende.

Segundo Givens (1968, p. 212, tradução nossa), não é possível chegar a uma “fórmula definitiva” sobre a doutrina do amor em Boccaccio, já que encontramos, no autor, “a representação do amor em sua multiplicidade e variedade”⁹⁵ de maneira complexa. As convenções anteriores, nas quais falta a essência da realidade, são transformadas pelo autor “em sua grande visão humana”⁹⁶. Scaglione (1963, p. 96, tradução nossa) também considera essa transformação e afirma que o naturalismo em Boccaccio não é historicamente um novo fenômeno, mas o velho em uma nova forma: ele se coloca a favor de todas as manifestações contra a moral convencional,

com adúlteros e freiras e monges pecadores, e condena apenas quando a hipocrisia tenta esconder a natureza, ou quando a corrupção contamina a livre escolha guiada pela natureza, ou, finalmente, quando os homens se curvam para ‘prazeres perversos conta a natureza’.⁹⁷

Salvo essas exceções, as quais Boccaccio desaprova, ele “não cansa de nos dizer que o amor – o amor sensual – não é pecado ou dissipação, mas uma demanda natural, sendo, portanto, bom”, defende Auerbach (2013, p. 43), o que pode ser verificado em uma fala de Pânfilo, personagem da narrativa moldura, que afirma que o amor é bom: “como são santas, poderosas e benéficas as forças do Amor, que muitos, sem saberem o que estão dizendo, condenam e vituperam erroneamente” (BOCCACCIO, 2013a, p. 297).⁹⁸

De acordo com Givens (1968, p. 206), há, no *Decameron*, um eixo horizontal, em contraste com o eixo vertical da *Divina Comédia*. Não existe, na obra boccacciana, a pretensão de que ela possa ser um caminho para a salvação eterna ou para a inspiração ao divino. Mesmo quando o amor enobrece o homem e eleva as suas aspirações, realiza-se e permanece na esfera terrena, humana, ao contrário da obra de Dante. No amor presente no *Decameron*, cuja essência é sensual, não

⁹⁵ “la rappresentazione dell’amore nella sua molteplicità e varietà”.

⁹⁶ “nella sua grandiosa visione umana”.

⁹⁷ “with adulterers and sinning nuns and monks, and condemns only when hypocrisy attempts to hide nature, or when venality contaminates the free choice guided by nature, or finally when men stoop to ‘perversi piaceri contro natura’”.

⁹⁸ “ma quanto sian sante, quanto poderose e di quanto ben piene le forze d’Amore, le quali molti, senza saper che si dicano, dannano e vituperano a gran torto” (BOCCACCIO, 1985, p. 514).

há a ideia de condenação por pecado, nem a de uma recompensa na vida após a morte.

Assim, quando se trata da doutrina do amor no *Decameron*, segundo Scaglione (1963, p. 73, tradução nossa), “nem mesmo os votos religiosos colocam o bom e o amor em contradição”.⁹⁹

A crítica de Boccaccio impressa nas *novelle* que compõem o nosso *corpus* refere-se à hipocrisia e corrupção dos clérigos. Segundo Maria Celeste Tommasello Ramos (2007, p. 179), Dante, em *A Divina Comédia*, denuncia o Alto Clero, já que envia papas e cardeais para o Inferno. Boccaccio, ao contrário, discute a corrupção no baixo clero, denunciando uma “religião de fachada”, uma “espiritualidade hipócrita”.

Isso pode ser confirmado na fala de Pampineia. Antes de começar a narrar a história sobre Frei Alberto (IV, 2), ela expressa sua opinião por meio da crítica à hipocrisia dos clérigos:

O povo costuma dizer o seguinte provérbio: ‘O mau tido por bom pode fazer o mal sem ser notado’. Esta máxima me dá ampla matéria para o que lhes pretendo contar hoje e, de resto, demonstra quanto é grande a hipocrisia dos religiosos, que, com panos largos e longos, rostos artificialmente pálidos, vozes humildes e mansas ao pedir, mas duras e ferozes ao condenar nos outros seus próprios vícios, querem fazer crer que a salvação consiste em que lhes doemos tudo sem que eles nada nos deem; além disso, não acham que precisam conquistar o Paraíso como nós, mas, quase como se fossem seu dono e senhor, dão a cada um que morre um lugar melhor ou pior, a depender da quantidade de dinheiro que lhes é deixada, e com isso creem favorecer primeiro a si mesmos e, depois, àqueles que prestam fé a suas palavras e são por eles enganados. De modo que, se me fosse permitido revelar o que sei a seu respeito, diria a muita gente simples o que eles levam escondido sob suas capas larguíssimas. Mas quisera Deus que suas mentiras fossem desmascaradas (BOCCACCIO, 2013b, p. 71-72).¹⁰⁰

⁹⁹ “Even religious vows do not hold good against love”.

¹⁰⁰ “Usano i volgari un così fatto proverbio: ‘Chi è reo e buono è tenuto, può fare il male e non è creduto’; il quale ampia materia a ciò che m’è stato proposto mi presta di favellare, e ancora a dimostrare quanta e quale sia la ipocresia de’ religiosi, li quali co’ panni larghi e lunghi e co’ visi artificialmente palidi e con le voci umili e mansuete nel dimandar l’altrui, e altissime e rubeste in mordere negli altri li loro medesimi vizii e nel mostrar sé per torre e altri per lor donare venire a salvezione; e oltre a ciò, non come uomini che il Paradiso abbiano a procacciare come noi, ma quasi come possessori e signori di quello danti a ciaschedun che muore, secondo la quantità de’ denari loro lasciata da lui, più e meno eccellente luogo, con questo prima se medesimo, se così credono, e poscia coloro che in ciò alle loro parole dan fede sforzandosi d’ingannare. De’ quali se quanto si convenisse fosse licito a me di mostrare, tosto dichiarerei a molti semplici quello che nelle lor cappe larghissime tengan nascoso. Ma ora fosse piacere di Dio che così delle loro bugie a tutti intervenisse” (BOCCACCIO, 1985, p. 425-426).

E também pode ser confirmado na fala calorosa de Elissa, enquanto narra a *novella* sobre Frei Rinaldo (VII, 3):

Ai, infâmia deste mundo corrompido! Eles não se envergonham de mostrar-se gordos, de mostrar-se corados, de mostrar-se requintados nas roupas e em tudo o que usam; e não andam como pombos, mas como galos empertigados, com a crista levantada, com o peito estufado; e, deixando de lado o fato de terem as celas cheias de albarelos repletos de eletuários e unguentos, caixas cheias de docinhos vários, frascos e garrafinhas com essências e óleos, garrações transbordando de malvasia, vinho grego e outros vinhos preciosíssimos – de modo que quem olha não acha que está vendo celas de frades, mas boticas de herbanários ou perfumistas –, o pior é que eles não se envergonham de serem vistos como gotosos e acreditam que os outros não reconhecem nem sabem que com bons jejuns, comidas frugais e escassas e vida sóbria os homens se tornam magros, enxutos e, na maioria das vezes, saudáveis; e, mesmo que fiquem doentes, pelo menos não adoecem de gota, para cujo tratamento se costuma receitar a castidade e todas as outras coisas adequadas à vida de modesto frade. E acham que os outros não sabem que vida pobre, longas vigílias, orações e disciplina só podem tornar os homens pálidos e abatidos; e que São Domingos e São Francisco, que não tinham quatro capas cada um – não de lã tingida, nem de outros tecidos nobres, mas de lã crua e cor natural –, vestiam-se para livrar-se do frio e não para se mostrar. E que Deus proveja a tais coisas, tal como necessitam as almas dos simples que os alimentam (BOCCACCIO, 2013a, p. 396).¹⁰¹

Por meio dos exemplos de São Domingos e São Francisco, acreditamos que Elissa relembra quais são os verdadeiros princípios do Cristianismo, a simplicidade, a humildade, a caridade, os quais os clérigos deveriam seguir e tornarem-se exemplos vivos para a comunidade. Elissa mostra, no entanto, que as reais práticas clericais são opostas a esses princípios: os clérigos vivem uma vida de soberba, de vaidade, de hipocrisia e de exploração dos fiéis, que vão contra a verdadeira

¹⁰¹ “Ahi vitupero del guasto mondo! Essi non si vergognano d'apparir grassi, d'apparir coloriti nel viso, d'apparir morbidi ne' vestimenti e in tutte le cose loro, e non come colombi ma come galli tronfi colla cresta levata pettoruti procedono: e che è peggio (lasciamo stare d'aver le lor celle piene d'alberelli di lattovari e d'unguenti colmi, di scatole di varii confetti piene, d'ampolle e di guastadette con acque lavorate e con oli, di bottacci di malvasia e di reco e d'altri vini preziosissimi traboccanti, in tanto che non celle di frati ma botteghe di speziali o d'unguentarii appaiono più tosto a' riguardanti) essi non si vergognano che altri sappia loro esser gottosi, e credonsi che altri non conosca e sappia che i digiuni assai, le vivande grosse e poche e il viver sobriamente faccia gli uomini magri e sottili e il più sani; e se pure infermi ne fanno, non almeno di gotte gl'infermano, alle quali si suole per medicina dare la castità e ogn'altra cosa a vita di modesto frate appartenente. E credonsi che altri non conosca, oltra la sottil vita, le vigilie lunghe, l'orare e il disciplinarsi dover gli uomini pallidi e afflitti rendere, e che né san Domenico né san Francesco, senza aver quattro cappe per uno, non di tintillani né d'altri panni gentili ma di lana grossa fatti e di natural colore, a cacciare il freddo e non a apparere si vestissero. Alle quali cose Iddio provega come all'anime de' semplici che gli nutricano fa bisogno” (BOCCACCIO, 1985, p. 694-695).

essência do Cristianismo. Eis a verdadeira crítica decameroniana. Segundo Ó Cuilleánáin (1984, p. 16-17, tradução nossa), “uma leitura atenta de Boccaccio no *Decameron* irá revelar [...] uma fidelidade surpreendente à essência histórica da tradição cristã”.¹⁰²

A nosso ver, Boccaccio discute a liberdade do indivíduo. Como celibatários, esses homens e mulheres são levados pela instituição católica a abandonarem, obrigatoriamente, um aspecto inerente à vida humana, mas não basta existir a regra se esses indivíduos não desejarem que a renúncia sexual aconteça efetivamente. Como diz o narrador Filostrato no início da *novella* de Masetto (III, 1),

há uma infinidade de homens e de mulheres tão tolos a ponto de acreditarem que basta uma jovem pôr uma faixa branca na cabeça e vestir o hábito monacal preto para deixar de ser mulher ou sentir os apetites femininos, como se o fato de ser freira a tornasse de pedra; e, se acaso têm notícia de algo que possa contrariar sua crença, perturbam-se tanto como se um enorme pecado tivesse sido cometido contra a natureza, sem meditar nem querer olhar para si, que, não contentes com a licença para fazer o que querem, ainda desdenham das grandes forças do ócio e da disponibilidade (BOCCACCIO, 2013b, p. 63).¹⁰³

O desejo desse indivíduo moderno é “tornar-se cômico da própria pessoa, ver-se numa existência terrena que deseja ser apreendida e dominada” (AUERBACH, 2013, p. 19). É intensa:

a ideia de que o homem possui em si mesmo, na sua imaginação e na sua consciência, todas as forças para reagir ao teatro vazio do mundo, para se opor à pretensão de uma realidade sensata vinculada somente a Deus e para preencher de novo esse palco cênico terreno com as próprias ações e paixões (DOTTI, 2006, p. 327).

A nosso ver, em todas as *novelle*, encontramos a união de dois fatores no amor sensual praticado pelos personagens. Primeiramente, existe o impulso físico, as necessidades fisiológicas, o desejo sexual que integra a natureza humana, mas

¹⁰² “a close reading of Boccaccio in the *Decameron* will reveal [...] a surprising fidelity to the historical essence of the Christian tradition”.

¹⁰³ “assai sono di quegli uomini e di quelle femine che sì sono stolti, che credono troppo bene che, come a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messole la nera cocolla, che ella più non sia femina né più senta de’ femminili appetiti se non come se di pietra l’avesse fatta divenire il farla monaca: e se forse alcuna cosa contra questa lor credenza n’odono, così si turbano come se contra natura un grandissimo e scelerato male fosse stato commesso, non pensando né volendo avere rispetto a se medesimi, li quali la piena licenza di potere far quello che vogliono non può saziare, né ancora alle gran forze dell’ozio e della sollecitudine” (BOCCACCIO, 1985, p. 273-274).

não são eles que conduzem e controlam a ação que desencadeará no ato sexual, em um ato meramente animalesco. Quem o faz é a consciência, a ação é racional. É a razão, a consciência desses personagens, que são representantes de uma nova concepção de indivíduo, que permite que aquele impulso instintivo, que é intrínseco ao homem, seja ouvido e tenha a permissão para se expressar, ou seja, tenha o direito de se expressar respeitado. Os personagens praticam o ato sexual porque querem fazê-lo, e não porque são simplesmente levados por uma exigência biológica. Não são manipulados por ela, mas a manipulam e possuem total consciência disso, o que é comprovado pelo fato de que suas ações são repletas de engenhosidade e inteligência, como veremos detalhadamente a seguir. A vontade é aliada da natureza. Assim, vamos ao encontro com Givens (1968, p. 192) e Scaglione (1963, p. 67), que concordam que a concepção do amor em Boccaccio é natural e, em um impulso instintivo, o ser humano participa dessa realização em sua totalidade de corpo e mente, sentidos, vontade e inteligência. Para Scaglione (1963, p. 67, tradução nossa), “mais do que apenas ingênuo, espontâneo, natural, o amor de Boccaccio é ‘naturalista’ na medida em que é um impulso que envolve todo o ser humano, corpo e alma, músculos e mente, sentidos, vontade e intelecto, tudo ao serviço dos desejos naturais”¹⁰⁴. Ainda de acordo com Scaglione (1963, p. 96-97, tradução nossa),

O amor é, certamente, irracional, mas a razão o segue e o serve, sem ser completamente dominada por ele. Portanto, amor e ‘inteligência’ não aparecem realmente distintos, mas unidos em cooperação mútua, ou melhor, o amor é acompanhado pela inteligência, uma força próspera por si própria. [...] Existe entre eles uma cooperação serena, mas não devemos nunca nos esquecer de que se trata de uma cooperação entre opostos.¹⁰⁵

Janet Levarie Smarr (2014, p. 56-59) afirma que os eclesiásticos concupiscentes fazem uma escolha. Eles não têm um comportamento meramente impulsivo, mas o racionalizam, e a forma como essas racionalizações são construídas são importantes para o humor. A autora exemplifica, ainda, que na

¹⁰⁴ “More than just ‘naive’, spontaneous, natural, Boccaccio’s love is ‘naturalistic’ inasmuch as it is an urge that engages the whole human being, body and soul, muscles and mind, senses, will, and intellect, all at the service of natural desires”.

¹⁰⁵ “Love is, indeed, irrational, but reason follows and serves it, without being quite subjugated by it. Thus love and ‘intelligence’ appear not really distinct, but united in mutual cooperation, or more exactly love is accompanied by intelligence, a thriving force even by itself [...]. Serene cooperation there is between them, but we must never forget that it is a cooperation of opposites”.

novella de Rústico (III, 10), quando Alibeck procura outros eremitas antes de encontrar o jovem, todos temem a tentação que poderiam sofrer, dão a ela comida e água, elogiam sua intenção e determinação, mas enviam-na para longe, resistindo.

Sem eles, poderíamos ser tentados a afirmar que as forças da natureza são impossíveis de superar, e que os votos sagrados são, portanto, tolos. Mas, em sua presença, vemos que os homens santos que estão humildemente cientes do poder da natureza podem tomar precauções preventivas (SMARR, 2014, p. 62, tradução nossa).¹⁰⁶

Portanto, os clérigos que estão efetivamente empenhados nos votos do celibato são capazes de controlar as forças da natureza e evitar o amor sensual, reconhecendo as situações de risco e afastando-se conscientemente delas.

Para a autora (SMARR, 2014, p. 63), quando se trata do clero no *Decameron*, os problemas estão com os indivíduos, e não com a Igreja enquanto instituição. A obra não exclui a existência de clérigos bons e obedientes às regras. Boccaccio promete aos leitores mostrar o que se deve seguir, assim como o que se deve evitar, e diz que cabe a nós escolher como proceder. Nessa perspectiva, para a autora, não é possível sustentar a ideia de que a natureza faz com que a vocação espiritual verdadeira seja impossível de se alcançar. Trata-se, portanto, de uma escolha racional do indivíduo e também acreditamos nesse ponto de vista.

4.2.2 Elementos da narrativa

As *novelle* que trazem o amor sensual praticado por clérigos são narradas tanto pelos personagens masculinos da narrativa moldura, quanto pelas personagens femininas: seis *novelle* do nosso *corpus* são narradas pelos três homens (Dioneu, Filostrato e Pânfilo) e quatro *novelle* o são por três das sete mulheres presentes, sendo elas Lauretta, Pampineia e Elissa. Esse fato demonstra que, já na narrativa moldura, as mulheres encontram espaço para se expressarem como os homens: contar uma história que contém o ato sexual não é exclusividade deles. Lauretta, Pampineia e Elissa também o fazem tranquilamente, com naturalidade. E isso ocorre porque, como vimos, apesar de haver um foco

¹⁰⁶ “Without them, one might be tempted to claim that the forces of Nature are impossible to overcome, and that holy vows are therefore foolish. But in their presence, we see that holy men who are humbly aware of Nature’s power can take preventive precautions”.

significativo no ato sexual, o naturalismo do amor sensual de Boccaccio, unido ao humor, amenizam o erotismo e a obscenidade. Elas também estão dispostas a se manifestarem sobre a vida de uma forma mais franca, livres do falso pudor, já que estão vivendo em uma atmosfera marcada pela peste e, portanto, com uma nova moral, como afirma Givens (1968, p. 149-150).

Dioneu conta que, na *novella* do monge e do abade (I, 4), no instante em que o monge viu a moça, sentiu a concupiscência carnal. Agiu de acordo com o seu impulso; foi levado pelo seu instinto ao amor exclusivamente sensual, aquele em que predominam as necessidades fisiológicas do homem, a força da sua natureza.

Seriam esses personagens clericais aqueles que, de acordo com Capelão (GIVENS, 1968, p. 29), tornam-se monásticos de maneira forçada ou ainda jovens demais para atenderem às renúncias que o monastério exige? Boccaccio (2013a, p. 57) ressalta que o monge da *novella* citada acima era “um monge novo, cujo vigor e viço não havia jejuns e vigílias que pudessem mortificar”¹⁰⁷. E a juventude da moça com quem ele se relaciona é apresentada como justificativa para que os desejos do abade, já em idade avançada, fossem despertados: “O senhor abade, [...] vendo que ela era bonita e viçosa, mesmo sendo velho sentiu subitamente na carne estímulos não menos fogosos que os experimentados por seu jovem monge” (BOCCACCIO, 2013a, p. 58)¹⁰⁸. A juventude e a beleza dela fizeram com que o idoso virasse jovem novamente.

Logo no início da *novella* de Masetto de Lamporecchio (III, 1), somos informados de que todas as freiras eram jovens e Masetto é apresentado como “um jovem lavrador forte e robusto, bem-apegoado para sua condição” (BOCCACCIO, 2013b, p. 63)¹⁰⁹. Ele até mesmo teve receio de ser recusado como funcionário no convento devido a essas características. O administrador, ao contrário, é apresentado como velho, com certo desdém: as freiras não sentem desejo por ele.

Segundo Givens (1968, p. 167), no início da *novella* de Dom Felice e Puccio (III, 4), Boccaccio parece justificar a infidelidade de Isabetta, já que ela, ainda jovem, é casada com um senhor que dedica todo o seu tempo à Igreja e não satisfaz a

¹⁰⁷ “un monaco giovane, il vigore del quale né la freschezza né i digiuni né le vigilie potevano macerare” (BOCCACCIO, 1985, p. 69).

¹⁰⁸ “Messer l’abate [...] veggendola bella e fresca, ancora che vecchio fosse sentì subitamente non meno cocenti gli stimoli della carne che sentiti avesse il suo giovane monaco” (BOCCACCIO, 1985, p. 71).

¹⁰⁹ “un giovane lavoratore forte e robusto e secondo uomo di villa con bella persona” (BOCCACCIO, 1985, p. 274).

esposa. A juventude e necessidades físicas dela são colocadas em oposição à velhice e inércia do marido:

Isabetta, jovem ainda, de vinte e oito a trinta anos, viçosa, bela e roliça, [...] em virtude da santidade e talvez da velhice do marido fazia frequentemente dietas muito mais longas do que desejaria; e, sempre que queria dormir ou, quem sabe, brincar com o marido, este lhe contava a vida de Cristo, as pregações de frei Anastácio ou o lamento de Madalena e coisas desse gênero (BOCCACCIO, 2013a, p. 185).¹¹⁰

Assim, como ela não tem as suas necessidades físicas atendidas com Puccio, o marido, aceita os encontros amorosos com o monge Dom Felice, que “jovem e bem-apessoado, tinha engenho agudo e profunda ciência” (BOCCACCIO, 2013a, p.185)¹¹¹. É importante notar, aqui, que o discurso cria o efeito cômico ao apresentar os papéis invertidos: o marido, que deveria ter relações sexuais com a esposa, dedica-se à Igreja, e o monge, que deveria dedicar-se à Igreja, pratica o amor sensual com a esposa do primeiro.

Lisetta, na *novella* de Frei Alberto (IV, 2), é jovem, “fresca e macia” e ele “tinha um belo corpo, robusto, e toda a sua figura fazia boa presença” (BOCCACCIO, 2013b, p. 76)¹¹². Alibeck (III, 10), além de jovem, era bela. Esses fatores tanto destacavam-se, que ninguém aceitou recebê-la antes, como aprendiz para servir a Deus, com receio de sofrer tentações carnavais. O jovem Rústico, por sua vez, “havia muito tempo estava sendo traído por elas [as forças naturais, os impulsos físicos], não precisou de muitos assaltos para abandonar o campo e capitular” (BOCCACCIO, 2013a, p. 228)¹¹³. Na *novella* de Frei Rinaldo (VII, 3), não há menção direta de que eles são jovens, mas subentende-se que sim, porque o frei é descrito como um rapaz formoso.

Encontramos, em oito *novelle* do *corpus*, a comprovação da afirmação de Givens (1968, p. 189) de que, quando se trata do amor sensual no *Decameron*,

¹¹⁰ “La moglie, che monna Isabetta aveva nome, giovane ancora di ventotto in trenta anni, fresca e bella e ritondetta [...] per la santità del marito, e forse per la vecchiezza, faceva molto spesso troppo più lunghe diete che voluto non avrebbe; e quando ella si sarebbe voluta dormire o forse scherzar con lui, e egli le raccontava la vita di Cristo e le prediche di frate Nastagio o il lamento della Magdalena o così fatte cose” (BOCCACCIO, 1985, p. 305).

¹¹¹ “giovane e bello della persona e d'aguto ingegno e di profonda scienza” (BOCCACCIO, 1985, p. 305).

¹¹² “fresca e morbida”; “Era frate Alberto bell'uomo del corpo e robusto, e stavangli troppo bene le gambe in su la persona” (BOCCACCIO, 1985, p. 431-432).

¹¹³ “trovandosi di gran lunga ingannato, da quelle senza troppi assalti voltò le spalle e rendessi per vinto” (BOCCACCIO, 1985, p. 387).

geralmente a juventude funciona como uma espécie de requisito ou justificativa para o ato do amor sensual. Os amantes, independentemente da classe social à qual pertencem, são normalmente jovens. Grande parte da doutrina do amor sensual em Boccaccio é marcada pela manifestação saudável e natural do corpo jovem, no qual os sentidos estão prontos, aguardando qualquer estímulo (GIVENS, 1968, p. 170-171).

Mas, sendo jovens ou não, o que todos os personagens das dez *novelle* têm em comum é o uso da engenhosidade para conseguir a concretização do amor. Apenas o padre de Varlungo (VIII, 2) tem sua maior expressão de engenhosidade não na conquista amorosa, mas após o encontro amoroso, para ter de volta, sem custos, o tabardo que deixou com Belcolore como penhor. Entretanto, nem mesmo ele está isento das articulações e artimanhas para conseguir concretizar os seus desejos amorosos.

A doutrina do amor no *Decameron* defende também que o amor é responsável pelas virtudes do homem, por suas ações nobres, assim como pela sua inteligência e engenhosidade. Se existe alguma força que impede a concretização desse amor, é permitido ao amante utilizar-se de espertezas e artimanhas para consegui-lo. De acordo com Scaglione (1963, p. 67), no *Dolce Stil Nuovo*, o amor revela a verdadeira nobreza e nos torna nobres ao desenvolver nossas virtudes adormecidas. O amor em Boccaccio faz mais: permite que seus personagens sejam engenhosos e o objetivo do desenvolvimento de sua inteligência é a satisfação do instinto sensual, um direito da natureza. “Este é o tipo de amor que o *Decameron* estabelece incansavelmente diante de nós: direto, firme, encantadoramente cheio de vida e amoralmente determinado a vencer seu caso com todos os meios, especificamente o engenho” (SCAGLIONE, 1963, p. 67, tradução nossa).¹¹⁴

Os nossos personagens em estudo não apenas têm engenhosidade e criam artimanhas, como o fazem rapidamente ao identificarem a oportunidade. Podemos citar, como exemplo, Frei Alberto (IV, 2), durante a confissão de Lisetta, que “imediatamente percebeu que a mulher era uma tola e, vendo ali um bom terreno

¹¹⁴ “This is the sort of love that the *Decameron* tirelessly sets before us: direct, unhesitating, charmingly youthful, and amorally determined to win its case with all means, specifically *ingegno*”.

para seu arado” (BOCCACCIO, 2013b, p. 73)¹¹⁵, articula toda a farsa do anjo Gabriel, com grande velocidade.

Em Masetto de Lamporecchio (III, 1), os detentores da engenhosidade se alternam ao longo da *novella*: ora é Masetto, ora são as freiras. No início da narrativa, Masetto é quem exprime sua engenhosidade, ao elaborar o plano de se fingir de surdo-mudo para conseguir o emprego no convento e permanecer entre as freiras. Na sequência, a engenhosidade passa a ser das duas freiras, que definem o que farão para ter relações sexuais com Masetto. Posteriormente, são as outras freiras que demonstram ter engenhosidade, ao concluírem que, ao invés de denunciarem as primeiras, poderiam participar do arranjo. Logo após, a detentora da engenhosidade é a abadessa, que consegue relacionar-se com Masetto em seu próprio quarto. Nesse momento, a engenhosidade passa a ser expressa novamente por Masetto, que decide falar com a abadessa sobre as dificuldades que vem encontrando no convento. E, por fim, a engenhosidade volta a ser expressa pela abadessa e pelas freiras, que, juntas, conseguem encontrar uma solução para atender às necessidades de Masetto e às suas próprias. Assim, por meio da engenhosidade, todos conseguem elaborar e executar seus planos, alcançando o que desejam.

Acreditamos que, para conseguir o encontro amoroso, os personagens celibatários do *Decameron* precisam, além de empregar a engenhosidade, dispor também de ousadia para assumir o risco de serem descobertos e punidos. O monge, da *novella* do monge e do abade (I, 4), precisou ter ousadia para levar a moça à sua cela no mosteiro, relacionar-se sexualmente com ela de forma extravagante e, depois, tirá-la de lá sem que ninguém a visse. Ele se expôs, com disposição, ao risco do escândalo, que é o que, por pouco, não ocorreu, já que o abade, ao constatar que havia uma mulher ali, cogitou a possibilidade de ordenar que o jovem monge abrisse a porta naquele exato momento. Se isso ocorresse, o abade o flagraria. Da mesma forma, a jovem freira, da *novella* da abadessa e da freira (IX, 2), precisou ter ousadia para receber o seu amante dentro do convento diversas vezes, arriscando-se a ser descoberta pelas outras freiras e pela abadessa, o que realmente sucedeu. Também as freiras de Masetto (III, 1) tiveram ousadia ao decidirem começar a relacionar-se com ele na cabana do rapaz, pois sabiam do

¹¹⁵ “Frate Alberto conobe incontanente che costei sentia dello scemo, e parendogli terreno da’ ferri suoi” (BOCCACCIO, 1985, p. 428).

risco que estavam enfrentando: além da punição que sofreriam, caso fossem flagradas, também tinham consciência do risco de gravidez. Foi preciso que Dom Felice (III, 4) tivesse muita ousadia para ter relações sexuais com a esposa de Puccio, enquanto este fazia a penitência em um espaço ao lado do quarto, onde os amantes praticavam o ato sexual, sendo que os dois ambientes eram separados apenas por uma fina parede. Frei Alberto (IV, 2) foi ousado para fingir-se de anjo Gabriel e deitar-se com a esposa de um rico mercador na casa dela. Dom Gianni (IX, 10), então, pratica a relação sexual com a mulher na frente do marido, o que demanda muita ousadia. Essa ousadia para assumir o risco não é necessária apenas para os personagens celibatários, mas também para seus amantes. As mulheres casadas, por exemplo, precisam dessa característica, pois estão sujeitas ao escândalo, já que correm o risco de serem flagradas e punidas pelos maridos. Com exceção de Alibeck e Rústico (III, 10), que são solteiros e vivem sozinhos na cabana dele, no deserto, todos os encontros amorosos em estudo exigem, dos personagens, ousadia. Segundo Givens (1968, p. 183), assumir o risco do escândalo ou da punição talvez aumente o prazer desses encontros amorosos.

Givens (1968, p. 207) diz que existe, no *Decameron*, a concepção de que o homem faz parte de uma natureza que não é regida por leis ou princípios morais, mas responde a instintos, impulsos e fenômenos biológicos. Segundo a autora (1968, p. 154), a aceitação da relação sexual como satisfação de uma necessidade natural, fisiológica, acompanhada ou não de sentimento, possibilita uma análise mais objetiva da obra. Ela afirma, ainda, que essa concepção naturalista de Boccaccio não se coloca contra a sociedade. O amor expresso pelo autor não rejeita a ordem, mas, sim, as regras que “limitam, no ser humano, a realização dos direitos naturais do indivíduo” (GIVENS, 1968, p. 211, tradução nossa).¹¹⁶

Sendo um direito natural do indivíduo, a doutrina do amor no *Decameron* existe para todas as classes. Segundo Scaglione (1963, p. 78, tradução nossa), ela “estende a sua regra para toda a humanidade, dos palácios reais às cabanas mais humildes”¹¹⁷. Givens (1968, p. 206, tradução nossa) também afirma que:

Os protagonistas do *Decameron* vivem em regiões diferentes, em diferentes níveis sociais, em períodos e com costumes diferentes, mas todos têm em comum o desejo de realizar em si próprios a

¹¹⁶ “limitano nell’essere umano la realizzazione dei diritti naturali dell’individuo”.

¹¹⁷ “It extends its rule over all of mankind, from the royal palaces to the humblest huts”.

essência da vida que sentem crescer no mais profundo de seus seres mediante a satisfação completa de suas próprias necessidades, impulsos, paixões, instintos.¹¹⁸

Todas as *novelle* do *corpus* reforçam essa ideia de que o amor existe para todas as classes. Masetto é um camponês simples, mas sabe utilizar sua engenhosidade para ser aceito no convento, relacionar-se com as freiras e ter suas atividades, tanto sexuais quanto profissionais, organizadas para não se esgotar. As freiras encontram, primeiramente, soluções para suas necessidades imediatas e, no fim, organizam-se para encontrarem uma saída definitiva. Agnese é esposa de um homem rico, mas entrega-se ao amor sensual com Frei Rinaldo (VII, 3) e, com grande inteligência e velocidade, emprega sua engenhosidade para livrar a si e ao amante do flagrante do marido. Na mesma *novella*, somos informados também de que a criada da casa de Agnese e o colega do frei usufruem a oportunidade de atender aos seus desejos sexuais. No *Decameron*, não existe classe social, profissão ou idade para buscar o amor sensual: todos, sem exceção, possuem esse direito.

Ademais, não apenas o homem tem o direito de buscar a própria felicidade e o próprio prazer, mas a mulher também (GIVENS, 1968, p. 192). Scaglione (1963, p. 74) explica que o radicalismo medieval em relação às mulheres foi consequência de o ideal da virtude feminina ter sido elevado demasiadamente, acima da natureza e contra ela. “Boccaccio, como o novo homem, é precisamente o relativista que pode apreciar e defender a mulher com toda a sua fragilidade humana e necessidades naturais” (SCAGLIONE, 1963, p. 74, tradução nossa)¹¹⁹. Da mesma forma, Auerbach (2013, p. 42) também afirma que, na obra, todos têm o direito à moral do amor,

segundo a qual todo ser pode, consoante sua constituição física e espiritual, amar e rejeitar quem quiser, e essa liberdade tem a primazia diante das obrigações legais. A moral do amor, último resto da mentalidade do *cor gentile*, é a lei de Boccaccio, decerto a única que ele reconhece.

¹¹⁸ “I protagonisti del *Decameron* abitano in contrade diverse, a diversi livelli sociali, in periodi e con costumi diversi, ma hanno tutti in comune il desiderio di realizzare in se stessi l'essenza di vita che sentono fermentare nel più profondo del loro essere mediante la soddisfazione completa dei propri bisogni, impulsi, passioni, istinti”.

¹¹⁹ “Boccaccio as the new man is precisely the relativist who can appreciate and defend a woman with all her human frailty and natural needs”.

Podemos encontrar o direito da mulher de também buscar a satisfação dos próprios desejos, assim como os homens, em todas as *novelle* selecionadas para este estudo. É concedida, à mulher, a oportunidade de empregar a sua engenhosidade, como acabamos de citar o exemplo de Agnese, responsável pela principal engenhosidade na *novella* de Frei Rinaldo (VII, 3), ao criar a artimanha do benzimento das lombrigas do filho para que ela e o amante não fossem descobertos pelo marido, mostrando-se uma mulher de bastante atitude, assim como as freiras de Masetto. Trata-se também do direito de viver o amor sensual. A moça da *novella* do monge e do abade (I, 4) entrega-se ao prazer com os dois parceiros. Ela não é coagida ao ato sexual e, sim, deseja fazê-lo, pois tem o direito de possuir necessidades físicas, desejos, e o direito de exprimi-los e sentir prazer. O apetite sexual de Isabetta, na *novella* de Dom Felice (III, 4), é enfatizado quando ela encontra uma maneira de continuar relacionando-se com o monge, mesmo depois que a penitência do marido acaba: ela permanece buscando o prazer ao qual tem direito (GIVENS, 1968, p. 168). Alibeck (III, 10) expressa sua indignação quando Rústico não quer mais ter relações sexuais com ela. Os desejos sexuais da jovem estão presentes, ela almeja atendê-los e reivindica esse direito: “Rústico, [...] a mim o inferno não dá paz; por isso seria bom que você, com o seu diabo, ajudasse a acalmar a fúria do meu inferno, assim como eu com o meu inferno ajudei a acabar com a soberba do seu diabo” (BOCCACCIO, 2013a, p. 230).¹²⁰

Observamos, em Agostinho, o sexo retratado como vício difícil (ou impossível) de se combater. Em diversos momentos de *Confissões*, ele diz “saciar a insaciável concupiscência” (AGOSTINHO, 2015, p. 148). Agostinho, antes da conversão, queria viver a concupiscência, como se vive um vício, ao qual se entrega e não se tem forças suficientes para não o fazer, mesmo sabendo que é prejudicial. Acreditamos que uma diferença entre Agostinho e os clérigos celibatários do *Decameron* é que os últimos não sentem a culpa, o arrependimento que o primeiro sente. Se uma luta interior desponta nos personagens, ela é frágil, fraca, facilmente vencida pelo raciocínio engenhoso. Na maioria das vezes, a luta nem ao menos existe. De acordo com Givens (1968, p. 168, tradução nossa), na prática do amor

¹²⁰ “Rustico, [...] me il mio ninferno non lascia stare: per che tu farai bene che tu col tuo diavolo aiuti a attutare la rabbia al mio ninferno com’io col mio ninferno ho aiutato a trarre la superbia al tuo diavolo” (BOCCACCIO, 1985, p. 391-392).

sensual presente na obra “não há nenhum sentido de vergonha [...], o que elimina qualquer ideia de pecado”.¹²¹

Mesmo depois de tornar-se clérigo celibatário, Agostinho confessa que as poluções noturnas que têm acontecem involuntariamente, não lhe sendo possível controlá-las. Se elas independem da vontade racional, são intrínsecas e fazem, portanto, parte da natureza humana. Acordado, a sua vontade consciente impede o impulso sexual de adquirir força e se exprimir. Ele tem controle dessa ação e se esforça para isso, porque há o desejo de alcançar esse controle. Mas dormindo, é incapaz de fazê-lo, já que sua vontade consciente está inativa e o que se manifesta é apenas a natureza do corpo.

Os clérigos celibatários do *Decameron*, a nosso ver, não querem ter esse controle. Eles pretendem ter o controle da situação, mas do desejo, não. Não há “disjunção entre a vontade consciente e o sentimento sexual”, o *discordiosum malum*, um princípio permanente de discórdia alojado no ser humano desde a Queda (BROWN, 1990, p. 335), que há em Agostinho. Nesses personagens, a vontade consciente e o sentimento sexual coincidem. Agostinho se arrepende e tem resignação, eles não. Ao contrário, encaram o impulso sexual com leveza e normalidade. Não encontramos, neles, a transformação do homem anterior no novo homem celibatário; o homem continua sendo o mesmo após vestir o hábito monacal.

Segundo Ó Cuilleanáin (1984, p. 49), havia uma suposta simpatia pessoal de Boccaccio pela ordem agostiniana. Seria o nosso autor um leitor de *Confissões*? Lembremos a afirmação de Armstrong (2008, p. 343) de que “os humanistas redescobriram as *Confissões* e o viam [Agostinho] como um homem empenhado numa busca pessoal”. Desse modo, acreditamos que Boccaccio compartilhe da visão de Agostinho de que a sexualidade é “uma faceta das relações sociais humanas” (BROWN, 1990, p. 319), uma questão, portanto, humana, intrínseca ao indivíduo, e que essa visão está presente na composição dos personagens do nosso *corpus*, mas as abordagens diferem. Agostinho, como vimos, caracteriza a entrega aos prazeres da carne como uma espécie de vício difícil de combater, enquanto Boccaccio a caracteriza como um direito natural do indivíduo. Givens (1968, p. 184, tradução nossa) afirma que, no *Decameron*, “toda ação amorosa mostra uma tal

¹²¹ “Non c’è [...] alcun senso di vergogna, il che elimina ogni idea di peccato”.

percepção da vida, das fraquezas humanas, das necessidades naturais do indivíduo, que vemos o mundo de Boccaccio nas suas *novelle* em uma luz especial”¹²².

Acreditamos, ainda, que o que os clérigos celibatários do nosso *corpus* têm em comum com Agostinho é a busca pelo autoconhecimento: tornar-se consciente de si mesmo é imprescindível ao indivíduo moderno. No entanto, essa busca tem direcionamentos opostos. Enquanto o autoconhecimento é, para Agostinho, a forma de controlar os impulsos sexuais, para os clérigos celibatários decameronianos, é uma forma de reconhecimento e aceitação dos mesmos impulsos. Quando se trata do amor sensual, esses clérigos sabem o que querem, onde se encontram e para onde seguirão, agindo com consciência. Portanto, no *Decameron*, a força do amor sensual é unida às características do indivíduo moderno, que constrói a própria vida, conforme o seu discernimento. Esse indivíduo não é governado por outros ou apenas por seus impulsos e instintos, mas tem domínio de si e age com consciência do que quer.

4.2.3 Estruturação do discurso

No início da *novella* do monge e do abade (I, 4), o jovem monge utiliza sua engenhosidade para conseguir o encontro amoroso com a moça: “aproximando-se dela, puxou conversa e avançou tanto de um assunto ao outro que entraram num acordo, e ele a levou à sua cela, sem que ninguém percebesse” (BOCCACCIO, 2013a, p. 57)¹²³. O monge tinha consciência da possibilidade de convencimento da moça para acompanhá-lo ao mosteiro e consequente realização de seus planos ao se aproximar dela. Por meio do “puxou conversa e avançou tanto de um assunto ao outro que entraram num acordo”, inferimos que houve uma progressão na sua argumentação persuasiva. De acordo com Aristóteles (2006, p. 203), “são possíveis as coisas cujo princípio de realização está em certas pessoas sobre as quais poderíamos exercer coação ou persuasão”.

¹²² “Ogni impresa amorosa [...] mostra una tale percezione della vita, delle debolezze umane, dei bisogni naturali dell'individuo, che noi vediamo il mondo del Boccaccio nelle sue novelle in una luce particolare”.

¹²³ “Per che, fattolesi più presso, con lei entrò in parole e tanto andò d'una in altra, che egli si fu accordato con lei e seco nella sua cella ne la menò, che niuna persona se n'accorse” (BOCCACCIO, 1985, p. 69).

Assim como o monge “puxou conversa e avançou tanto de um assunto ao outro” que alcançou o que desejava, no mesmo procedimento, o abade “aproximou-se mais da jovem e, com gentileza, começou a consolá-la e a pedir-lhe que não chorasse; e, uma coisa puxa a outra, conseguiu manifestar-lhe o seu desejo” (BOCCACCIO, 2013a, p. 58)¹²⁴ e o teve atendido. Assim, notamos que ambos, monge e abade, utilizam suas habilidades retóricas para obterem êxito na aproximação com a jovem.

Quando o monge constata que foi descoberto pelo abade, sua engenhosidade se torna ainda mais aguda, já que ele precisa esquivar-se da punição que sofreria por meio daquele que é a autoridade do mosteiro. Busca uma saída, rapidamente raciocina e encontra a artimanha que o levaria ao seu objetivo. Ao explorar sua engenhosidade para conseguir o que deseja, ele se mostra um típico personagem moderno do *Decameron*.

O abade, ao descobrir a infração que o monge cometeu, hesitou em delatá-lo na frente de todos os outros monges do mosteiro. O próprio abade não alcançaria grandes benefícios para si mesmo com tal ação, mas impediria o jovem de aproveitar a conquista amorosa e causaria a ele um grande vexame. Para Aristóteles (2006, p. 162),

O vexame é um obstáculo aos atos de vontade, não para daí se tirar proveito próprio, mas para impedir que não aproveite a outro. E como aquele que comete vexames não tira daí proveito pessoal, despreza-o, pois, como se torna evidente, nem sequer supõe que a pessoa vexada o possa prejudicar (é que, nesse caso, sentiria temor e não desdém), nem possa vir a obter dela alguma coisa que valha a pena (pois, nesse caso, pensaria em ser amigo dela).

Apesar de optar por não o delatar diante de todos, o abade pretende, ao final, puni-lo, o que não deixaria de ser um vexame para o monge dentro do mosteiro, sem conjecturar que o jovem também poderia prejudicá-lo. Tão menos imaginava o abade que, adiante, ele próprio viria a ser beneficiado com a situação, já que ambos, em cumplicidade, continuariam trazendo a moça para dentro do mosteiro.

No momento em que o abade se viu dentro da cela com a moça, questionou-se sobre que razão haveria para não desfrutar de um prazer, já que passava por

¹²⁴ “fattosi più presso alla giovane, pianamente la cominciò a confortare e a pregarla che non piagnesse; e d’una parola in un’altra procedendo, a aprirle il suo disidero pervenne” (BOCCACCIO, 1985, p. 71-72).

tantos aborrecimentos e tédios. Razões, de acordo com os preceitos da instituição católica, ele teria. Mas não as quis recordar e iniciou um processo de autopersuasão, desenvolvendo uma argumentação consigo mesmo:

Ah, por que não terei um pouco de prazer quando posso, mesmo porque o desprazer e as contrariedades sempre estarão à minha disposição, quando eu quiser? Essa moça é bonita, está aí e ninguém no mundo sabe; se posso levá-la a fazer o que desejo, não sei por que não o faria. Quem vai saber? Ninguém nunca vai saber; e pecado ocultado já está meio perdoado. Um acaso desses talvez nunca mais ocorra: na minha opinião quem é sensato não deixa de apanhar uma coisa boa que Deus lhe mande (BOCCACCIO, 2013a, p. 58).¹²⁵

O abade consegue, assim, justificar para si mesmo a ação que está prestes a praticar. Tal situação passa a ser, para ele, “uma coisa boa que Deus lhe manda”, a qual, por sensatez, ele deve apreender. De “pecado oculto”, sua ação se transforma na colheita da “coisa boa” enviada por Deus. Segundo Ó Cuilleánáin (1984, p. 66), o clero decameroniano consegue criar um Deus mais maleável, mais humano, mais adequado às suas próprias necessidades, o que é coerente com a afirmação de Armstrong (2008, p. 343-344) de que:

[Os humanistas] diziam que o cristianismo não é um conjunto de doutrinas, mas uma experiência. [...] Os humanistas redescobriram a dignidade humana, porém não rejeitaram Deus: ao contrário, como verdadeiros homens de sua época, enfatizaram a humanidade de Deus feito homem.

Nesse processo de autopersuasão, o abade demonstra a si mesmo, a partir de provas que lhe são familiares em sua rotina, o que lhe parece (ou o que ele deseja que pareça) verdade. Diz Aristóteles (2006, p. 97) que “persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular”. Convencendo-se dessa verdade, elaborada por ele mesmo, o abade entrega-se ao amor sensual, também levado pelo seu instinto natural.

¹²⁵ “Deh, perché non prendo io del piacere quando io ne posso avere, con ciò sia cosa che il dispiacere e la noia, sempre che io ne vorrò, sieno apparecchiati? Costei è una bella giovane e è qui che niuna persona del mondo il sa: se io la posso recare a fare i piacer miei, io non so perché io nol mi faccia. Chi il saprà? Egli nol saprà persona mai, e peccato celato è mezzo perdonato. Questo caso non avverrà forse mai più: io estimo ch’egli sia gran senno a pigliarsi del bene, quando Domenedio ne manda altrui” (BOCCACCIO, 1985, p. 71).

É interessante lembrarmos que, assim como esse personagem, o outro abade da *novella* de Ferondo (III, 8) também se refere à oportunidade da relação amorosa sensual como “a graça que Deus lhe manda” (BOCCACCIO, 2013a, p. 214)¹²⁶. No entanto, ao contrário do primeiro abade, o argumento não é utilizado para a autopersuasão, mas para a persuasão da mulher, que apresentou resistência.

Ainda sobre a *novella* I, 4, quando repreendido pelo abade por ter levado uma mulher ao mosteiro, o monge finaliza sua artimanha com êxito. Se a descoberta do que ocorrera no mosteiro traria problemas para o jovem monge, para o abade seria ainda mais inapropriado, já que ele possuía um cargo superior na instituição. Retomemos o discurso final do jovem:

Senhor, ainda não fiquei muito tempo na ordem de São Bento para ter aprendido todas as suas particularidades; e o senhor ainda não tinha me mostrado que os monges devem se deixar esmagar pelo peso das mulheres como o são por jejuns e vigílias; mas agora que me mostrou, prometo que, se me perdoar desta vez, nunca mais cometerei esse pecado; ao contrário, vou sempre fazer do modo como vi o senhor fazer (BOCCACCIO, 2013a, p. 59).¹²⁷

De acordo com Manuel Alexandre Júnior (2006, p. 37), “a verdadeira arte retórica funda-se em provas, entendendo-se por prova uma espécie de demonstração, ou seja, um raciocínio através de entimemas”. E o autor complementa, afirmando que “todos eles supõem uma forma de inferência que se move de uma coisa para outra: se isto, então aquilo. A partir do conhecido, tira-se uma conclusão que se aplica ao que é desconhecido” (JÚNIOR, 2006, p. 44).

Podemos observar que o discurso final do jovem, o ápice da sua engenhosidade, é construído na forma de um entimema: “senhor, ainda não fiquei muito tempo na ordem de São Bento para ter aprendido todas as suas particularidades” é a primeira premissa; “e o senhor ainda não tinha me mostrado que os monges devem se deixar esmagar pelo peso das mulheres como o são por jejuns e vigílias” é a segunda premissa; “mas agora que me mostrou, prometo que, se me perdoar desta vez, nunca mais cometerei esse pecado; ao contrário, vou sempre fazer do modo como vi o senhor fazer” é a máxima, que corresponde à

¹²⁶ “la grazia che Dio vi manda” (BOCCACCIO, 1985, p. 361).

¹²⁷ “Messere, io non sono ancora tanto all’Ordine di san Benedetto stato, che io possa avere ogni particolarità di quello apparata; e voi ancora non m’avevate monstrato che’ monaci si debban far dalle femine premiere come da’ digiuni e dalle vigilie; ma ora che mostrato me l’avete, vi prometto, se questa mi perdonate, di mai più in ciò non peccare, anzi farò sempre come io a voi ho veduto fare” (BOCCACCIO, 1985, p. 72-73).

conclusão do entimema, de acordo com Júnior (2006, p. 43). Por meio desse entimema, o monge demonstra ao abade o seu raciocínio e prova a sua argumentação, persuadindo-o a não o punir. O discurso é construído em tal grau de eficiência que o abade não contra-argumenta, mas o perdoa e pede silêncio sobre o ocorrido. Segundo Aristóteles (2006, p. 92-93),

sendo evidente que o método artístico é o que se refere às provas por persuasão e que a prova por persuasão é uma espécie de demonstração (pois somos persuadidos sobretudo quando entendemos que algo está demonstrado), que a demonstração retórica é o entimema e que este é, geralmente falando, a mais decisiva de todas as provas por persuasão.

Por fim, o jovem monge, utilizando suas habilidades retóricas como ferramentas de sua engenhosidade, além de alcançar o seu objetivo, que era desfrutar da conquista amorosa e não sofrer punição pelo que fizera, recebe, ainda, um benefício. Ambos terminam vantajosos, pois, juntos, em uma ação de cumplicidade e confiança, o monge, subordinado, e o abade, superior, trarão a moça de volta ao mosteiro outras vezes para que tudo se repita. “Infundem, pois, confiança [...] aqueles com quem há comunhão de interesses, mesmo que sejam mais numerosos ou mais poderosos do que nós, ou ambas as coisas” (ARISTÓTELES, 2006, p. 176).

Na *novella* de Masetto (III, 1), as duas primeiras freiras que se deitam com ele conversam antes se deveriam ou não o fazer. A que tem a ideia, apresenta-a à colega por meio de um entimema para convencê-la: “não sei se você já parou para pensar como nós vivemos isoladas, já que nenhum homem ousa entrar aqui exceto o administrador, que já é velho, ou então esse mudo”: trata-se da primeira premissa; “mas já ouvi de várias mulheres que passaram por aqui que todas as delícias do mundo não são nada em comparação à que a mulher experimenta com um homem”: é a segunda premissa; “por isso muitas vezes cogitei que, se não posso fazer com outro, por que não experimentar com esse mudo? E ele é o mais conveniente para o caso, porque, mesmo se quisesse, não poderia nem saberia dizer nada aos outros” (BOCCACCIO, 2013b, p. 66)¹²⁸: é a máxima.

¹²⁸ “Io non so se tu t’hai posto mente come noi siamo tenute strette, né che mai qua entro uomo alcuno osa entrare se non il castaldo ch’è vecchio e questo mutolo; e io ho più volte a più donne che a noi son venute udito dire che tutte l’altre dolcezze del mondo sono una beffa a rispetto di quella quando la femina usa con l’uomo. Per che io m’ho più volte messo in animo, poi che con altrui non

A colega questiona: “não sabe que prometemos nossa virgindade a Deus?” (BOCCACCIO, 2013b, p. 66)¹²⁹, e a outra contra-argumenta: “quantas coisas lhe são prometidas todos os dias, e depois não se cumpre nenhuma!” (BOCCACCIO, 2013b, p. 66)¹³⁰. De acordo com o argumento da freira, descumprir a promessa do celibato seria apenas faltar com mais um compromisso, assim como outros que eram comumente descumpridos diariamente. Ela retira o ato da infração do campo do atípico e o aloca no campo do típico. Assim, a freira se convence de que pode realizar o seu desejo e ainda convence a colega. Essa argumentação nos faz recordar da autopersuasão do abade na *novella* anterior, quando ele se questiona sobre que motivo teria para não desfrutar de um prazer, já que passava por tantos aborrecimentos e tédios, independentemente da sua vontade. A freira, empenhada em convencer a outra, posiciona-se firmemente perante Deus: “se fizemos promessa a Ele, que encontre outras que a mantenham” (BOCCACCIO, 2013b, p. 66)¹³¹. Ela está decidida a ter “as delícias do mundo [...] que a mulher experimenta com um homem” (BOCCACCIO, 2013b, p. 66).

Na mesma *novella*, adiante, Masetto também utiliza um entimema para argumentar com a abadessa em seu favor: “minha senhora, já ouvi dizer que um galo é suficiente para contentar dez galinhas, mas que dez homens não bastam para satisfazer uma mulher”: é a primeira premissa; “ora, em meu caso preciso servir a nove, de modo que por nada deste mundo eu poderia durar neste estado; aliás, por tudo o que fiz até agora, cheguei a tal ponto que já não sou capaz de mover uma palha”: segunda premissa. Finalmente, a máxima, com “portanto, ou a senhora me deixa ir com a bênção de Deus, ou encontra uma solução para o problema” (BOCCACCIO, 2013b, p. 68)¹³². É interessante observarmos também que, ao chegar no convento, fazendo-se de mudo, Masetto age com engenhosidade. A mudez é empregada por ele como uma estratégia retórica de persuasão. A ausência

posso, di volere con questo mutolo provare se così è; e egli è il miglior del mondo da ciò costui, ché, perché egli pur volesse, egli nol potrebbe né saprebbe ridire” (BOCCACCIO, 1985, p. 278).

¹²⁹ “Non sai tu che noi abbiamo promessa la verginità nostra a Dio?” (BOCCACCIO, 1985, p. 278).

¹³⁰ “Quante cose gli si promettono tutto il dì, che non se ne gli attiene niuna!” (BOCCACCIO, 1985, p. 278).

¹³¹ “Se noi gliele abbiām promessa, truovisi un'altra o dell'altre che gliele attengano” (BOCCACCIO, 1985, p. 278).

¹³² “Madonna, io ho inteso che un gallo basta assai bene a dieci galline, ma che dieci uomini posson male o con fatica una femina sodisfare, dove a me ne convien servir nove; al che per cosa del mondo io non potrei durare, anzi sono io, per quello che infino a qui ho fatto, a tal venuto che io non posso fare né poco né molto; e per ciò o voi mi lasciate andar con Dio o voi a questa cosa trovate modo” (BOCCACCIO, 1985, p. 280-281).

da sua fala é o fator que convence o administrador e a abadessa a aceitarem-no no convento, em meio às jovens freiras. Ele faz uso do silêncio e, posteriormente, da fala, de forma estratégica, nos momentos em que lhe convém. Masetto não é culto, mas tem inteligência, é capaz de entender o sentido metafórico, a fala metafórica e de a usar com perspicácia.

Na *novella* de Dom Felice (III, 4), ele utiliza suas habilidades retóricas não para convencer a amante a se entregar a seus desejos (apesar de sabermos que ele conversou com ela), mas para convencer Puccio a se ocupar com a penitência para que o caminho estivesse livre para o encontro amoroso. A sua engenhosidade está em todo o plano criado, mas o convencimento para que esse plano tenha êxito vem por meio do emprego de suas habilidades retóricas com Puccio. Essas habilidades retóricas são, portanto, integrantes essenciais de sua engenhosidade, e são estruturadas também por meio de um entimema: “já percebi várias vezes, irmão Puccio, que o que você mais deseja é tornar-se santo”: primeira premissa; “mas acho que para isso pegou um caminho longo, ao passo que existe um muito curto, que o papa e os seus outros grandes prelados conhecem e usam, mas não querem que se torne conhecido, pois a ordem clerical, que vive sobretudo de esmolas, logo seria desfeita, porque os seculares deixariam de sustentá-la com esmolas ou outras coisas”: segunda premissa; “mas, a você, que é meu amigo e tem me recebido muito bem, se eu tivesse certeza de que não o revelaria a nenhuma pessoa do mundo e que gostaria de segui-lo, eu ensinaria” (BOCCACCIO, 2013a, p. 186)¹³³: é a máxima. Além de ser envolvido pela retórica empregada por Dom Felice, Puccio também é persuadido pela esposa, Isabetta, no momento em que ela pratica o ato sexual com o clérigo. Puccio, que está fazendo a penitência ao lado do quarto onde os amantes estão, ouve Isabetta se mexendo demasiadamente na cama e a questiona sobre o que está acontecendo, ao que ela responde: “puxa vida, marido, eu me meneio quanto posso” (BOCCACCIO, 2013a, p. 187)¹³⁴. Puccio a questiona novamente sobre o significado de “menear” e Isabetta diz, rindo: “Eu mesma ouvi

¹³³ “Io ho già assai volte compreso, fra Puccio, che tutto il tuo disidero è di divenir santo; alla qual cosa mi par che tu vadi per una lunga via, là dove ce n'è una ch'è molto corta, la quale il Papa e gli altri suoi maggior prelati, che la sanno e usano, non vogliono che ella si mostri; per ciò che l'ordine chericato, che il più di limosine vive, incontanente sarebbe disfatto, sì come quello al quale più i secolari né con limosine né con altro attenderebbono. Ma per ciò che tu se' mio amico e haimi onorato molto, dove io credessi che tu a niuna persona del mondo l'appalesassi e volessila seguire, io la t'insegnerei” (BOCCACCIO, 1985, p. 306-307).

¹³⁴ “Gnaffé, marito mio, io mi dimeno quanto io posso” (BOCCACCIO, 1985, p. 309).

dizer mil vezes: quem vai dormir sem ceia, toda a noite se meneia” (BOCCACCIO, 2013a, p. 188)¹³⁵. Puccio acreditou, então, que o motivo de a esposa não conseguir dormir e se mexer na cama era o jejum que ela dizia estar fazendo em solidariedade à penitência do marido. Com perspicácia, Isabetta emprega o verbo “menear”, que significa mexer-se com desenvoltura, unido a um ditado popular, para persuadir o marido a respeito dos barulhos que ele ouvira e, assim, poder dar continuidade ao seu encontro amoroso. A fala dela tem um duplo sentido: no início da *novella*, temos conhecimento de que Isabetta costumava dormir sem ter os seus desejos físicos atendidos, praticando “dietas muito mais longas do que desejaria” (BOCCACCIO, 2013a, p. 185)¹³⁶, já que Puccio não tinha relações sexuais com ela. Assim, Isabetta, por meio do ditado popular, justifica-se: quem vai dormir sem ceia, ou seja, quem permanece sem ter relações sexuais com o marido, toda a noite se meneia com outro homem. A passagem, além de mostrar que Isabetta também possui habilidades retóricas, comprova que a mulher tem espaço, no *Decameron*, para se pronunciar, exprimir seus desejos sexuais e atender às suas necessidades físicas.

Citamos, ainda, como exemplo do uso de entimemas, que, de acordo com Júnior (2006, p.37), são “veículos por excelência da argumentação retórica” e que são encontrados em abundância nas *novelle*, a argumentação de Rústico (III, 10) para o convencimento de Alibeck. A primeira premissa é “Deus a mandou aqui para a salvação da minha alma, pois esse diabo vai ficar me atormentando desse jeito”; a segunda premissa é “você, se tiver piedade de mim e permitir que eu o meta no inferno”; e a conclusão (máxima) é “a mim vai dar grande consolo, e a Deus, enorme satisfação e serviço” (BOCCACCIO, 2013a, p. 229)¹³⁷.

Há também a articulação de Frei Alberto (IV, 2) para convencer Lisetta: “o anjo Gabriel me incumbiu de comunicar-lhe que está apaixonado pela senhora, que teria vindo visitá-la várias vezes à noite, e só não o fez por receio de assustá-la. Agora manda dizer por meu intermédio que pretende passar uma longa noite a seu lado”: trata-se da primeira premissa; “porém, como ele é anjo – e se viesse em forma de anjo a senhora não o poderia tocar –, diz que virá para seu prazer em forma de

¹³⁵ “Ora io ve l’ho udito dire mille volte: ‘Chi la sera non cena, tutta notte si dimena’” (BOCCACCIO, 1985, p. 310).

¹³⁶ “troppo più lunghe diete che voluto non avrebbe” (BOCCACCIO, 1985, p. 305).

¹³⁷ “Idio t’abbia qui mandata per la salute dell’anima mia, per ciò che se questo diavolo pur mi darà questa noia, ove tu vogli aver di me tanta pietà e sofferire che io in inferno il rimetta, tu mi darai grandissima consolazione e a Dio farai grandissimo piacere e servizio” (BOCCACCIO, 1985, p. 388-389).

homem”: trata-se da segunda premissa; “por isso lhe pede que diga quando quer que ele venha, e sob que aspecto, de modo que a senhora possa considerar-se a mulher mais abençoada do mundo” (BOCCACCIO, 2013b, p. 74-75)¹³⁸: é a máxima. E citamos, ainda, a persuasão de Frei Rinaldo (VII, 3): “Mas, diga, quem é parente mais próximo de seu filho: eu que o batizei ou seu marido que o gerou?”: primeira premissa; “e seu marido não dorme com a senhora?”: segunda premissa; “logo, se eu sou parente menos próximo de seu filho do que seu marido, devo poder dormir com a senhora tal como dorme seu marido” (BOCCACCIO, 2013a, p. 397)¹³⁹: máxima.

Podemos observar que o abade da *novella* de Ferondo (III, 8) inicia a sua argumentação por meio do discurso epidítico que, de acordo com Júnior (2006, p. 38), “louva ou censura algo, visando mostrar a virtude ou defeito de uma pessoa ou coisa”. Aristóteles (2006, p.104) afirma que “no gênero epidítico temos tanto o elogio como a censura. [...] o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos atuais”. Assim faz o abade: refere-se à mulher não pelo nome, mas por “alma minha bela” e exalta sua beleza, empregando o tempo presente: “é tanta a força da sua grande beleza que o amor me obriga a fazer isso. E digo que deve se orgulhar de sua beleza mais que qualquer outra mulher, pois pense que ela agrada aos santos, que estão acostumados a ver as belezas do céu” (BOCCACCIO, 2013a, p. 214)¹⁴⁰. O abade louva a mulher, afirmando que sua beleza é a responsável por ele ser tomado pelo amor e desejo, prova sua virtude ressaltando que sua beleza é celestial, capaz de agradar até aos santos, concedendo a ela um lugar de destaque entre as mulheres, de modo a elevar o seu ego.

Na sequência, o abade faz uso do discurso deliberativo que, segundo Manuel Alexandre Júnior (2006, p. 38), “são exortações ou dissuasões e visam mostrar a vantagem ou desvantagem de uma determinada ação”. Eis o que diz o abade:

¹³⁸ “Questo agnol Gabriello mi disse che io vi dicessi che voi gli piacete tanto, che più volte a starsi con voi venuto la notte sarebbe, se non fosse per non ispaventarvi. Ora vi manda egli dicendo per me che a voi vuol venire una notte e dimorarsi una pezza con voi; e per ciò che egli è agnolo e venendo in forma d’agnolo voi nol potreste toccare, dice che per diletto di voi vuol venire in forma d’uomo, e per ciò dice che voi gli mandiate a dire quando volete che egli venga e in forma di cui, e egli ci verrà: di che voi, più che altra donna che viva, tener vi potete beata” (BOCCACCIO, 1985, p. 429-430).

¹³⁹ “Io non dico che non sia peccato, ma de’ maggiori perdona Iddio a chi si pente. Ma ditemi: chi è più parente del vostro figliuolo, o io che il tenni a battesimo o vostro marito che il generò? [...] e vostro marito non si giace con voi? Adunque [...] e io, che son men parente di vostro figliuolo che non è vostro marito, così mi debbo poter giacere con voi come vostro marito” (BOCCACCIO, 1985, p. 696).

¹⁴⁰ “tanta forza ha avuta la vostra vaga bellezza, che amore mi costringe a così fare; e dicovi che voi della vostra bellezza più che altra donna gloriare vi potete, pensando che ella piaccia a’ santi, che sono usi di vedere quelle del cielo” (BOCCACCIO, 1985, p. 360).

E não deve achar penoso fazer isso, ao contrário, deve até desejá-lo, porque, enquanto Ferondo estiver no purgatório, eu lhe farei companhia à noite e assim lhe darei aquele consolo que ele deveria dar; e ninguém nunca vai descobrir, porque todos pensam de mim aquilo, e até mais, que a senhora até agora há pouco pensava. Não recuse a graça que Deus lhe manda, porque muitas outras gostariam de ter o que a senhora pode ter, e terá, se for ajuizada e seguir o meu conselho (BOCCACCIO, 2013a, p. 214).¹⁴¹

Aristóteles (2006, p. 104) afirma que “numa deliberação temos tanto o conselho como a dissuasão; [...] para o que delibera, [o tempo é] o futuro, pois aconselha sobre eventos futuros, quer persuadindo, quer dissuadindo”. E assim observamos a fala do abade: empregando o tempo futuro, ele mostra à mulher a vantagem que ela terá se aceitar sua proposta – ele fará companhia a ela à noite e lhe oferecerá o ato sexual, algo que o marido não lhe oferece – e a aconselha a aceitar a proposta e a ouvi-lo. Aristóteles afirma, ainda, que “os assuntos passíveis de deliberação são claros; são os que naturalmente se relacionam conosco e cuja produção está nas nossas mãos” (2006, p. 106). Assim, a ação está nas mãos da mulher: segundo o abade, Deus enviou a ela essa oportunidade que tantas outras mulheres gostariam de ter, basta que ela aceite. Além disso, ela ainda tem a possibilidade, se aceitar, de ser presenteada com lindas joias, que serão dadas somente a ela, o que eleva, mais uma vez, o seu ego.

A seguir, temos indícios de que o abade continuou empregando suas habilidades retóricas para convencer a mulher a mudar de ideia e ceder aos seus desejos. Ao permanecer investindo em sua argumentação persuasiva, ele obtém sucesso:

A mulher ficou olhando para baixo, sem saber como negar, e ceder não lhe parecia bom; por isso o abade, vendo que ela lhe dera ouvidos e demorava a responder, achando que já a convertera pela metade, continuou acrescentando muitas outras palavras às primeiras e, antes que se calasse, já lhe havia posto na cabeça que aquilo era bom; então ela disse encabulada que estava pronta a obedecer a todas as suas ordens (BOCCACCIO, 2013a, p. 214).¹⁴²

¹⁴¹ “E non vi dee questo esser grave a dover fare, anzi il dovete disiderare, per ciò che, mentre che Ferondo starà in Purgatorio, io vi darò, faccendovi la notte compagnia, quella consolazione che vi dovrebbe dare egli; né mai di questo persona alcuna s'accorgerà, credendo ciascun di me quello, e più, che voi poco avante ne credavate. Non rifiutate la grazia che Dio vi manda, ché assai sono di quelle che quello disiderano che voi potete avere e avrete, se savia crederete al mio consiglio” (BOCCACCIO, 1985, p. 360-361).

¹⁴² “La donna teneva il viso basso, né sapeva come negarlo, e il concedergliele non le pareva far bene: per che l'abate, veggendola averlo ascoltato e dare indugio alla risposta, parendogliele avere

Esses personagens utilizam a retórica como componente significativo da engenhosidade. Ela é uma das artimanhas utilizadas por eles para obterem sucesso na persuasão do pretenso parceiro, objeto de desejo sexual, e conseguirem, assim, a concretização do amor sensual. Eventualmente, não apenas para conseguirem, mas também para manterem os encontros amorosos.

Manuel Alexandre Júnior (2006, p. 26) afirma que:

tanto Aristóteles como Platão e Isócrates entendiam a retórica e o seu estudo como a articulação íntima de matéria e forma no discurso; que, para os Gregos, o estudo da retórica era um método de educação e, por conseguinte, uma atividade responsável e não a manipulação fácil da linguagem.

É, a nosso ver, exatamente isso que ocorre com tais personagens boccaccianos, pois acreditamos que não se trate de simples manipulação da linguagem, mas de um componente íntimo da sua engenhosidade. Trata-se, sim, de uma retórica que é “sobretudo uma retórica da prova, do raciocínio, do silogismo retórico; isto é, uma teoria da argumentação persuasiva. E uma das suas maiores qualidades reside no fato de ela ser uma técnica aplicável a qualquer assunto” (JÚNIOR, 2006, p. 34), porém, não se trata apenas da retórica pura, antiga, grega ou aristotélica, mas de uma retórica vivenciada na Idade Média e empregada por personagens modernos, que apresentam profundidade psicológica, que são indivíduos que constroem a si mesmos e reconhecem seu subjetivo, que detêm inteligência e engenhosidade e que carregam, ainda, a ironia de Boccaccio. “Como heróis verbais, o clero é mestre da persuasão e camuflagem verbal”¹⁴³, afirma Ó Cuilleánáin (1984, p. 111, tradução nossa). Para Boccaccio, a arte de escrever estava intimamente ligada à arte da retórica: o *Decameron* traz uma formulação retórica da prosa devido à tradição retórica medieval. O autor tem, à sua disposição, uma língua literária com pouco tempo de vida, ainda em formação, para trabalhar e manipular, guiado pelo seu desejo estilístico.

Acreditamos que, quando o uso da retórica como componente da engenhosidade é feito pelos personagens clérigos (e, na maioria das vezes, é por eles), há a contribuição, ainda, para a comicidade das *novelle*, já que a habilidade

già mezza convertita, con molte altre parole alle prime continuandosi, avanti che egli ristesse, l'ebbe nel capo messo che questo fosse ben fatto: per che essa vergognosamente disse sé essere apparecchiata a ogni suo comando” (BOCCACCIO, 1985, p. 361).

¹⁴³ “As verbal heroes, the clergy are masters of persuasion and verbal camouflage”.

retórica explorada por eles para a persuasão amorosa é proveniente de sua própria formação clerical, concedida a eles pela Igreja Católica. De acordo com Burckhardt (1991, p. 175), na Idade Média, a eloquência “tivera na Igreja seu refúgio”. Mas lembremos de que o uso não está restrito a eles: o camponês Masetto (III, 1), por exemplo, também emprega a retórica em sua fala.

A retórica não está presente nas *novelle* apenas no que se refere a estruturas persuasivas, mas também no ritmo da narrativa. Segundo Auerbach (2007, p. 180), a prosa de Boccaccio é:

formada por modelos antigos e pelas prescrições da retórica medieval, põe em jogo todos os seus recursos: sumário de muito fatos num só período, mudança e interferências sintáticas para salientar o mais importante, ou tempo mais rápido ou mais lento da progressão, isto é, o efeito rítmico-melódico.

O seguinte trecho da *novella* do monge e do abade (I, 4) é repleto da ironia de Boccaccio e descreve como o ato sexual do abade com a moça se passou: “pensando talvez no grande peso de sua dignidade e na tenra idade da jovem, ou temendo, quem sabe, machucá-la com demasiada carga, não montou sobre ela, mas, ao contrário, colocou-a sobre seu próprio peito” (BOCCACCIO, 2013a, p. 58)¹⁴⁴. O jogo com os termos “grande peso de sua dignidade” e “demasiada carga” torna a cena cômica ao destacar características físicas reais do abade, além de permitir que um leitor mais astuto possa inferir, nas entrelinhas, também o destaque de uma característica que, a nosso ver, o abade definitivamente não tinha: dignidade.

Quando a abadessa permite que o administrador contrate Masetto (III, 1), ele pensa: “Se me botarem aqui dentro, vou trabalhar tão bem seu jardim como ele nunca foi trabalhado” (BOCCACCIO, 2013b, p. 65)¹⁴⁵. Também temos, aqui, a presença da típica ironia de Boccaccio, “que combina realismo e erotismo com uma elegante formulação da língua” (AUERBACH, 2007, p. 188). Masetto se refere, na verdade, à sua intenção de ter relações sexuais com as freiras. Se Boccaccio, ao invés de sugerir informações ao leitor nas entrelinhas, dissesse de forma direta e

¹⁴⁴ “avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla per troppa gravezza, non sopra il petto di lei salì ma lei sopra il suo petto pose” (BOCCACCIO, 1985, p. 72).

¹⁴⁵ “Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto, che mai non vi fu così lavorato” (BOCCACCIO, 1985, p. 277).

clara, não obteria como resultado o mesmo efeito. De acordo com Auerbach (2007, p. 192),

O recurso estilístico que Boccaccio emprega foi muito apreciado na Antiguidade, e já então era chamado 'ironia'; uma tal forma discursiva, mediata e indiretamente insinuante, tem como pressuposto um sistema complexo e múltiplo de possibilidades de valorização e, também, uma consciência perspectiva, que, juntamente com o acontecimento, insinua o seu efeito [...]. A tonalidade de Boccaccio aqui presente, a da ironia maliciosa, é característica dele.

Em geral, a ironia expressa uma ideia contrária: diz-se algo, mas, na verdade, deseja-se dizer o oposto. Em Boccaccio, não, a nosso ver. A ironia é alegórica, sarcástica e, como diz Auerbach, repleta de malícia. Boccaccio deseja realmente dizer aquilo, mas de forma alegórica, levemente indireta e repleta de sarcasmo e humor. Para ler e compreender essas *novelle* do *Decameron*, assim como a obra como um todo, é necessário que o leitor seja astuto para perceber e compreender essa ironia maliciosa do autor.

Sobre o ato sexual, Scaglione (1963, p. 77, tradução nossa) afirma que:

no *Decameron*, a aventura de amor é sempre sensual, o objetivo final é quase sempre um e o mesmo, e sexo nunca é deixado de fora – quando, excepcionalmente, não é mencionado de maneira explícita, não temos nenhuma razão para supor que ele está realmente ausente.¹⁴⁶

É comum Boccaccio descrever parte da cena em que os amantes estão concretizando o amor sensual e, inclusive, fornecer informações sobre a posição sexual adotada, como vimos acima, na *novella* do monge e do abade (I, 4). Em todas as *novelle* do *corpus*, o ato sexual é mencionado de maneira explícita, o que vai ao encontro com Scaglione: o ato sexual é sempre o objetivo final e não há dúvidas, durante a leitura, de que os personagens estão, naquele momento, praticando o sexo. Porém, acreditamos que essa forma explícita não é simplificada e, sim, complexa: ela exige do leitor a compreensão de metáforas, pois geralmente é expressa por meio de metáforas divertidas. Boccaccio brinca com essas metáforas, enriquecendo-as com muito humor e sua tão característica ironia.

¹⁴⁶ “in the *Decameron* the love adventure is always sensual, the final aim is almost invariably one and the same, and sex is never left out of it - when, exceptionally, it is not explicitly mentioned, we have no reason to assume that it is really absent”.

Na *novella* de Dom Felice (III, 4), temos como exemplos: “A mulher [...] talvez cavalcando sem sela a montaria de São Bento ou mesmo de São João Gualberto” (BOCCACCIO, 2013a, p. 187)¹⁴⁷; “a mulher, que durante tanto tempo fora obrigada pelo marido a fazer dieta, ficou tão acostumada com a comida do monge que, mesmo depois de terminada a penitência de irmão Puccio, encontrou um jeito de comer com ele em outro lugar” (BOCCACCIO, 2013a, p. 188)¹⁴⁸. Em Frei Alberto (IV, 2), há outro exemplo: “colocou-a em posição diversa à que o marido a costumava pôr e muitas vezes voou sem asas pela noite adentro” (BOCCACCIO, 2013b, p. 76-77)¹⁴⁹. Em Frei Rinaldo (VII, 3), temos: “ensinar-lhe o pai nosso no pombal” (BOCCACCIO, 2013a, p. 397)¹⁵⁰. Em Dom Gianni (IX, 10): “pegando a broca de plantar homens, enfiou-a rapidamente no sulco feito para isso” (BOCCACCIO, 2013a, p. 548-549)¹⁵¹. Na *novella* do padre de Varlungo, encontramos a palavra “morteiro” como metáfora para a genitália feminina e “pilão” para a genitália masculina, e a afirmação de que *monna* Belcolore “fez as pazes com ele na base do mosto e das castanhas quentes, e várias vezes depois encheram a pança juntos” (BOCCACCIO, 2013a, p. 446)¹⁵². E a que mais se destaca é a *novella* de Alibeck e Rústico (III, 10), que é inteiramente construída sob a metáfora do ato sexual: Rústico, como já é sabido, explica para Alibeck que o diabo se manifestava no órgão sexual dele e que o inferno era o órgão sexual dela, argumentando que era preciso, então, colocar o diabo no inferno para servir a Deus. É preciso, portanto, que o leitor observe e compreenda essas metáforas para identificar a menção à prática sexual.

¹⁴⁷ “La donna, che mottegevole era molto, forse cavalcando allora la bestia di san Benedetto o vero di san Giovanni Gualberto” (BOCCACCIO, 1985, p. 309).

¹⁴⁸ “E parendo molto bene stare alla donna, sì s’avezzò a’ cibi del monaco, che, essendo dal marito lungamente stata tenuta in dieta, ancora che la penitenza di frate Puccio si consumasse, modo trovò di cibarsi in altra parte con lui” (BOCCACCIO, 1985, p. 310-311).

¹⁴⁹ “altra giacitura faccendole che il marito, molte volte la notte volò senza ali” (BOCCACCIO, 1985, p. 432).

¹⁵⁰ “nel palco de’ colombi a insegnarle il paternostro” (BOCCACCIO, 1985, p. 697).

¹⁵¹ “preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo” (BOCCACCIO, 1985, p. 971).

¹⁵² “col mosto e con le castagne calde si rappatunò con lui, e più volte insieme fecer poi gozzoviglia” (BOCCACCIO, 1985, p. 785).

4.3 A representação do amor sensual boccacciano vivido por clérigos celibatários nas ilustrações de Alex Cervený

Propomo-nos, aqui, a analisar seis ilustrações referentes a duas *novelle* do *Decameron* que compõem o nosso *corpus*: a *novella* de Masetto (III, 1) e a de Frei Alberto (IV, 2), observando a relação entre imagem e texto, e a representação imagética da nudez e das relações sexuais dos personagens celibatários, com base em John Berger (1972), que investiga a forma como se dá, culturalmente, a representação do nu masculino e feminino em ilustrações e quadros, e Perry Nodelman (1988), que defende que, em livros ilustrados, existe uma relação íntima entre as palavras e as imagens, sendo que as primeiras conduzem o olhar do leitor no processo de interpretação das imagens, assim como as segundas oferecem informações que fazem com que o leitor repense o significado das palavras. Com isso, pretendemos refletir sobre a contribuição mútua entre texto e imagem para a construção da narrativa pelo leitor e, ainda, verificar se essas ilustrações contribuem com a doutrina do amor em Boccaccio, que trata o amor sensual de forma bem-humorada, realista e naturalista, como força intrínseca ao homem, parte de sua natureza, como já vimos neste capítulo.

Para isso, utilizaremos a edição do *Decameron* organizada por Maurício Santana Dias (2013b), que contém dez *novelle* selecionadas, traduzidas e anotadas por ele, e ilustradas pelo artista Alex Cervený em 2013, utilizando a técnica da aquarela. Desejamos, então, observar qual a relação entre as ilustrações de Cervený e o texto na construção da narrativa nessa edição do *Decameron*, de que forma o amor sensual vivido na obra por clérigos celibatários se reconfigura nessas ilustrações e refletir, segundo Nodelman (1988, p. 193, tradução nossa), sobre “diferentes maneiras nas quais palavras e imagens contribuem para o efeito total da narrativa em um livro ilustrado”.¹⁵³

Vejamos se Cervený interpreta visualmente a prática do amor sensual por esses personagens, da mesma forma que nós viemos interpretando textualmente ao longo deste capítulo. O foco da nossa pesquisa é a análise do texto de Boccaccio, e apresentamos as belas ilustrações de Cervený para enriquecer a discussão sobre o tema.

¹⁵³ “different ways in which words and pictures contribute to the total effect of a picture-book narrative”.

Começemos com a *novella* de Masetto (III, 1), que apresenta três ilustrações. A primeira delas, localizada na página 62 do livro, é apresentada antes de a *novella* começar. Ela está localizada na página da esquerda e o texto se inicia na página da direita, sendo, portanto, o nosso primeiro contato com a história.

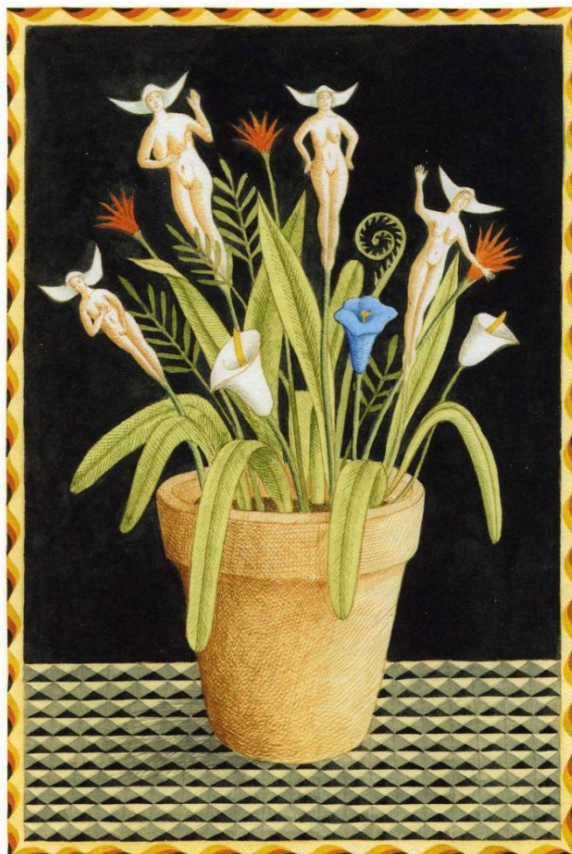


Fig. 01. CERVENÝ, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

De acordo com Nodelman (1988, p. 195, tradução nossa), quando as pessoas veem as ilustrações sem conhecerem o texto, costumam interpretar o significado das imagens com base em seu conhecimento prévio de outros textos e esse fato “mostra que as imagens em si podem insinuar uma informação narrativa apenas em relação a um contexto verbal; se nenhum é, na realidade, oferecido, nós tendemos a encontrar um em nossa memória”.¹⁵⁴

Assim, o leitor que está tendo contato com a obra *Decameron* pela primeira vez, por meio dessa edição ilustrada, e ainda não conhece o texto, possivelmente resgata em sua memória que esse tipo de chapéu é usado por freiras e, pelo fato de

¹⁵⁴ “shows that the pictures themselves can imply narrative information only in relationship to a verbal context; if none is actually provided, we tend to find one in our memories”.

elas estarem nuas, recorda-se de histórias em que freiras ou padres têm relações sexuais. O fato de elas estarem nuas em um vaso pode parecer não fazer sentido nesse primeiro momento. É possível que se parta para o julgamento dessas freiras como desrespeitosas ao voto do celibato. Ainda de acordo com Nodelman (1988, p. 195, tradução nossa), “sem um texto para completá-la, as pessoas tendem até mesmo a interpretar mal a informação visual nessas imagens, o que revela quão fragmentária é aquela informação”.¹⁵⁵

Basta o leitor iniciar a leitura do fronte (aquele breve resumo que o narrador apresenta antes de a história começar, citado anteriormente) para compreender do que a imagem trata: Masetto, fingindo-se de mudo, torna-se jardineiro de um convento de freiras e todas desejam praticar o amor carnal com ele. Assim, o vaso representa o jardim do convento que será cuidado por Masetto e as freiras estão nuas no vaso-jardim porque desejam ter relações sexuais com ele. Elas são as flores que o jardineiro cultivará e, por esse motivo, estendem-se a partir dos caules das plantas. O que as identifica como membros do clero é o chapéu, tipicamente usado por freiras. Entre elas, há flores vermelhas, que representam o desabrochar da sexualidade. Ademais, no vaso, há apenas uma flor azul, cor comumente associada ao universo masculino, que é a metáfora de Masetto. Ele está no jardim, entre as flores-freiras, as quais cultivará por meio do ato sexual. Os copos-de-leite, também presentes no vaso-jardim, podem ser entendidos como uma metáfora dos órgãos genitais masculino e feminino durante a relação sexual, já que, nessa flor, há uma cavidade e, em seu interior, um espádice fálico. Além disso, sua cor branca geralmente simboliza a pureza, a castidade das freiras que será quebrada. Não apenas as flores são simbólicas na ilustração, como também as folhas, que ora estão direcionadas para cima, ora para baixo, e podem ser entendidas como o estado de ereção e não ereção de Masetto, assim como o direcionamento para o céu e para a terra, representando o conflito em que as freiras se encontram. Por um lado, há a obediência ao celibato devido aos votos religiosos, a ligação com o divino por meio da pureza de seus corpos e também as regras institucionais da Igreja, que devem ser seguidas, e por outro lado, os desejos físicos, carnaais, terrenos, que fazem parte da natureza do ser humano.

¹⁵⁵ “without a text to complete it, furthermore, people tend even to misinterpret the visual information in these pictures in ways that reveal how fragmentary that information is”.

A representação que o ilustrador faz do jardim e do desejo das freiras não é literal, mas metafórica e, unida ao texto, enriquece a experiência do leitor. Nodelman (1988, p. 199, tradução nossa) afirma que “colocá-las [palavras e imagens] em relação umas com as outras, inevitavelmente, altera o sentido de ambas, de modo que bons livros ilustrados considerados como um todo são uma experiência mais rica do que apenas a simples soma de suas partes”¹⁵⁶. Se, no primeiro momento, ao observar a imagem isoladamente, o leitor teve algum estranhamento ou dificuldade de encontrar um sentido, levantando apenas hipóteses, ao unir a imagem ao texto do frente, o sentido é construído por meio da metáfora. Assim, as palavras alteraram o primeiro (ou falta de) sentido da imagem, assim como a imagem fornece materialidade às palavras do frente, permitindo que o leitor reflita, visualmente, sobre como são as freiras e como é o jardim. Em vez de se considerar texto e imagem como independentes um do outro, é possível entrelaçar os sentidos fornecidos por ambos, o que permite ao leitor construir uma leitura mais rica.

Observemos, abaixo, um recorte ampliado da ilustração apresentada anteriormente:



Fig. 02. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

¹⁵⁶ “placing them [words and pictures] into relationship with each other inevitably changes the meaning of both, so that good picture books as a whole are a richer experience than just the simple sum of their parts”.

As quatro freiras estão retratadas de frente para que o leitor-espectador veja claramente suas expressões, gestos e corpos. Três delas olham para o leitor-espectador, o que ocorre porque, de acordo com Berger (1972, p. 49-50), geralmente a mulher, quando representada nua, tem consciência de ser vista por um espectador.

Podemos notar que há uma progressão da esquerda para a direita, tanto na expressão facial das freiras quanto em seus gestos. A altura em que estão posicionadas forma um semicírculo, que contribui com o movimento da imagem no sentido horário. Essa imagem representa a liberação, o desabrochar desses desejos das freiras com a chegada de Masetto no convento. O semicírculo formado é composto também pelas flores de cor vermelha, que possuem as pétalas abertas, pontiagudas, direcionadas para cima. Segundo Cirlot (1984, p. 257), o vermelho significa paixão e a relação com a vida animal. As freiras, nesse desabrochar da sexualidade, estão envolvidas, portanto, em paixão enquanto amor ardente, intenso, impulsivo, ligado às sensações sexuais, o que é coerente com o amor sensual existente na obra de Boccaccio. Elas estão envolvidas pelas necessidades físicas, típicas do corpo carnal do homem. Há o contraste entre corpo animal e corpo espiritual, terra e céu, humano e divino.

A progressão das expressões faciais e corporais da esquerda para a direita parte de uma suposta timidez e chega ao prazer sexual. A primeira freira, à esquerda, parece estar cobrindo seus seios e sua genitália com as mãos, como quem não quer ser vista nua, ou pretende permanecer intocada por outro, ou, ainda, está em dúvida se deve ou não se entregar à sexualidade. A freira ao lado, à direita, está hesitante, a mão que cobria a genitália encontra-se suspensa no ar e a que cobria os seios está abaixo deles, ou seja, ela acabou de deixar as partes íntimas à mostra, embora com certa insegurança. A próxima freira exprime um sorriso de lado, insinuante, e está exibindo seu corpo nu, com ambas as mãos postas sob o quadril, com um ar de audácia. Já a última freira traz claramente a expressão de um orgasmo, com os olhos fechados, a cabeça levemente inclinada para o lado e os braços abertos. Temos, portanto, a sexualidade vivida. Essas fases podem ser de uma mesma freira, que se aplicam também às outras do convento, ou de freiras diferentes, começando com a hesitação em se entregar ao sexo e terminando com a liberação completa do desejo.

Passemos para a segunda ilustração da *novella* de Masetto (III, 1), localizada na página 67 da edição ilustrada:



Fig. 03. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

O cenário da imagem é novamente o jardim, mas desta vez, um jardim real e não metafórico, como na primeira ilustração. É retratada a cena em que as duas jovens freiras observam Masetto descansando e conversam sobre a possibilidade de satisfazerem seus desejos com ele. O rapaz, por sua vez, fingia que estava dormindo e escutava toda a conversa.

Essa ilustração vem após a informação textual, quando a conversa das duas freiras termina e elas já estão decididas, com a estratégia traçada para a ação. Masetto está no primeiro plano, virado de frente para o leitor, e as freiras estão posicionadas na diagonal, atrás dele, no plano de fundo da imagem.

Primeiramente, destaca-se o fato de que Masetto está sexualmente excitado, segurando o órgão sexual, enquanto no texto correspondente, que o leitor já leu antes de ver a ilustração, há apenas a informação de que o rapaz estava descansando, fingindo que dormia. Trata-se, portanto, de uma maneira que o ilustrador encontrou para caracterizar Masetto na linguagem visual e que reforça o

caráter, a personalidade do personagem, alguém engenhoso e em busca de atender aos próprios desejos sexuais. Ele está pronto para a ação que está prestes a praticar, motivo pelo qual se dirigiu ao convento.

Outro ponto notável é uma interpretação que o ilustrador faz em relação ao texto: no início da *novella*, é mencionado como traje de freiras o “hábito monacal preto” e esperamos, portanto, vê-las retratadas vestindo o hábito preto. Na ilustração, o hábito é branco, o que é explicado por Nodelman (1988, p. 196, tradução nossa): “imagens podem alterar a ideia narrativa das palavras”¹⁵⁷, às vezes, confirmam as expectativas do leitor, outras, surpreendem ao não as confirmar. É possível que as freiras estejam vestindo um hábito branco para provocar um estranhamento no leitor e falar, visualmente, que a pureza delas está sendo quebrada.

A postura das duas freiras, em pé, com as mãos juntas, remete à disciplina clerical: elas se encontram, ainda, no espaço do sagrado. Já a postura de Masetto, deitado, segurando o órgão sexual, remete ao espaço do profano. Elas estão prestes a cruzarem a linha invisível que separa a vida próxima ao estado santificado da vida humana comum. Essa forma como eles estão dispostos na ilustração representa o conflito entre certo e errado, céu e inferno, clérigo e homem comum, amor divino e amor sensual. A ilustração pode ser entendida como uma metáfora da materialização dos pensamentos das freiras, do desejo delas e de Masetto.

A terceira e última ilustração da *novella*, localizada na página 69 da edição ilustrada, vem logo após a informação textual de que a abadessa também passou a ter relações sexuais com Masetto, que, por sua vez, já não estava conseguindo satisfazer a tantas mulheres. Temos, nessa imagem, novamente, a referência ao jardim:

¹⁵⁷ “pictures can change the narrative thrust of words”.

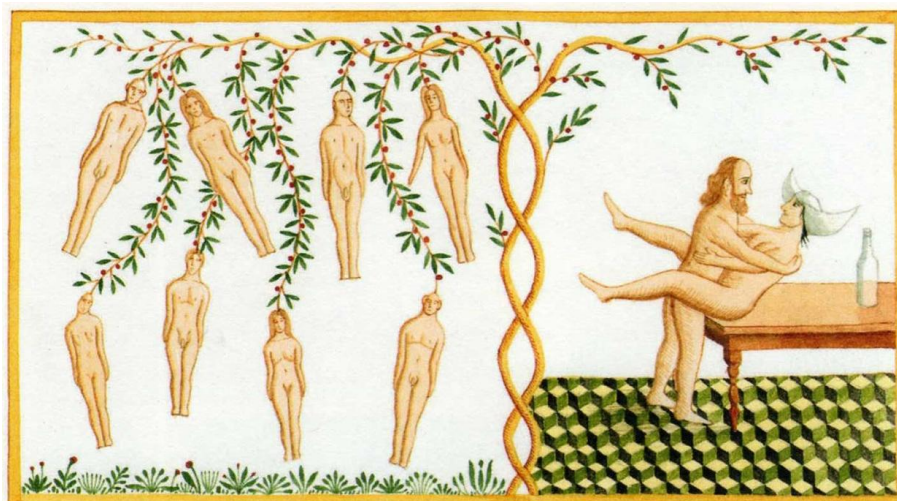


Fig. 04. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

Uma árvore, posicionada próxima ao centro, divide a ilustração em duas partes, apresentando, à direita, as relações sexuais que a abadessa também passou a manter com Masetto e, à esquerda, o empenho do rapaz para satisfazer sexualmente a si mesmo e a todas as freiras. A árvore, que representa o jardim, tem quatro Masettos e quatro freiras pendurados em seus galhos. Como fruto de seu trabalho no jardim, Masetto tem que se multiplicar para conseguir satisfazer todas as freiras.

À esquerda, observamos o nu frontal, com todos olhando para o leitor-espectador. Já à direita, Masetto e a abadessa são retratados em plena relação sexual, em cima de uma mesa, de perfil, olhando um para o outro e não para o leitor. Aqui, eles não se importam com a presença do leitor-espectador. De acordo com Berger (1972, p. 56), às vezes, a pintura inclui o amante masculino, mas a atenção da mulher dificilmente é direcionada a ele. Geralmente, ela olha para além dele ou para fora do quadro, em direção ao espectador. Nessa ilustração de Cervený, isso não ocorre. O amante masculino está presente e ela olha diretamente para ele, não se importa com o espectador.

O autor afirma ainda que, em tradições não europeias, como as artes indiana, persa, africana e americana, o amor sexual é comumente representado de forma ativa, “a mulher tão ativa como o homem, as ações de cada um envolvendo o outro (BERGER, 1972, p. 53, tradução nossa)”¹⁵⁸. Identificamos, portanto, uma possível influência das tradições não europeias nessa terceira ilustração da *novella*, pois ela retrata o amor sexual sendo vivenciado e a mulher tão ativa quanto o homem.

¹⁵⁸ “the woman as active as the man, the actions of each absorbing the other”.

Outro ponto a ser observado é que, nessa ilustração, as mulheres são retratadas com o cabelo solto, com exceção de uma, na árvore, que parece estar careca. Apenas a abadessa está vestindo a touca do hábito, marcando o fato de se tratar de uma freira, o que não impede o seu cabelo de aparecer solto sob seu corpo. Ainda de acordo com Berger (1972, p. 59), é comum, na tradição europeia, não retratar o cabelo da mulher sob seu corpo, já que o cabelo feminino é associado ao poder sexual e a mulher não pode atender às suas próprias necessidades, mas deve atender às necessidades de outro. Nessa ilustração de Cervený, ocorre o oposto: o cabelo retratado solto reforça o poder sexual dessas mulheres e a abadessa (como uma porta-voz do grupo de freiras) aparece alimentando o próprio desejo, exprimindo as suas necessidades físicas.

A próxima *novella* que observaremos é a de Frei Alberto (IV, 2), que apresenta três ilustrações de Cervený contendo nudez ou relação sexual. A primeira delas também é apresentada antes de a *novella* começar, assim como na história de Masetto. Ela está localizada na página 70 da edição ilustrada, à esquerda, e o texto se inicia na página da direita, sendo a imagem, portanto, o primeiro contato com a história.

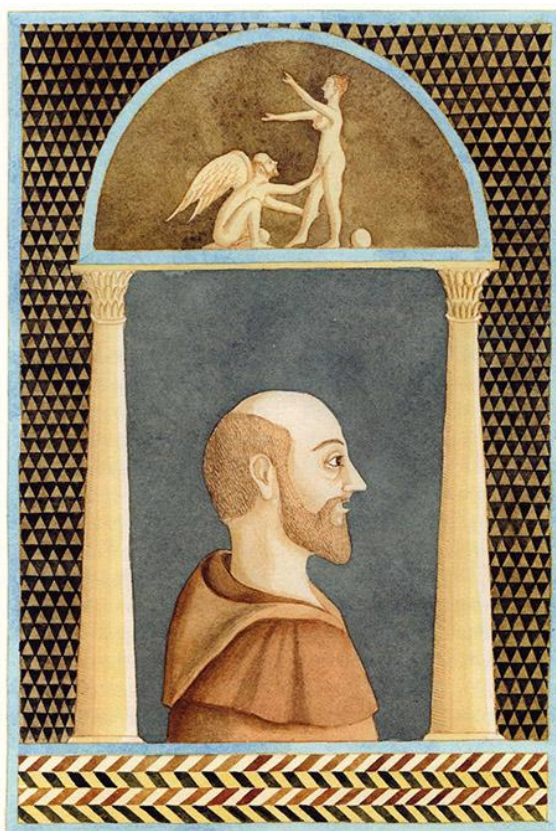


Fig. 05. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

Em destaque, há a retratação de um homem de perfil, vestido com uma roupa que remete a um frade, emoldurado entre colunas, as quais recordam uma espécie de templo. Sobre essas colunas, na parte superior da ilustração, parece haver um altar também emoldurado e temos, aparentemente, o mesmo homem nu com asas semelhantes às de um anjo, agachado, em posição de adoração a uma mulher. Ele toca a mulher, que também está nua, em pé, a sua frente, com os braços estendidos, tentando tocá-lo, embora toque apenas o ar. Há uma inversão de papéis, já que o ser alado, que é quem deveria ser adorado, está adorando o corpo da mulher. O sagrado em adoração ao profano. Ambos são vistos de perfil, em interação sexual. Assim como Masetto e a abadessa, na ilustração analisada anteriormente, esse homem e essa mulher não olham para os leitores-espectadores, estão envolvidos um com o outro nessa atmosfera sensual.

Por meio do texto, quando a leitura do fronte é iniciada, o leitor compreende que a imagem trata de Frei Alberto e Lisetta: Frei Alberto diz, à mulher, que o anjo Gabriel apaixonou-se por ela e, vestido de anjo, deita-se com ela diversas vezes. A parte superior da ilustração representa a engenhosidade de Frei Alberto que, ao colocar-se como um ser celestial apaixonado, em adoração a Lisetta, elevou o ego da mulher. Com a vaidade e o orgulho incitados, Lisetta aceitou rapidamente a ter relações sexuais com o anjo.

Fig. 05. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

A seguir, a ilustração da edição ilustrada e também é apresentada antes da informação textual. Ela retrata a cena em que Frei Alberto salta nu, da janela, diretamente nas águas do Grande Canal, para fugir dos cunhados de Lisetta.



Fig. 06. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

A ilustração se encontra na página da esquerda e a informação textual virá apenas na página da direita. Assim, a imagem antecipa o conteúdo textual e o leitor tem sua curiosidade aumentada: o que vai acontecer com Frei Alberto? Por que ele está mergulhando nu? Devido à posição de seu corpo, retratado de cima para baixo, e da esquerda para a direita, é perceptível que há o movimento de queda. Seu rosto expressa susto ou um grito, pois está com a boca aberta e os olhos arregalados. Devido a sua expressão, o leitor pode supor que algo de errado ocorreu com Frei Alberto.

A última ilustração da *novella*, em que há nudez, está localizada na página 81 e refere-se a Frei Alberto supostamente morto, queimando no inferno devido aos seus pecados.

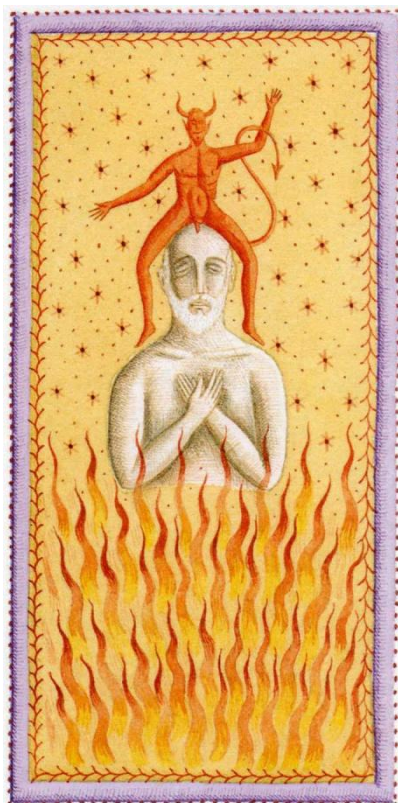


Fig. 07. CERVENY, A. *Decameron*. Cosac Naify (São Paulo, 2013).

A imagem é apresentada após a informação textual de que se acreditava que Frei Alberto havia morrido, depois de uma vida miserável no cárcere do mosteiro e de chorar pelos erros cometidos. No entanto, o texto não diz que, após a morte, ele foi para o inferno. Esta é a perspectiva do ilustrador: ele escolhe mostrar Frei Alberto queimando no inferno, com expressão sofredora e com o diabo, sorrindo, sentado em sua cabeça, também nu, com o órgão genital masculino sob a testa do frei. O diabo representa o desejo sexual que dominou a mente de Frei Alberto e o levou a cometer tais enganações. A nosso ver, essa ilustração é a única que se distancia da abordagem de Boccaccio, cuja doutrina do amor sensual não incrimina de fato nenhum dos clérigos que se entregam aos desejos carnavais e não os envia ao inferno. A ilustração pode representar a condenação de Frei Alberto por parte de seus pares do mosteiro na perspectiva do ilustrador, mas no *Decameron* “não há nenhum sentido de vergonha [...], o que elimina qualquer ideia de pecado” (GIVENS, 1968, p. 168, tradução nossa)¹⁵⁹, como já visto, e, portanto, a ideia de condenação ao inferno.

¹⁵⁹ “Non c’è [...] alcun senso di vergogna, il che elimina ogni idea di peccato”.

Podemos observar, ainda, que todas as ilustrações mencionadas apresentam uma moldura, o que nos remete às pinturas da Idade Média, quando as ilustrações e pinturas emolduradas eram típicas, o que provoca a sensação de olharmos para um quadro.

As ilustrações de Alex Cervený nas *novelle* de Masetto e de Frei Alberto retratam posturas, gestos, atitudes dos personagens que contribuem significativamente com o texto. Eles se relacionam com a nudez e a sexualidade de forma natural: são envolvidos pelo desejo terreno, realista, concreto e possível de ser alcançado.

Cervený opta por retratar os momentos em que os personagens estão expressando sua inteligência e engenhosidade, buscando a realização de seus desejos amorosos, e inclusive as mulheres têm esse direito, em coerência com o texto de Boccaccio.

Vimos que Boccaccio, em suas *novelle* do *Decameron* que abordam o celibato católico e a prática do amor sensual, parece desconstruir a hierarquização da Igreja. Assim como ele, Cervený retrata os membros da Igreja não como seres celestiais, próximos do estado santificado, mas como homens comuns, com naturalidade; homens que optam por responder aos seus instintos, aos impulsos e fenômenos biológicos. As ilustrações trazem, da mesma forma que Boccaccio traz em seu texto, a atmosfera de sátira, de humor, da vida e da forma de amor natural, decorrente das necessidades fisiológicas do homem, ser cuja essência abriga a sensualidade e escolhe exprimi-la, mesmo fazendo parte do clero.

Assim, a nosso ver, as ilustrações de Cervený são coerentes com a doutrina do amor em Boccaccio, exposta anteriormente neste capítulo, e contribuíram para que essa atmosfera fosse reforçada na edição em que foram publicadas.

Além disso, é importante observarmos também que existe, sim, uma contribuição mútua entre o texto escrito e a imagem no processo de construção da narrativa pelo leitor. Nodelman (1988, p. 217, tradução nossa) afirma que:

Quando uma história é contada em palavras bem como em imagens, nós primeiro entendemos ambas as palavras e as imagens por meio de esquemas que já estabelecemos para elas – nesse início, há nossas expectativas gerais sobre as histórias e nossa compreensão geral sobre como imagens se comunicam. Depois, as palavras corrigem e particularizam nosso entendimento das imagens que as acompanham, e as imagens fornecem informação que nos leva a reinterpretar e particularizar os significados das palavras. Então toda

a informação se torna um esquema para cada nova página de palavras e cada nova imagem, enquanto nós continuamos por todo o livro.¹⁶⁰

As duas fontes de informação, o texto de Boccaccio e as imagens de Cervený, ao complementarem-se de forma coerente, enriquecem a construção de sentidos no percurso de leitura. Certamente, nessa edição do *Decamerón*, Cervený contribuiu positivamente com a experiência do leitor.

4.4 O (não) exercício do celibato

Neste capítulo 4, além de apresentarmos o resumo dos enredos das *novelle* que compõem o *corpus* para que nossos leitores pudessem conhecê-las ou relembra-las, observamos como os clérigos do *Decameron* se comportam quando se trata da prática do amor sensual, visando definir as convergências e divergências na tratativa de Boccaccio ao tema. As considerações sobre os textos foram feitas em três eixos: um relacionado aos temas, outro aos elementos da narrativa e, por fim, a estruturação do discurso. Elas contribuíram efetivamente para respondermos nossas perguntas de pesquisa no próximo capítulo: quais as convergências e diferenças na tratativa de Boccaccio ao tema do amor sensual vivenciado por clérigos celibatários nas *novelle* desse estudo? E quais são as concepções de amor, indivíduo e natureza humana presentes nessas *novelle*?

Vimos que a Igreja, no *Trecento*, estava passando por um processo de decadência moral devido à frequente corrupção do clero, o que causava, nas pessoas, não o ateísmo, mas certa indiferença. É provável que esse seja o motivo de a literatura do período comumente escarnecer de figuras clericais.

Apresentamos, também, as ilustrações de duas *novelle* feitas por Alex Cervený e verificamos que a sua mensagem visual em relação à prática do amor

¹⁶⁰ “When a story is told in words as well as pictures, we first understand both the words and the pictures by means of the schemata we have already established for them – at first, our general expectations about stories and our general understanding about how pictures communicate. Then, the words correct and particularize our understanding of the pictures they accompany, and the pictures provide information that causes us to reinterpret and particularize the meanings of the words. Then all of that information becomes a schema for each new page of words and each new picture as we continue throughout a book”.

sensual por clérigos celibatários decameronianos é semelhante à mensagem verbal do texto de Boccaccio.

O amor sensual presente no *Decameron* é o amor terreno, realista, carnal, que faz parte da natureza do homem devido aos seus instintos, impulsos físicos, biológicos, e visa ao prazer sensual. A representação do amor sensual na obra deve ser observada por meio da narrativa moldura da peste, cujo cenário é de morte e devastação, em que o instinto animal se faz necessário para possibilitar a sobrevivência. O cenário da peste é usado para mostrar uma nova concepção da vida e do amor, com elementos naturalistas, que atende às necessidades da nova classe média burguesa-mercantil. É importante observar, também, a forte presença da incipiente ideia humanista de indivíduo, um homem que busca tornar-se consciente de si e ser agente da própria história, capaz de interferir no próprio destino por meio de suas escolhas, e não permanecer submetido apenas aos desígnios de Deus.

Na abordagem de Boccaccio ao tema do amor sensual praticado por clérigos celibatários, constatamos que há, nos personagens, a presença do impulso físico, o desejo sexual intrínseco ao homem, que faz parte da sua natureza animal, mas não é apenas a manifestação desse impulso que faz com que o personagem celibatário se entregue ao ato sexual, irracionalmente e sem controle. Ao contrário, o impulso sexual instintivo é conduzido e autorizado pela racionalidade desse personagem, que é representante do indivíduo moderno, tem consciência do que quer e sabe o que fazer para conseguir. A ação é, portanto, consciente: ele quis fazê-lo, escolheu fazê-lo, o que pode ser comprovado pelo fato de que ele mobiliza sua inteligência e engenhosidade para conseguir o encontro amoroso, em uma cooperação entre corpo e mente.

O impulso físico intrínseco ao homem pode ser controlado e, consequentemente, é possível que o voto religioso do celibato seja respeitado, desde que o clérigo queira, racionalmente, controlá-lo e empenhe-se para isso, como aqueles procurados por Alibeck (III, 10) fazem, enviando-a para longe ao reconhecerem aquela como uma situação de risco à continência sexual. Em meio a tantas entregas ao amor sensual presentes em nosso *corpus*, essa passagem pode parecer sutil, mas é de grande importância para compreendermos o posicionamento de Boccaccio em relação ao tema. A questão, portanto, gira em torno do indivíduo e

não da Igreja enquanto Instituição. Além disso, as *novelle* são repletas de humor e, se houvesse a resistência ao ato sexual por parte desses personagens, elas deixariam de ser. Assim, a não resistência é imprescindível para o riso e o divertimento que Boccaccio se propõe a oferecer aos seus leitores.

A Igreja Católica espera que os clérigos possam sobrepor a razão sobre o sentimento sensual e renunciar o desejo de obter os prazeres da carne. De acordo com o Cardeal Alfons Stickler, em seu artigo *Celibato eclesiástico: história e fundamentos teológicos* (1993), a vida de sacrifício do clérigo, que é um grande compromisso, é possível apenas se alimentada pela fé como motivação sobrenatural, vivida conscientemente, pois é sempre permeada pela fraqueza humana. Caso contrário, as forças para persistir no celibato esmorecem. Com o passar do tempo, vem se tornando gradativamente mais difícil para o clérigo resistir à opressão da vida secular, por isso é necessário que ele se empenhe, de maneira consciente, em manter viva a sua identidade espiritual, por meio da união pessoal com Jesus Cristo.

Stickler (1993) explica que a identidade espiritual do clérigo é encontrada no reconhecimento de ele ser uma derivação, uma continuação de Cristo. Na perspectiva da Instituição Católica, a lei eclesiástica sobre o celibato exprime a vontade da Igreja. Essa vontade é motivada pela relação que o celibato possui com a ordenação sagrada, que concede, ao sacerdote, a representação de Jesus Cristo, Cabeça e Esposo da Igreja. O sacerdote deve, então, amar a Igreja, esposa de Cristo, com totalidade e exclusividade, assim como Cristo a ama. Dessa forma, o celibato é um dom em Jesus e demonstra o serviço de sacerdócio à Igreja.

A Instituição Católica almeja, portanto, que haja um direcionamento do sentimento amoroso por parte do clérigo: o seu amor esponsal deve passar a ser dedicado à Igreja, com verdadeiro desapego de si, e o seu amor paternal deve ser o da paternidade espiritual, em substituição àquele proveniente da geração carnal, segundo o Pe. Christian Cochini, em seu artigo *Fondamenti storici del celibato sacerdotale* (1997).

Ainda de acordo com Stickler (1993), o celibato é um tema que, nas últimas décadas, tem especial atenção da Igreja por viver uma crise de identidade do sacerdócio e enfrentar um alto índice de renúncia de clérigos ao ministério, o que exige, da Instituição, aprofundamento no assunto.

Esse tema, abordado por Boccaccio no *Decameron*, de forma divertida, séculos atrás, permanece atual e de grande importância para a Igreja Católica.

5 CONCLUSÕES

Propusemo-nos, neste trabalho, a responder as nossas perguntas de pesquisas: quais as convergências e diferenças na tratativa de Boccaccio ao tema do amor sensual, vivenciado por clérigos celibatários nas *novelle* de nosso *corpus*? E quais são as concepções de amor, indivíduo e natureza humana presentes nessas *novelle*? Visamos respondê-las a fim de traçar as características da abordagem de Boccaccio ao tema e compreender o amor sensual praticado por clérigos decameronianos que, de acordo com as regras eclesiásticas, deveriam ser celibatários, mas, ao contrário, atendem aos seus desejos carnis.

Para isso, percorremos um caminho por quatro capítulos. Após a introdução ao trabalho feita no primeiro, partimos para o segundo capítulo, intitulado “Boccaccio e seu *Decameron*”, no qual apresentamos o autor, sua nova literatura e a obra, que traz uma representação realística da vida e mostra que Boccaccio compreendia as dinâmicas sociais do seu tempo ao observar o homem em seu cotidiano. Seus personagens apresentam profundidade psicológica, o que é coerente com a incipiente ideia humanista de que o homem é um indivíduo que constrói a si mesmo.

Não há, na obra, normas de comportamento moral fixo, mas o comportamento moral problemático, já que seus personagens vêm de uma estrutura social que se encontra em rápida mutação: a burguesia está nascendo com regras próprias. Esse cenário permitiu que Boccaccio escrevesse sua obra em prosa no estilo médio, repleto de elementos não só burgueses, mas também populares e realistas.

O grupo de dez jovens da narrativa moldura, por meio de uma escolha consciente e responsável, deixou a cidade para passar dias no campo com a intenção de se salvar da peste e de tudo que ela implicou. Dentre os diversos temas que são abordados na obra, por meio dos personagens da narrativa moldura e dos personagens das *novelle* narradas, o amor, visto como intrínseco à natureza humana, é o mais recorrente.

Em “A renúncia sexual no celibato católico”, nosso terceiro capítulo, falamos sobre aspectos históricos e filosóficos da renúncia sexual praticada por membros da Igreja Católica, que, acreditamos, nos auxiliaram a compreender melhor o tema e nos deram suporte para pensarmos na abordagem de Boccaccio. A separação entre o clero e a laicidade foi definida por Eusebio de Cesareia como uma divisão em dois

estilos de vida: aqueles que pertenciam ao corpo da Igreja e que estavam acima dos homens comuns, próximos de um estado santificado, dedicando-se ao sacerdócio, e aqueles mais humildes e mais humanos, que se dedicavam ao trabalho, ao casamento, e a todas as outras tarefas consideradas comuns. Foi estabelecida uma fronteira separando os primeiros dos segundos e nasceu, então, a ideia de hierarquia, na qual os membros do clero deveriam, todos, adotar a completa renúncia sexual e passarem a representar, por meio de seus corpos puros, o elo entre o céu e a terra.

Eis que surge Agostinho discutindo a sexualidade como algo intrínseco às relações sociais, um vício difícil de ser combatido, algo enraizado na natureza humana e passível de ser controlado apenas por meio do exercício do autoconhecimento. Outra figura de destaque é André Capelão, que afirma que o eclesiástico tem uma nobreza superior, um privilégio concedido por Deus, e defende, primeiramente, com tolerância, que um clérigo pode, sim, entregar-se ao amor carnal, desde que não seja em excesso, mas, posteriormente, condena tal ação, apresentando um discurso que se contradiz.

No quarto capítulo, chamado “O *Decameron* e o amor sensual no celibato católico”, vimos como o clero era geralmente abordado pela literatura na época de Boccaccio. A representação de monges era a favorita em *novelle* e comédias, por serem tipos bem conhecidos na sociedade, mas o Alto Clero também não era poupado. O fato de tantos representantes da Igreja Católica estarem corrompidos no período gerou uma indiferença religiosa na sociedade. Na sequência, apresentamos o resumo dos enredos das dez *novelle* que compõem o nosso *corpus* e seguimos para a análise dessas histórias, direcionada em três eixos: temas, elementos da narrativa e estruturação do discurso. Ao longo de toda a análise nesses três eixos, encontramos as convergências e diferenças na tratativa do autor ao tema nas *novelle*, respondendo a nossa primeira pergunta, o que será retomado brevemente a seguir.

Em relação aos temas, vimos que Boccaccio ataca não apenas as ordens mendicantes, mas também as ordens elevadas. Poupa, porém, os agostinianos, talvez por ser a favorita dos intelectuais do *Trecento*, e constatamos que nenhum tema das jornadas é específico sobre a Igreja Católica ou sobre os religiosos: esses

assuntos surgem em jornadas com temáticas distintas, como engenho, amor e burlas.

Vimos que a moral amorosa do *Decameron* é resultado da transformação da representação do amor cortês trovadoresco, e trata o amor de forma naturalista e realista, como algo intrínseco à natureza humana: o homem tem necessidades físicas, biológicas, deseja praticar o ato sexual de forma simples e natural, sem o sentimento de culpa consequente da ideia de pecado, o que se torna possível devido à nova forma de vida da burguesia mercantil. O amor sensual presente na obra é marcado também pela atmosfera moral daquele período, resultado da devastação causada pela peste, uma força destrutiva, tanto do físico quanto da moral vigente até então.

Verificamos que o amor exclusivamente sensual, correspondente apenas à necessidade fisiológica, ao desejo de praticar o ato sexual, é predominante nas *novelle*, e encontramos a desconstrução de hierarquias, tanto entre os membros da Igreja e os homens comuns quanto dentro da própria Igreja, além da tratativa dos clérigos de forma dessacralizada, como homens comuns, nos quais a natureza e o instinto se fazem presentes.

A nosso ver, o que Boccaccio critica nessas *novelle* é a hipocrisia e a corrupção dos clérigos, já que suas práticas são opostas aos fundamentos do Cristianismo primitivo. Ele não desaprova a Igreja Católica enquanto instituição, tampouco a fé ou a religião em si, mas os indivíduos que optam por atitudes e posturas hipócritas e corruptas.

Acreditamos encontrar, na prática do amor sensual pelos personagens, em todas as *novelle*, a união de dois fatores: o impulso físico, as necessidades fisiológicas, o desejo sexual intrínseco à natureza humana, aliados à racionalidade. Não são apenas os primeiros que conduzem e controlam a ação que desencadeará no ato sexual, mas também a razão, a consciência desses personagens, que são representantes de uma nova concepção de indivíduo, um indivíduo que é capaz de agir e ser responsável pelas próprias ações de forma consciente. A razão que eles detêm permite que o impulso instintivo se expresse: o ato sexual é concretizado porque eles querem fazê-lo; não são manipulados pelo impulso físico, mas o manipulam com consciência, por meio de ações engenhosas e inteligentes.

Em elementos da narrativa, vimos que as *novelle* que compõem o nosso *corpus* são narradas não apenas pelos homens personagens da narrativa moldura, mas também pelas mulheres, que, assim como os homens, têm espaço para se manifestar sobre a vida sem o falso pudor, de uma forma mais franca e natural.

Constatamos também que, nessas histórias, geralmente, a juventude é requisito ou justificativa para o ato sexual, e que a doutrina do amor no *Decameron* defende o amor como responsável pela inteligência e engenhosidade do amante: se existe alguma força que impede a concretização desse amor, é permitido utilizar-se de espertezas e artimanhas para consegui-lo. Outro fator imprescindível para que ocorra o encontro amoroso é a ousadia de assumir o risco. Sejam os clérigos ou as amantes casadas, todos precisam de ousadia para enfrentar a possibilidade de serem flagrados em ato proibido e, com isso, provocarem um escândalo social.

Tivemos a constatação, em todo o *corpus*, de que o amor sensual, como um direito natural do indivíduo, é universal: existe para todas as classes, sem distinção, e para homens e mulheres.

Diferentemente de Agostinho, os clérigos deste estudo não sentem culpa ou arrependimento pela prática sexual, porque abstraíram a ideia de pecado. Nesses personagens, a vontade consciente e o sentimento sexual coincidem, ao contrário de Agostinho. Mas, assim como ele, os clérigos buscam tornarem-se conscientes de si mesmos, o que é característico do indivíduo moderno.

Por último, em relação à estruturação do discurso, vimos que todos os personagens têm, em comum, o uso da engenhosidade para conseguir a concretização do amor sensual e uma das artimanhas empregada por grande parte deles é a retórica, que os auxilia a ter êxito no processo de persuasão do parceiro, e não apenas para conseguirem o encontro amoroso, mas, também, para mantê-lo. A retórica está presente, ainda, no ritmo da narrativa e no emprego da ironia, que é feito por Boccaccio de forma tão particular.

O ato sexual é sempre mencionado de maneira explícita, mas, a nosso ver, essa forma explícita é complexa, pois exige do leitor a compreensão de metáforas, enriquecidas com humor e a típica ironia de Boccaccio.

Após a análise dos textos em relação aos temas, elementos da narrativa e estruturação do discurso, ainda no capítulo 4, apresentamos a interpretação visual de duas *novelle* de nosso *corpus* feita por Alex Cervený e concluímos que o

ilustrador interpreta a prática do amor sensual por clérigos celibatários do *Decameron* da mesma forma que nós: as ilustrações retratam a sexualidade vivida, com naturalidade, leveza e humor.

Para finalizar o capítulo, expusemos a perspectiva da Igreja sobre o celibato. Ela espera que os clérigos sejam capazes de direcionar o sentimento amoroso para o ministério e que se esforcem, com consciência, para manter a identidade espiritual estruturada o suficiente em Jesus Cristo e não ceder à fraqueza carnal humana.

Acreditamos que as *novelle* do *Decameron* que satirizam o clero discutam a vida e a forma de amor natural, decorrente das necessidades fisiológicas do homem, ser cuja essência abriga a sensualidade, e o desejo racional de buscar a sua satisfação, independentemente da posição social que ele ocupa ou das proibições às quais está submetido. Essas *novelle* abordam o fato de que esses clérigos são representantes do indivíduo moderno, que é agente da própria vida, capaz de fazer escolhas de forma consciente.

Portanto, a resposta para nossa última pergunta de pesquisa é que a concepção de amor presente nas *novelle* que tratam do celibato clerical, integrantes de nosso *corpus*, é o amor sensual, que visa, sempre, à prática sexual, à realização de desejos físicos e ao alcance do prazer, com naturalidade, já que é parte da natureza humana e, portanto, intrínseco ao homem. E esse amor sensual é um direito de todos: homens e mulheres, clérigos celibatários ou leigos, ricos mercadores ou camponeses, porque todos são indivíduos modernos vistos pela perspectiva humanista, responsáveis pelas próprias escolhas e ações, de forma racional, consciente e inteligente. A natureza humana, que existe em todos, manifesta-se e demonstra sua força, mas é conduzida por esse indivíduo. Se ele quiser, tem total capacidade de controlá-la racionalmente, mas esses personagens clérigos celibatários não querem fazê-lo. Eles querem, sim, atender aos seus impulsos físicos, às suas necessidades e desejos sexuais, e viver o amor sensual com naturalidade, optando por desconsiderar a ideia de culpa e de pecado, o que corrobora para o cunho risível e irônico que existe na obra de Boccaccio estudada.

Desejamos ter proporcionado, com este trabalho, o envolvimento do nosso leitor na atmosfera bem-humorada em que nossos clérigos celibatários vivem suas peripécias e engenhosidades amorosas; que o riso tenha estado presente em diversos momentos da leitura e que todas as informações e reflexões, aqui

apresentadas, tenham contribuído para o conhecimento de um importante tema e o tratamento inusitado e bem humorado dado a ele pelo autor, a nosso ver, dessa obra tão rica e inesgotável, que é o *Decameron* de Boccaccio.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2015.

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus*: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, Erich. Frate Alberto. In: _____. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 177-201.

_____. *A novela no início do Renascimento*: Itália e França. Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1972.

BERRIEL, Carlos. Introdução. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Tradução de Ivone C. Bendetti. Porto Alegre: L&PM, 2013a. p. 09-19.

BÍBLIA. A.T. Primeira epístola aos coríntios. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução da vulgata pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulus Editora, 1985. p. 2157.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori, 1985.

_____. *Decameron*. Introdução de Carlos Berriel. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013a.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Seleção, tradução, introdução e notas de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

BROWN, Peter. *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 09-77.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961. v. 1.

CAVALLARI, Doris Natia. A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do *Decameron* de G. Boccaccio. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, p. 6-16, 2010. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4294/2898>>. Acesso em: 22 maio 2014.

CESAREIA, Eusébio de. *The Proof of the Gospel being the Demonstratio Evangelica*. Tradução de William John Ferrar. London: SPCK, 1920. v. 1. *Apud* BROWN, Peter. *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo F. Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COCHINI, Christian. Fondamenti storici del celibato sacerdotale. *Sacrum ministerium*, Vaticano, v. 2, 1997. Disponível em: <http://www.clerus.org/pls/clerus/rn_clerus.r_ricerca_documenti>. Acesso em: 05 dezembro 2016.

DIAS, Maurício Santana. O mundo que Boccaccio inventou. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Tradução e seleção de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 09-31.

DOTTI, Ugo. *Vida de Petrarca*. Tradução de Luís André Nepomuceno. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

GIVENS, Azzurra B. *La dottrina d'amore nel Boccaccio*. Firenze: Casa Editrice G. d'Anna, 1968.

HEFFERNAN, Carol F. Boccaccio's *Decameron* 6.10 and Chaucer's *Canterbury Tales* VI.287-968: Thinking on Your Feet and the Set-Piece. *Florilegium*, New Brunswick, v. 22, p. 105-120, 2005. Disponível em: <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/flor/article/view/12518>>. Acesso em: 06 março 2017.

JÚNIOR, Manuel Alexandre. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006. p. 15-84.

NODELMAN, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens/London: University of Georgia Press, 1988.

Ó CUILLEANÁIN, Cormac. *Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

PAZZAGLIA, Mario. *Scrittori e critici della letteratura italiana*. Bologna: Zanichelli, 1993.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. *Decameron: as molduras de Boccaccio e de Pasolini*. In CAIRO, Luiz Roberto et al (org.). *Nas malhas da narrativa*. Assis: FCL-Assis-UNESP, 2007. p. 177-183.

SCAGLIONE, Aldo D. *Nature and Love in the Late Middle Ages: an Essay on the Cultural Context of the Decameron*. Oakland: University of California Press, 1963.

SMARR, Janet Levarie. Clergy in the *Decameron*: Another look?. *Heliotropia*, San Diego, v. 11, p. 55-64, 2014. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/11/smarr.pdf>. Acesso em: 4 maio 2015.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. *Literatura Italiana: linhas, problemas e autores*. Tradução de Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende, Nilson Carlos M. Louzada. São Paulo: Nova Stella/ Instituto Cultural Ítalo-brasileiro/ EDUSP, 1989.

STICKLER, Alfons M. *Celibato eclesiástico: história e fundamentos teológicos*. Tradução de Pe. Anderson Alves. Vaticano, 1993. Disponível em: <
<http://www.presbiteros.com.br/site/celibato-eclesiastico-historia-e-fundamentos-teologicos/>>. Acesso em: 05 dezembro 2016.