

MARCELA ZUPA DA SILVA BINATTO

IMITATIO/AEMULATIO:

a tradição menipeica no *Decameron*, de Boccaccio

ASSIS

2019

MARCELA ZUPA DA SILVA BINATTO

IMITATIO/AEMULATIO:

a tradição menipeica no *Decameron*, de Boccaccio

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Francisco Claudio Alves Marques

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ASSIS

2019

B612i

Binatto, Marcela Zupa da Silva

IMITATIO/AEMULATIO: a tradição menipeica no
Decameron, de Boccaccio / Marcela Zupa da Silva
Binatto. -- Assis, 2019

112 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Francisco Claudio Alves Marques

1. Boccaccio, Giovanni, 1313-1375. 2. Apuleio. 3.
Petrônio. 4. Literatura italiana. 5. Literatura comparada. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: IMITATIO/AEMULATIO: a tradição menipeica no *Decameron*, de Boccaccio

AUTORA: MARCELA ZUPA DA SILVA BINATTO

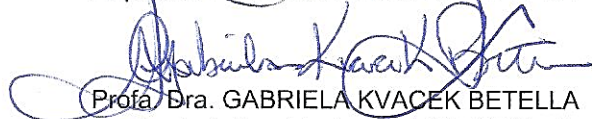
ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:



Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis



Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. ERICA APARECIDA SALATINI MAFFIA
UFBA / Salvador

Assis, 22 de janeiro de 2019

À minha avó Josefa,
pela sabedoria, amor,
dedicação e apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por sempre guiar meus passos rumo ao desconhecido, dando-me força, sabedoria e serenidade para enfrentá-lo;

Ao meu orientador Prof. Dr. Francisco Claudio Alves Marques, por quem nutro grande respeito e admiração. Agradeço pela orientação ímpar, pela acolhida sempre alegre enquanto cantarolava uma canção e, principalmente, por acreditar em meu potencial desde a graduação;

Às professoras Dra. Gabriela Kvacek Betella (UNESP/ Assis) e Dra. Carla Cavalcanti e Silva (UNESP/Assis), pela leitura cuidadosa e pelas valiosas sugestões em ocasião do meu Exame Geral de Qualificação;

Agradeço às professoras Dra. Gabriela Kvacek Betella (UNESP/ Assis) e a Dra. Erica Salatini (UFBA), por aceitarem o convite para compor a banca de defesa;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, pelo atendimento sempre solícito e gentil;

À minha família, especialmente meus pais, Alice e Gilberto, meus exemplos e minha fortaleza, agradeço pelas orações e pelas palavras de incentivo e conforto; à minha irmã Nataly, pela amizade e pelo companheirismo; à minha avó Josefa, que sempre esteve ao meu lado; à minha tia Madalena, pelo empenho com nossa família, e à Belinha, meu amor de quatro patas;

Ao meu marido, Gabriel, a quem devo muito do que sou e do que me tornei, agradeço por ser meu refúgio nos momentos difíceis; pelo amor, confiança e respeito ao longo de nossos doze anos de relacionamento e por acreditar que nossos sonhos são um só;

Agradeço aos meus familiares, Raquel, Isaac, João Pedro, Paulo, Carol, Maria Antônia e Nicolý pelo suporte e carinho;

Aos meus amigos que viveram esse processo todo ao meu lado: Amanda, André, Eduardo, Francisco Vieira, Gregori, Luís Paulo, Polianne e Tenile, obrigada pelo apoio e pelos bons momentos de descontração;

A todos os meus amigos da pós-graduação, por tornarem essa caminhada amena e produtiva;

Aos meus queridos alunos da UNATI, pela troca de experiência enriquecedora, em especial à Sueli, pela leitura atenciosa deste trabalho. Aos meus colegas dos cursos de Italiano (ACLIA) e do Inglês, que me acompanharam nesta jornada. Um

agradecimento especial para minha “teacher” Ana Lúcia, que gentilmente traduziu o Abstract.

A todos os demais amigos, familiares, professores e pessoas queridas que, com uma palavra amiga, contribuíram para a elaboração desta dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Nenhuma mente corrompida jamais entendeu saudavelmente palavra alguma; e assim como as palavras honestas não lhe são úteis, as que não são lá muito honestas não podem contaminar as mentes bem formadas, como o lodo não contamina os raios solares, nem as imundícies da terra contaminam as belezas do céu. [...] Cada coisa em si mesma é boa para algo, mas quando mal-empregada pode ser nociva para muitas outras coisas; [...].

(*Decameron*, Giovanni Boccaccio)

BINATTO, Marcela Zupa da Silva. **Imitatio/aemulatio: a tradição menipeica no *Decameron*, de Boccaccio**. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Na obra *O asno de ouro*, de Apuleio, Lúcio, o narrador-personagem, transforma-se em asno ao ingerir um unguento mágico que deveria transformá-lo em ave. A condição de asno permite a Lúcio, no invólucro de uma metamorfose, observar os segredos da vida cotidiana de um ponto de vista inusitado na literatura, tendo em vista que em sua presença ninguém hesita em revelar os seus segredos mais íntimos, funcionando a máscara de asno como uma forma de tornar públicos os aspectos da vida privada. A transformação de Lúcio em asno/máscara configura-se uma espécie de arquétipo dos personagens que mais tarde o romance elegerá como um “terceiro” em relação à vida cotidiana, o que lhe permite olhar e escutar às ocultas, como bem observou Bakhtin (2010) ao analisar as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. Considerando-se Boccaccio leitor e emulador de Apuleio e Petrónio, partiremos desse pressuposto para empreendermos um estudo dos vários desdobramentos da máscara menipeica no *Decameron*. Nossa proposta baseia-se no fato de Boccaccio se utilizar, na maioria de suas novelas, de tipos ou máscaras sociais, na sua maioria padres, freiras, mercadores e representantes de todas as categorias sociais que, ao vestirem suas máscaras, “refratam”, no plano da interdiscursividade, a intenção do autor de desmascarar a hipocrisia reinante no âmbito da cultura oficial, eclesiástica e burguês-mercantil, elaborando uma nova visão do mundo, do homem e do seu destino no alvorecer do Renascimento. Com base nessa questão, pretendemos realizar uma leitura do *Decameron* como imitação/emulação produto do diálogo que estabelece, no plano da intertextualidade, com o “romance de aventuras e de costumes”, cujos representantes são *O asno de ouro*, de Apuleio, e *Satíricon*, de Petrónio.

Palavras-chave: *Decameron*. *O asno de ouro*. *Satíricon*. Imitação. Emulação.

BINATTO, Marcela Zupa da Silva. **Imitatio/aemulatio: the menippean tradition in *Decameron*, by Boccaccio**. 2019. 112 f. Dissertation (Masters in Language). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

In Apuleius's *The Golden Ass*, Lucius, the character narrator, becomes a ass by ingesting a magic unguent that should turn him into a bird. The condition of a donkey allows Lucius, in a metamorphosis, to observe the secrets of everyday life from an unusual point of view in literature, since in his presence no one hesitates to reveal their most hidden secrets, having the donkey mask as a way to make aspects of private life known. Lucius's transformation into donkey/mask is a sort of archetype of the characters that later the novel will choose as a "third" one in relation to daily life, which allows him to look and listen to the hidden, as Bakhtin (2010) when analyzing the functions of the crook, the buffoon and the jester in the novel. Considering Boccaccio a reader and emulator of Apuleius and Petronius, we will start from this assumption to undertake a research of the various enfoldments in the menippean mask in the *Decameron*. We based our proposal on the fact that Boccaccio uses, in most of his novels, types or social masks, mostly priests, nuns, merchants and representatives of all social categories. When these people wear their masks, they all "refract", at the level of interdiscursivity, the author's intention to unmask the hypocrisy reigning within the official ecclesiastical and bourgeois-mercantile culture. That elaborates a new vision of the world, of the man and his destiny in the dawn of the Renaissance. Based on this issue, we intend to read *Decameron* as an imitation/emulation product of the dialogue that establishes, on the level of intertextuality, the "novel of adventures and customs", whose representatives are *The Golden Ass*, by Apuleius and *Satyricon*, by Petronius.

Keywords: *Decameron*. *The Golden Ass*. *Satyricon*. Imitation. Emulation.

BINATTO, Marcela Zupa da Silva. **Imitatio/aemulatio: la tradizione menipea nel Decameron, di Boccaccio**. 2019. 112 f. Dissertazione (Master in Lettere). – Università Statale di San Paolo (UNESP), Facoltà di Scienze e Lettere, Assis, 2019.

RIASSUNTO

Nell'opera *L'Asino d'oro*, di Apuleio, Lucio, il narratore-personaggio, ingerendo un unguento magico che dovrebbe trasformarlo in uccello, diviene asino. La condizione di asino permette a Lucio, nell'involucro di una metamorfosi, osservare i segreti della vita quotidiana da un punto di vista insolito nella letteratura, visto che nella sua presenza nessuno esita in rivelare i loro segreti più intimi, funzionando la maschera di asino come una forma di rendere pubblici gli aspetti della vita privata. La trasformazione di Lucio in asino/maschera configura una specie di archetipo dei personaggi, che più tardi verrà nominata dal romanzo come un <<terzo>> in relazione alla vita quotidiana, quello che gli permette di guardare ed ascoltare nascosto, come bene osservò Bachtin (2010) quando analizzò le funzioni dell'imbroglione, del buffone e del giullare nel romanzo. Prendendo in considerazione Boccaccio come lettore ed emulatore di Apuleio e Petronio, partiremo da questo presupposto per svolgere uno studio delle varie articolazioni della maschera menipeica nel *Decameron*. La nostra proposta si basa sul fatto di Boccaccio utilizzare, nella maggior parte delle sue novelle, tipi o maschere sociali, in prevalenza preti, suore, mercanti e rappresentanti di tutte le categorie sociali che, indossando le loro maschere, <<rinfrangono>>, nel piano dell'interdiscursività, l'intenzione dell'autore di smascherare la ipocrisia regnante nella sfera della cultura ufficiale, ecclesiastica e borghese-mercantile, elaborando una visione nuova del mondo, dell'uomo e del suo destino agli albori del Rinascimento. In base a tale questione intendiamo di realizzare una lettura del *Decameron* come imitazione/emulazione, prodotto del dialogo che stabilisce, nel piano dell'intertestualità, col <<romanzo di avventure e di costumi>>, i cui rappresentanti sono *L'Asino d'oro*, di Apuleio e *Satyricon*, di Petronio.

Parole-chiave: *Decameron*. *L'asino d'oro*. *Satyricon*. Imitazione. Emulazione.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1- A BAIXA IDADE MÉDIA NA ITÁLIA: O ALVORECER DO RENASCIMENTO.....	18
1.1 O contexto histórico e sociocultural.....	18
1.2 A novela: da <i>Legenda</i> ao <i>Decameron</i>	21
1.3 Às mulheres “que amam”	25
1.4 A peste como “moldura” narrativa: a ruína da moral e dos alicerces da razão.....	27
1.5 O <i>Decameron</i> na fogueira: a censura eclesiástica.....	32
CAPÍTULO 2- O <i>DECAMERON</i> COMO IMITATIO/AEMULATIO.....	34
2.1 Presença dos clássicos no <i>Decameron</i> : Boccaccio “sai de cena”.....	34
2.2 O conceito de imitação/emulação.....	37
2.3 Intertextualidade e Interdiscursividade.....	42
2.4 O riso da praça pública e o carnaval.....	50
2.5 A linha carnavalesca do romance: sátira menipeia e realismo grotesco.....	52
CAPÍTULO 3- ATUALIZAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS APULEIANO E PETRONIANO NO <i>DECAMERON</i>.....	61
3.1 Boccaccio “cita” Apuleio.....	61
3.1.1 A noite dos amantes.....	62
3.1.1.1 O mote do amante no vaso.....	68
3.2 Masetto da Lamporecchio e Lúcio-Asno: uma leitura.....	73
3.3 Boccaccio obsceno.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS	91
ANEXOS	95

INTRODUÇÃO

No “Trecento”, fase de transição da Idade Média para o Renascimento, em meio às crises e às recentes inovações tecnológicas, três autores italianos ganham notoriedade, inserindo suas obras em toda a Europa como símbolos literários, um feito que marca o período glorioso da Literatura italiana. Nesse sentido, ao lado de Dante (literatura alegórica e didática) e Petrarca (lírica), encontramos Giovanni Boccaccio (1313-1375), que se destaca por ser o primeiro a se dedicar à composição de narrativas em prosa e em língua vulgar, tornando-se ainda aquele a codificar o gênero “novela” em sua concepção moderna.

Giovanni Boccaccio¹ nasceu no ano de 1313, provavelmente em Certaldo, entre os meses de junho/julho, filho ilegítimo do rico mercador Boccaccino de Chiellino com uma mulher desconhecida. Iniciou seus estudos em Florença e, depois de alguns anos, foi transferido com a família para Nápoles, onde seu pai se tornou sócio da companhia bancária dos Bardi².

Logo, por incentivo paterno, começou a trabalhar, ainda adolescente, nos serviços bancários e mercantis, no qual teve acesso às aventuras dos mercadores viajantes e às conversações mundanas da cidade. Ainda graças à reputação do pai, cresceu cercado de nobres e da rica burguesia napolitana, o que propiciou seu contato com a vida na corte. Por isso, toda essa gama de extratos sociais servem como pano de fundo para suas obras. Giovanni, em sua juventude, demonstra grande aptidão para a literatura, mas essa vocação é negada pelo progenitor, que insiste nos estudos das leis. No entanto, essa outra área lhe dá acesso à biblioteca da casa de Angiò. Assim, a partir de 1334, escreve suas primeiras obras em vulgar, a saber, *Caccia di Diana* (1334), *Filostrato* (1335-39), *Filoloco* (1336-38) e *Teseida* (1339-41).

Somente em 1340, retornou a Florença, devido à crise bancária e à falência de seu pai, época em que se dedicou à escrita das obras: *Commedia delle ninfe fiorentine* (1341-42), *Amorosa visione* (1342-43), *Elegia di madonna Fiamentta*

¹Para mais informações sobre a vida e obra de Boccaccio, cf. CANNELLA, Attilio. **L' idea e la parola:** manuale e antologia per un'Europa dei saperi. Volume 5: L'autunno del Medioevo. [s.d]. Disponível em: <http://www.ideaparola.it/1/upload/05_boccaccio_petrarca.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2018.

² Os Bardi tornaram-se nos séculos XII e XIII uma das mais notáveis famílias de Florença por seu trabalho mercante e posteriormente como umas das maiores companhias bancárias da Itália. Dentre os seus patrimônios destaca-se a igreja de Santa Maria Novella, cenário usado por Boccaccio para o encontro dos dez jovens narradores do *Decameron*. Ainda, dentre seus membros ilustres encontramos Simone de' Bardi que casou-se com Beatrice Portinari, a mulher que inspirou Dante Alighieri em sua *Divina Comédia*.

(1343-44) e *Ninfale fiesolano* (1344-46). Em 1348, presenciou os efeitos da peste negra, que matou seu pai, seus amigos e transformou o cenário da cidade italiana, incentivando o escritor, entre os anos de 1349-1353 a compor o *Decameron*. Após esse período, Boccaccio se estabelece em Florença, e, por sua fama como literato, passa a trabalhar como embaixador. Em um de seus compromissos, finalmente, conhece e estabelece uma relação de amizade com Petrarca, que o insere nos estudos humanistas, mais especificamente no estudo dos clássicos. A partir de então, as obras produzidas após o ano de 1350 são todas voltadas para a antiguidade: *De genealogis deorum gentium* (1350-75), *De montibus silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris* (1355-74), *De casibus virorum illustrium* (1355-60), *De mulieribus claris* (1361-74), *Corbaccio* (1365). Posteriormente, em dezembro de 1375, devido a uma enfermidade, Giovanni Boccaccio morre.

Isto posto, esta pesquisa tem como objetivo inicial um estudo da obra mais notável do escritor italiano; – aquela “escrita no meio do caminho da sua vida³” (V. BRANCA apud BOCCACCIO, 2014, p. VIII). O *Decameron*; denominado por Francesco De Sanctis como a “comédia humana” e por Vittore Branca como a “epopeia dos mercadores”, tem como intuito expor a vida “do homem enquanto homem, das suas misérias e das suas grandezas⁴”. O autor promete, para deleite do leitor, revelar nas novelas a verdadeira face humana, mascarando-a para, depois, desmascará-la. Desse modo, as máscaras são utilizadas num jogo de afirmação/negação com o fito de desbancar os discursos que se querem verdades absolutas, inquestionáveis, o que efetivamente coloca o *Decameron* à margem do mundo oficial, eclesiástico e burguês-mercantil. Este exercício requer uma reflexão do texto literário como ficção, baseada no pressuposto de que a obra nos dá a ilusão da realidade, embora sua função não seja fingir que ela seja a realidade, mas um vaivém que pode se aproximar ou se distanciar da realidade.

Portanto, a peste usada como moldura, justifica o caos e a desordem social e moral. As diretrizes – família, Estado e religião – caem por terra e espalham pela cidade uma nuvem negra de atitudes extremadas; por isso, as mazelas relacionadas ao submundo não se restringem a espaços como as tabernas e os bordéis, pois toda

³“nel mezzo del cammin della sua vita” (V. BRANCA apud BOCCACCIO, 2014, p. VIII).

⁴“dell’ uomo in quanto uomo, delle sue miserie e delle sue grandezze” (V. BRANCA apud BOCCACCIO, 2014, p. LVIII).

essa sujeira se espalha pelas ruas, casas, palácios, conventos e igrejas. Nesse cenário às avessas, as pessoas aproveitavam para satisfazer seus desejos reprimidos, permeando a cidade de Florença de figuras engenhosas: ladrões, mercadores trapaceiros, mulheres e homens ambiciosos, alcoviteiros, padres corruptos, amantes, mulheres sensuais, entre outras.

Trata-se de uma visão essencialmente laica e mundana da existência humana em que desaparecem as referências anteriormente ligadas ao mundo celeste. As literaturas anteriores a Boccaccio constituem-se exemplos de conduta com finalidades moralizantes e edificantes, mas no *Decameron* se constrói uma narrativa realista, rica em acontecimentos e complicações típicas da sociedade do século XIV, mostrando o mundo completamente mutável e aleatório e dessarte, conseqüentemente, imprimindo sua importância e atualidade até os dias contemporâneos. De acordo com Otto Maria Carpeaux (2008, p. 267):

No *Decamerone* encontram-se, na variedade imensa dos contos, todas as tendências boccaccianas: o amor cortês, na história do falcão (V, 9); o espírito antiascético, nos contos humorísticos em que zomba dos monges (As falsas relíquias de fra Cipolla, VI, 10); o espírito de farsa florentino, nas histórias de Bruno e Buffalmacco (IX, 5, etc.); mas a devassidão invade tudo. Só no fundo está, como advertência ascética, a peste, lá em Florença. E há mais: a história do judeu Abraão em Roma (I, 2), o qual não acredita que essa Igreja corrompida pudesse representar a verdadeira religião; e a história dos três anéis (I, 3), tão semelhantes que a gente os confunde, e também pergunta: qual a verdadeira religião? Mas Boccaccio não é ateu; é, apenas, céptico. Da inação do cepticismo salva-o o furor da paixão sexual, que por todos os poros lhe invade a obra e a vida.

Sobressai na temática explorada por Boccaccio, o amor, principalmente aquele sexual. Deste jeito, “não há ideais, a não ser o ideal de viver bem; mas isso não significa só boa comida, vinho e mulheres – significa também conversa espirituosa, livros, música, o ambiente culto do prólogo do *Decamerone*” (CARPEAUX, 2008, p. 268). Nas cem novelas, ainda é possível encontrar acontecimentos comuns aos leitores, os heróis são homens quaisquer, instigados pelas forças da Natureza e da Fortuna, das quais somente através do engenho poderão ser superadas; ao retratar a classe burguês-mercantil como principal protagonista, revela os vícios e virtudes que regiam a Florença do século XIV.

Nesta pesquisa, investigamos a reescritura dos clássicos feita por Giovanni Boccaccio, no *Decameron*. Embora escritores e poetas humanistas tenham imitado muitos autores clássicos, fato é que o faziam como uma forma não só de

homenageá-los, mas também de superá-los, por meio da chamada emulação. A ação de retornar aos clássicos, defende Burke (1999), consistia na habilidade em “variar ou transformar o que fora emprestado, e até que ponto ir sem se tornar um mero ‘macaco’ de Virgílio, Horácio ou Cícero” (BURKE, 1999, p. 187). Por isso, o historiador aponta para os estudos de Pietro Bembo, voltados para a compreensão dessa prática. O crítico italiano revela que a imitação deveria acontecer “não no sentido de copiar detalhes, mas no de absorver a essência, de tomar o estilo do autor como um modelo a emular” (BURKE, 1999, p. 187).

Dentre os clássicos lidos por Boccaccio, chamou nossa atenção aqueles com os quais o *Decameron* entabula um inegável diálogo no que concerne à assimilação de temas da “fábula milésia” e das formas carnavalizadas: o *Satíricon*, de Petrónio, e *O asno de Ouro*, de Apuleio, principalmente no que se refere ao confronto cômico grotesco da morte e da vida, associado ao “obsceno”; à criação de situações extraordinárias, para se provar uma verdade, e à interrupção do curso normal da existência.

Auerbach (2013) observa que, quanto ao nível estilístico, o *Decameron* se assemelha muito ao gênero antigo correspondente – a fábula milesiaca:

[...] a posição do escritor diante do seu objetivo e a camada do público, à qual a obra se destinava, correspondiam-se bastante nas duas épocas; e também pelo fato de que, também para Boccaccio, o conceito da arte de escrever relacionava-se com o da retórica. Como romance antigo, a arte literária de Boccaccio baseia-se numa formulação retórica da prosa; como naqueles romances o estilo chega, às vezes, aos limites do poético; também dá à conversação, uma vez ou outra, a forma de um discurso bem composto; e o quadro geral de um estilo “médio” ou misturado, que combina realismo e erotismo com uma elegante formulação da língua, é muito semelhante nos dois casos (AUERBACH, 2013, p. 188).

Portanto, a retomada em Boccaccio destes temas não resulta em simples apropriação/imitação. A intenção derradeira do autor, ao que nos parece, é burlar os discursos que se materializam no âmbito da cultura oficial e que se pretendem verdades absolutas. Ou melhor, ao reescrever suas novelas a partir dos modelos ditados pelos clássicos em tela, Boccaccio o faz com o pretexto de satirizar os discursos institucionalizados de sua época. Recorre à tradição como ponto de partida para, somente então, adaptá-las ao novo panorama social.

O *corpus* deste estudo é composto por quatro novelas selecionadas do *Decameron*, atentando-se para o fato de elas se estabelecerem como

imitação/emulação dos clássicos já nominados. Nesse sentido, encontramos as novelas: Pietro da Vinciolo (V, 10), Peronella (VII, 2) e Masetto da Lamporecchio (I, 3), atualizações do arquétipo apuleiano, e Rinaldo de Asti (II, 2), atualização do arquétipo petroniano. As demais narrativas que compõem esse trabalho servem como apoio para exemplificar outras questões suscitadas no decorrer desta pesquisa, como são os casos das novelas: Madonna Filippa (VII, 6), que nos ajuda a delimitar a figura feminina na obra boccacciana, Martellino (I, 2), com a qual exemplificamos o termo interdiscursividade, e Bernabó de Genova e Zinevra (IX, 2), que estabelece uma relação intertextual com o *Cantare di Madonna Elena* e com uma cena apuleiana.

Desse modo, no primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “A Baixa Idade Média na Itália: o alvorecer do Renascimento”, buscamos apresentar um panorama da sociedade florentina do século XIV, período em que foram escritas as cem novelas. Atentamos para o fenômeno da ascensão burguês-mercantil, da ruína da Igreja e das manifestações culturais de maior relevância, como as procissões e o carnaval. Num segundo momento, no tópico “A novela: da *Legenda* ao *Decameron*”, verificamos como Boccaccio codifica suas novelas. Diante disso, observamos como se constrói sua dedicatória às mulheres e, ainda, o modo como apresenta, em sua primeira jornada uma escrita carnavalizada, na qual retrata a peste e seus efeitos em Florença no ano de 1348. A pestilência responsável por dizimar um terço da população europeia abala todos os pilares da sociedade italiana. Posteriormente, rastreamos o caminho percorrido pela obra após sua publicação e como o conteúdo de algumas novelas sofreram repressão pela igreja e foram duramente censuradas, sendo queimadas ou expurgadas.

O segundo capítulo “O *Decameron* como *Imitatio/aemulatio*” se destina a inventariar a presença dos clássicos na criação italiana, com enfoque naqueles em que se estabelece um diálogo temático e estrutural com a sátira menipeia e as formas literárias carnavalizadas. Nesse sentido, abordamos a estratégia usada pelo narrador-escritor em seu processo de escrita, na qual revela não ser o responsável pelas novelas narradas, mas apenas o escritor daquelas histórias que lhe foram confiadas. Assim, podemos constatar como o texto decameroniano se constrói não como simples imitação, mas como emulação, visando à superação e adaptação do texto imitado, de acordo com Emanuele Tesauro (1688) e Hansen (2000). Em um segundo momento, o termo interdiscursividade, que visa ressaltar as duas vozes

presentes no texto, foi exemplificado com a novela de Martelino, narrativa cômico-grotesca construída como uma espécie de réplica ao discurso eclesiástico, notadamente ao discurso que ajudava a divulgar supostos milagres. No tópico intitulado “O riso da praça pública e o carnaval”, abordamos a incorporação da linguagem da praça pública, do carnaval e do riso, como procedimentos cômico-carnavalescos utilizados por Boccaccio para criticar e minar as estruturas da ideologia eclesiástica e burguês-mercantil. Por fim, retratamos os elementos carnavalizados inspiradores da obra: sátira menipeia, diálogo socrático e os componentes grotescos ligados à sexualidade, à bebida e à comida.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Atualização dos arquétipos apuleiano e petroniano no *Decameron*”, encontram-se as análises das novelas, primeiramente daquelas citadas da obra Apuleiana, *O asno de Ouro*. Na emulação feita por Boccaccio, nota-se a incrível aptidão em combinar, adaptar, reduzir e transformar o conteúdo clássico. Em seguida, buscamos identificar traços comuns a Masetto da Lamporecchio e Lúcio-Asno como: a máscara, o engenho, a Fortuna e a trajetória do homem. Por fim, abordamos como a obra de *Satíricon*, de Petrônio, foi utilizada como modelo na emulação da novela de Rinaldo de Asti. A famosa novela “Matrona de Éfeso” ganha uma nova e diferente função na versão de Boccaccio, embora mantenha os elementos do folclore clássico.

CAPÍTULO 1

A BAIXA IDADE MÉDIA NA ITÁLIA: O ALVORECER DO RENASCIMENTO

1.1 O contexto histórico e sociocultural

Para que o leitor atual possa esboçar aquele risinho destronador, dessacralizador, muitas vezes satírico e irônico, que as histórias do *Decameron* sugerem, é preciso que ele conheça, pelo menos em parte, as implicações do contexto histórico e local de Boccaccio. Por este motivo e para escusar-nos diante das pessoas que futuramente lerão esta dissertação, fazemos nossas as palavras do escritor “certaldese”: “não quero que isso as assuste e impeça de prosseguir [...] este horripilante início não deve ser diferente do que é para o caminhante a montanha acidentada e íngreme, atrás da qual se encontra uma planície belíssima e amena” (BOCCACCIO, 2013, p. 27). Desse modo, as dificuldades encontradas no percurso “acidentado e íngreme” da malha teórica serão compensadas com a “bela paisagem” encontrada na análise das novelas que seguirão.

Para tanto, objetivamos reconstruir alguns aspectos do pensamento corrente na época em que o *Decameron* foi escrito e dos discursos que serviram como pano de fundo para que pudesse constituir-se e consolidar-se junto aos clássicos. De acordo com Pedro Lyra (1980), em primeiro lugar, todo autor é “um indivíduo histórico, concreto, nascido numa determinada época, numa determinada sociedade [...] que condicionam sua existência desde antes do seu nascimento e aos quais ele não pode fugir” (LYRA, 1980, p. 27). De modo igual, o escritor italiano em discussão, produto do meio em que vive, faz uso de elementos que lhe são cotidianos, agindo e transformando os mesmos; e a sua obra estabelece um vigoroso diálogo com seu tempo, sobretudo por refutar e criticar as imposições e deliberações da sociedade burguês-mercantil e eclesiástica.

A época denominada por Petrarca como “*tenebrae*”, isto é, o tempo sombrio que mediava os momentos iluminados da antiguidade e da modernidade idealizada pelos humanistas, posteriormente, em 1469, foi denominada pelo bispo Giovanni Andrea como “*media tempestas*”, mantendo o teor pejorativo, o “tempo médio” se consolidou após a publicação de Giorgio Vasari, que, no século XVI, difundiu o vocábulo “Renascimento”. De acordo com Hilário Franco Júnior (2001, p. 9), “assim,

por contraste, difundiram-se em relação ao período anterior as expressões *media aetas*, *media antiquitas* e *media tempora*". À vista disso, a Idade Média continuou incompreendida até o século XX, período em que "o medievalismo se tornou uma espécie de carro-chefe da historiografia contemporânea, ao propor temas, experimentar métodos, rever conceitos, dialogar intimamente com outras ciências humanas" (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 13).

Nessa perspectiva, encontramos a periodização interna que divide esse período em: Alta Idade Média (século V-XI) e a Baixa Idade Média (séculos XII-XIV). Para o nosso recorte, interessa-nos o segundo momento, pois abarca as principais convulsões políticas e sociais do século XIV, que antecedem o Renascimento.

De acordo com Jacques Le Goff (2007, p. 220-221), permeia a população medieval uma visão apocalíptica que desce do céu para a terra; a tríade fome, guerra e epidemia seriam os três cavaleiros responsáveis por castigar a humanidade com uma intensidade jamais vista. Sobretudo nos anos de 1315-1322, na Europa, os efeitos climáticos desfavoráveis fomentaram a fome em larga escala e o esfacelamento das colheitas; acarretaram a alta dos preços e, conseqüentemente, o padecimento dos menos favorecidos. A guerra, por sua vez, já fazia parte do panorama europeu, como a Guerra dos Cem Anos, contudo, as inovações tecnológicas "fizeram também da guerra um fenômeno novo. O mais visível desses progressos foi o aparecimento do canhão e da pólvora para canhão [...]" (LE GOFF, 2007, p. 221). No entanto, foi a peste a responsável pelo maior extermínio e por declinar com as estruturas da Europa no ano de 1348. Proveniente do Oriente, devastou um terço da população e, combinada com a fome e a guerra, o trio apocalíptico, generalizou um "sentimento de terror".

Isto posto, encontramos a Florença de Boccaccio a partir do século XIV, considerada pelo historiador Jacob Burckhardt (2009) "o primeiro Estado moderno do mundo". Tornando-se, portanto, "o berço das doutrinas políticas e teóricas, dos experimentos e saltos adiante; tornou-se ainda [...] o berço da estatística, [...] o berço da escrita da história, em seu sentido moderno" (BURCKHARDT, 2009, p. 98). Florença, com uma população de mais de 100.000 habitantes, prosperava em todas as áreas. Ali encontravam-se: o maior desenvolvimento econômico (comerciantes, indústrias têxteis, mercadores e instituições bancárias), e a mais elevada consciência humana, características fundamentais que fomentaram a razão e a arte. Deste modo, a época é profundamente marcada por um constante movimento

intelectual, artístico, literário, filosófico e científico, no qual, mesmo envolvendo uma parte mínima dos italianos, pode-se constatar o “intercâmbio entre a cultura elevada e a popular” (BURKE, 1999, p. 18). Esse intercâmbio percorre toda a escrita de Boccaccio, visto que a temática é emprestada da cultura popular e voltada ao entretenimento do leitor, especialmente das mulheres, como indicado no “Proêmio”.

A Baixa Idade Média marca a fase transitória da cultura medieval para a moderna e revoluciona a época com a compreensão do papel do homem no mundo, detentor de suas atitudes e consequências. Burckhardt (2009, p. 145) observa que o homem era visto como um ser coletivo, designado por sua raça, partido ou família. No entanto, essa consciência se desfaz, “o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal”. Dessa maneira, instituíram-se os primeiros passos do humanismo, uma nova concepção de ver o homem no mundo, que está diretamente relacionada ao crescimento do comércio, da burguesia e da busca pela fama.

Paralelamente a esses avanços intelectuais, encontramos a revolta urbana comunal, que lutava pelo controle da cidade-estado. Os Ciompi, representando a classe do “popolo minuto”, dominaram o palácio do governo e tiraram das mãos do “popolo grasso” (alta burguesia) a direção de Florença, que já se arrastava desde o final do século XIII. “Os ciompi, isto é, cardadores de lã, passaram a ocupar a maioria das magistraturas, mas logo veio a reação dos homens de negócios, dos chefes de oficina e dos artesãos médios, restabelecendo a ordem anterior” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 137).

Além disso, culturalmente, de acordo com Burckhardt (2009), com a chegada do século XIII, a astrologia adquire na vida italiana uma prestigiosa posição, visto que não era incompatível com os dogmas religiosos e por contar com nomes ilustres de adeptos, como o Papa Pio II. Nessa época, a crença nos presságios vigorava e, dentre as crenças fomentadas pela população, encontram-se, ainda, a crença no mundo dos espíritos e também no mundo dos demônios. Esta última, por sua vez, postulava a “ilusão de que o homem pode aproximar-se dos demônios, invocando-os, e utilizá-los para propósitos terrenos tais como a cobiça, a ambição pelo poder e a volúpia” (BURCKHARDT, 2009, p. 464) e, consequentemente, mudar sua situação no mundo. Por conseguinte, as bruxas, outro marco nas crendices populares desde o início da Idade Média, continuam suas atividades e, nesse período específico, ganham destaque aquelas que possuem “a capacidade de estimular o amor e o ódio entre o homem e a mulher”, como também

aquelas que conseguem “provocar terríveis malefícios de caráter puramente destrutivo” (BURCKHARDT, 2009, p. 464). Porém, à vista disso, intensificam-se os movimentos repressivos mais rígidos contra a bruxaria.

Outro elemento cultural marcante nesse contexto são as festividades que, na Itália, dividiam-se em três grandes momentos: as encenações por ocasião das festas, a procissão e o carnaval. As encenações dos mistérios – ou melhor, a dramatização de histórias sagradas – destacavam-se pela sua numerosidade. Já as procissões e os cortejos dão origem ao *trionfo*, “isto é, o cortejo de mascarados, em carros ou a pé – de início, com um significado preponderantemente religioso, depois adquirindo contornos cada vez mais seculares” (BURCKHARDT, 2009, p. 361). Ao lado deste, destacavam-se também as procissões de Corpus Christi e o cortejo carnavalesco. O carnaval, festa para todas as classes, era responsável por levar às ruas uma multidão de pessoas mascaradas.

Nesse período de tantas mudanças, a religião na Itália, predominantemente cristã, tem sua ruína decretada: “o caráter mundano que parece situar o Renascimento em franco contraste com a Idade Média origina-se, a princípio, da enorme massa de novas concepções, pensamentos e propósitos relativos à natureza e à humanidade” (BURCKHARDT, 2009, p. 438). O homem, outrora detentor de poder sobre suas ações, passa a não se importar com as doutrinas do pecado; além disso, as denúncias aos regentes da Igreja colocam papas, bispos e padres no mesmo patamar dos homens comuns com seus desejos carnavais. A peste negra, a fome e a guerra instauram a descrença na salvação divina, ressaltando o ceticismo e o livre-arbítrio.

1.2 A novela: da *Legenda* ao *Decameron*

As histórias do *Decameron* pertencem ao gênero literário *novela*. No “Prefácio”, Giovanni Boccaccio relata sobre a difícil tarefa de definir esse estilo, pois, segundo suas palavras, narrará “[...] cem novelas ou fábulas ou parábolas ou histórias, como se queira chamar [...]” (BOCCACCIO, 2013, p. 24), sinalizando, desse modo, para a imprecisão terminológica relativamente à origem heterogênea do gênero “novela”. No entanto, podemos afirmar que a narrativa breve surge em oposição àquela longa da épica e do romance de cavalaria; revelando uma proximidade concreta e palpável com os leitores e ouvintes, uma visão simplificada

do mundo, uma vez que são histórias com fortes traços de oralidade, contadas nas praças, tabernas e mercados.

Em busca de uma definição mais sólida para a concepção da novela como a encontramos no *Decameron*, Marta Guerra (2009) observa que sua origem não se encontra em uma única forma específica de narração, mas que há cinco estilos narrativos breves na literatura medieval. Os dois primeiros são: a *legenda* e o *exemplum*. Provenientes da cultura eclesiástica, eram considerados instrumentos de persuasão, por meio dos quais se transmitiam ensinamentos pedagógicos. A *legenda*, breve história hagiográfica, narra sobre os feitos da vida de um santo ou de um mártir. O *exemplum*, por sua vez, tem como objetos não só os santos e mártires, mas também os homens comuns; narra sobre momentos relevantes da vida acometida pelas tentações diabólicas, estabelecendo para os leitores uma moral como ensinamento (GUERRA, 2009, p. 169).

De acordo com a autora, somente a partir do século XII desponta, na França, as três outras formas de narração breve: o *lai*, o *fabliaux* e a *vida* manifestam primitivamente uma forma narrativa livre das obrigações “didático-pedagógicas”. O *lai*, criado pela poetisa Maria de Francia, é uma forma poética tipicamente medieval, escrita em língua *d’oïl*, caracteriza-se por estruturar-se em versos sempre acompanhados de música; sua temática deriva de várias fontes e narra sobre o amor idealizado e aventureiro. O *fabliaux*, por sua vez, é uma breve narrativa versificada com rimas e escrita em língua *d’oïl*, assim como o *lai*. No entanto, a maneira de abordar a temática muda, pois, enquanto o *lai* é proposto como um “espelho idealizado da sociedade cortês”, o *fabliaux* se apresenta como uma “imagem deformada”, essencialmente cômica, irônica e burlesca. Finalmente, a *vida* é uma breve narrativa em prosa, composta em língua occitana, e consiste em uma espécie de hagiografia literária que comunica as façanhas dos trovadores (GUERRA, 2009, p. 169).

Consideradas as informações acima, observamos ainda que o gênero novelístico sofreu forte influência das narrativas do Oriente. O intenso tráfego comercial entre as rotas marítimas ocidentais e orientais fomentaram aos viajantes o conhecimento de mundos diversos. Por essa razão, os reis Federico II e Alfonso X, governantes de terras fronteiriças, tornam-se pioneiros ao incentivar estudos e traduções da cultura oriental, que posteriormente contribuíram para as traduções em

latim, que difundiram e vulgarizaram as obras por toda a Europa. Segundo Marta Guerra (2009, p. 171, tradução nossa),

Na sua inacessibilidade, o Oriente sempre exercitou sobre o mundo ocidental um fascínio ligado a uma dimensão exótica e maravilhosa e ao mistério de uma cultura diferente, alimentando o desejo do fantástico e do extraordinário. O Oriente se torna por excelência a terra das maravilhas, habitada por estranhas criaturas e fonte inesgotável de riquezas desconhecidas. O mesmo mundo oriental elaborou uma série de histórias nas quais o leitor se depara com soberanos de riquezas excepcionais, com palácios cheios de todos os bens, com seres de beleza admirável e dotados de poderes incríveis⁵.

Esse universo de riquezas abundantes, de palácios e seres de beleza extraordinária, despertou grande curiosidade no mundo ocidental. Assim, dentre as mais notáveis obras desse universo maravilhoso, encontramos *As mil e uma noites* e *O livro das sete chaves*. Ambas, de origem indiana, mantêm o tom exemplar e pedagógico, mas, por outro lado, possuem uma característica essencial para a novelística medieval: a *cornice*, isto é, a história moldura que enquadra as demais narrativas; um esquema que, futuramente será utilizado por Boccaccio na construção do *Decameron*.

Logo, a junção da novelística oriental com as cinco formas narrativas medievais (*legenda, exemplum, lai, fabliaux* e *vida*), deu origem, no século XIII, à novela italiana, que se inicia com o *Novellino* ou *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, narrativa de 99 breves histórias, de autor anônimo. Nesse sentido, seus textos abordam uma temática diversificada, representando bem a natureza multiforme, que até então permeou a época medieval. Segundo Lucia Battaglia Ricci (2013, p. 47), no *Novellino* encontramos a novela como a construção de um “fato novo”, uma “novidade”, um protótipo ideal para ilustrar o gênero novelístico, fixando-se como uma capacidade genérica estrutural, temática e formal da novela toscana “due-trecentesca”.

No entanto, o gênero novelístico completa-se e define-se em meados do século XIV, visto que, somente então, encontramos na Itália o desabrochar de uma sociedade normativa. A título de exemplo, nesse período, Florença tornou-se a

⁵“Nella sua inaccessibilità, l’Oriente ha sempre esercitato sul mondo occidentale un fascino legato a una dimensione esotica e meravigliosa e al mistero di una cultura diversa, alimentando il desiderio del fantastico e dello straordinario. L’Oriente diventa per antonomasia la terra delle meraviglie, abitata da strane creature e sorgente inesauribile di ricchezze inaudite. Lo stesso mondo orientale ha elaborato una serie di racconti in cui il lettore si imbatte in sovrani dalle ricchezze eccezionale, in palazzi colmi di ogni bene, in esseri di bellezza mirabile e dotati di poteri incredibili” (GUERRA, 2009, p. 171).

primeira cidade-estado no sentido moderno. Consequentemente a essa organização, segundo Auerbach (2013), a novela origina-se com a afirmação do homem individual e não mais predestinado por uma lógica imutável e eterna, rompendo com a tradição literária precedente. Desse modo, a novelística representa uma nova essência terrena: aristocrática e individualista; assim, “na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma da mundanidade que denominamos cultura” (AUERBACH, 2013, p. 17). Por isso, as narrativas novelísticas são essencialmente realistas; contudo, essa realidade é usada como um jogo imagético e não em sua forma bruta, a fim de evidenciar particularidades da vida e explorá-las criticamente.

Nas obras literárias predecessoras fundamentadas em normas ético-comportamentais “a própria variedade dos acontecimentos, a mundanidade, não aparecia ao observador como algo concebível e enriquecedor, mas tão somente como alegoria” (AUERBACH, 2013, p. 65). Nesse sentido, coube aos pioneiros do gênero novelístico fornecerem “à narrativa um núcleo próprio, de modo que ela pudesse se desenvolver sem o recurso da providência e da doutrina, ou seja, a partir do vínculo causal consciente dos acontecimentos” (AUERBACH, 2013, p. 67).

Então, os elementos de composição do *Decameron*, de Boccaccio, visam, através da ausência doutrinal, explorar o universo multifacetado do homem indivíduo, de modo que a unificação dos vários gêneros se associa à uma estrutura temporal realista, imprimindo a importância criativa do escritor no campo literário. Hans Robert Jauss (1985, p. 67), procurando definir a novela, afirma que a forma literária livre concebida por Boccaccio acontece “mediante a secularização e a problematização dos gêneros mais antigos”⁶ (apud RICCI, 2013, p. 48, tradução nossa), a saber: “o *exemplum*, o *milagre*, a *farsa*, e a *vida*”. Desse modo, através de um aperfeiçoamento técnico dessa tradição, o *Decameron* consegue fazer de um *exemplum* uma novela. A esse respeito, podemos afirmar que a Boccaccio não é possível destinar o nascimento e muito menos a invenção do gênero novelístico, mas a ele devemos a codificação da novela – seus traços característicos – através de uma complexa operação de reescrita, que se tornará um modelo para as futuras gerações.

⁶“Boccaccio mediante la secolarizzazione e la problematizzazione di generi più antichi (esempio, miracolo, farsa, vida)” (JAUSS, 1985 apud RICCI, 2013, p. 48).

1.3 Às mulheres “que amam”

Boccaccio (2013, p. 24) elege um público para sua obra, as mulheres, mais especificamente, “aquelas que amam”, pois, para as outras, segundo ele, “bastam a agulha, o fuso e a dobadeira”. Dessa forma, acrescenta que, nas novelas que se seguirão, as referidas senhoras poderão “extrair não só prazer como também orientações úteis, pois reconhecerão aquilo de que se deve fugir e aquilo que deve ser seguido” (BOCCACCIO, 2013, p. 24). Nessa lógica, espera-se ajudar as mulheres que, aprisionadas pelos seus pais, pela família e pela sociedade, não têm a oportunidade de livrar-se facilmente de certos perigos.

Nesse sentido, as engrenagens que movimentam as novelas de Boccaccio são essas mulheres, principalmente porque, a partir delas, o narrador tira forças para superar uma desilusão amorosa e, assim, narrar os fatos ocorridos na época em que Florença encontrava-se devastada pela peste. O retrato delas, esboçado no *Decameron*, foge àquele pintado pela igreja no início da Idade Média em que,

acusadas durante muito tempo por teólogos misóginos e por clérigos sexualmente frustrados como filhas de Eva, as mulheres eram representadas como tentadoras insidiosas cujo principal objetivo na vida era seduzir homens insuspeitos e entregá-los a Satanás (GRIECO, 1991, p. 93).

Contrário a esses pressupostos religiosos, segundo Auerbach (2013, p. 197), na obra italiana “desenvolve-se, pois, uma determinada moral ética, baseada no direito do amor, essencialmente prática-terrena, e que, pela sua essência, é anticristã”. Enquanto a Igreja e a sociedade reprimiam as mulheres e sua beleza, Boccaccio as mostra em situações inusitadas, e, em sua obra, elas ganham um colorido novo. Para tanto, escolhemos a sétima novela da 6ª jornada, da qual faremos uma breve explanação sobre as novas formas assumidas pela mulher naquele contexto.

A trama se passa na cidade de Prato e narra o acontecido com Madonna Filippa, flagrada pelo marido na companhia de seu amante. O elemento repressor da novela encontra-se em uma lei que vigorava nessa região, onde toda mulher que fosse apanhada em adultério e/ou se relacionando por dinheiro, tinha como sentença ser queimada viva, algo que teria acontecido a Madonna Filippa, se não fosse sua desenvoltura com as palavras em sua defesa junto às autoridades.

Primeiramente, em seu discurso, a mulher condena a lei que jamais deu ouvido às que eram feridas, afirmando que “quando ela foi feita, não só não recebeu o consentimento de mulher alguma como também nenhuma mulher nunca foi chamada para isso; por tais razões, merece ser considerada injusta” (BOCCACCIO, 2013, p. 369). Educadamente, Madonna Filippa induz ao questionamento do marido, quanto às suas obrigações como esposa, e o mesmo responde que sempre era atendido em seus pedidos.

Então, ela continua sua réplica e, diante de uma multidão que a assistia, questiona a todos: se o marido sempre teve o que queria dela, o que mais uma mulher poderia fazer com as sobras de seu amor? Indaga ainda se era melhor entregá-lo aos cães ou oferecê-lo a um homem que a amasse, considerando que esse amor, se não fosse aproveitado, se estragaria ou se perderia. Os da multidão, depois de ouvir as palavras agradáveis da adúltera, riram e gritaram a seu favor, afirmando que esta tinha razão e falava a verdade, e “antes de se irem, incentivados pelo podestade, modificaram a cruel lei, de tal forma que ela passaria a ser aplicada apenas às mulheres que por dinheiro cometessem falta com o marido” (BOCCACCIO, 2013, p. 369).

Pensando historicamente, “as autoridades religiosas consideravam como pecado mortal não só todo ato sexual praticado fora do casamento, mas também todo o ato conjugal que não fosse realizado em função da reprodução” (GRIECO, 1991, p. 100). As doutrinas da Igreja impulsionavam a crença no sexo reprodutivo e condenavam qualquer ato de prazer sexual, pois acreditava-se que os casais que se entregavam aos desejos da carne não amavam a Deus e, por essa razão, nessa época existiam dois tipos de comportamento sexual, um admissível e outro condenável: “o primeiro era o conjugal e praticado em função da procriação. O segundo era governado pela paixão amorosa e pelo prazer sensual, os seus resultados disformes ou ilegítimos, e a sua lógica a da esterilidade” (GRIECO, 1991, p. 95).

Deste modo, o que Madonna Filippa faz é reivindicar os seus direitos, ciente de seus deveres e certa de que o acontecido não merecia terminar com sua morte. Boccaccio, além de travar um diálogo crítico com as normas da Igreja, traz para sua história a mulher capaz, com voz ativa e sedenta por mudanças. A peste, no *Decameron*, foi o caminho eleito para moldar a mentalidade das mulheres, mesmo

no plano da ficção, daquelas que, segundo Boccaccio, viviam somente de obedecer aos seus pais e maridos e reprimir o amor.

1.4A peste como “moldura” narrativa: a ruína da moral e dos alicerces da razão

A primeira Jornada ao *Decameron* apresenta uma descrição minuciosa da peste negra, que assolou Florença no século XIV, mais especificamente no ano de 1348, ocasião em que uma significativa quantidade de pessoas sucumbiu devido ao rápido poder de disseminação da doença. De acordo com Stefan Cunha Ujvari (2003), estima-se que a peste dizimou um terço da população europeia e “as grandes cidades, com mais de cem mil habitantes — Florença, Veneza e Gênova —, perderam de um a dois terços de sua população” (UJVARI, 2003, p. 52).

Em meio ao caos instalado, vemos que o autor se vale da peste como moldura para sua obra e que pretende satirizar os discursos institucionalizados da época, pois a população, certa do perigo iminente da morte, acaba se entregando aos prazeres terrenos, e, conseqüentemente, subvertendo a moral vigente. Desse modo, segundo o narrador, o leitor tem, a princípio, que vencer esse horrendo dilema, que na obra é comparado a “uma montanha inóspita e íngreme”, na qual poderá vislumbrar, em seu ápice, uma incrível paisagem: as cem novelas amenas.

Observando o panorama literário de Boccaccio, percebe-se que a cultura cômica da Idade Média tinha a função de elaborar formas que expressariam essa sensação de mudança: dava-se adeus às “trevas do século gótico” e prosseguia-se para uma nova época. Para Bakhtin (1987), essas formas “destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores [...]. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso” (BAKHTIN, 1987, p. 85).

Apesar disso, o que antecede a narrativa boccacciana é uma sociedade fortemente controlada pela igreja e por seus ensinamentos católicos; a arte, a ciência, os livros, tudo estava sob a sua influência. No *Decameron* a representação da realidade humana ganha novos contornos através de uma total liberdade da fantasia, proveniente das convulsões, na qual o homem indivíduo detém o poder de suas ações. Dessa forma, a obra imprime a capacidade artística do escritor de ajustar-se a qualquer estado e situação da alma. O cômico nas novelas faz uma

mordaz crítica à sociedade que, após a peste, coloca em xeque a crença na igreja e nos milagres, passando a viver segundo os seus próprios desejos. A partir desse ponto, todos os tipos de pessoas e camadas sociais estão em um único nível e partem em busca dos seus próprios meios de salvação.

De acordo com o *Decameron* (2013, p. 27), a peste avançou do Oriente em direção ao Ocidente, atingindo a cidade de Florença no referido ano de 1348 e, “fosse ela fruto da ação dos corpos celestes, fosse ela enviada aos mortais pela justa ira de Deus para correção” dos pecados, comportou-se de maneira diversa e de nada serviram as providências humanas. Era sinal de alerta, na parte oriental, as pessoas expelirem sangue pelo nariz, mas, na Itália, os indícios da pestilência se manifestaram com o aparecimento “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” (BOCCACCIO, 2013, p. 28).

Com a evolução da doença, os bulbões se transformaram em manchas escuras espalhadas por todas as partes do corpo e qualquer pequeno sinal era evidência de perecimento. Nesse cenário, as tentativas de cura da doença por médicos e cientistas foram todas frustradas, visto que, sem saberem as causas e um possível tratamento, as pessoas com os sinais supracitados morriam em menos de três dias. O narrador descreve o poder da enfermidade e do numeroso contágio, afirmando que era comum a doença ser transmitida por objetos e roupas daqueles afetados, e, principalmente, pela convivência entre as pessoas saudáveis e as doentes no interior desse catastrófico incidente. Como exemplo, relata o fato ocorrido e visto por ele mesmo:

[...] um dia tendo os farrapos de um pobre homem morto da doença sido jogados na via pública, dois porcos se aproximaram deles e, conforme é seu costume, primeiro os fuçaram e depois o tomaram entre os dentes para sacudi-los; em pouco tempo, como se tivessem tomado veneno, após algumas contorções ambos caíram mortos sobre os trapos que em má hora haviam puxado (BOCCACCIO, 2013, p. 28-29).

Desse modo, a morte não se restringia apenas à raça humana, mas também aos animais que ali se encontravam. A devastação causada pela enfermidade era tão extrema que as pessoas eram sepultadas em valas coletivas, porque as muitas que haviam sido abertas em solo sagrado se esgotaram rapidamente. Os costumes

comuns à época, como o ato de velar os defuntos, desapareceram, pois o medo de contrair a moléstia era tão intenso que as pessoas passaram a evitar se reunir em grupos. Os lavradores das aldeias, bem como suas famílias, “sem nenhum socorro de médicos nem ajuda de serviçais, morriam nas ruas, nas lavouras e nas casas, de dia e de noite, indiferentemente, não como homens, mas quase como animais” (BOCCACCIO, 2013, p. 32).

O cenário de extinção que serve de moldura às cem novelas do *Decameron* se concentra em mostrar como se configurou a subversão social, haja vista que se originaram desses acontecimentos inusitados medos e atitudes. Alguns, buscando sobreviver, passaram a viver isolados, “usando com frugalidade alimentos delicadíssimos e ótimos vinhos, fugindo de toda e qualquer luxúria [...], entretendo-se com música e com os prazeres que pudessem ter” (BOCCACCIO, 2013, p. 29); outros, no entanto, afirmavam que “o remédio infalível para tanto mal era beber bastante, gozar, sair cantando, divertir-se, satisfazer todos os desejos possíveis, rir e zombar do que estava acontecendo” (*idem*), assim, passavam dias e noites nas tabernas, bebendo e gozando de descomunal liberdade. Alguns, ainda, optaram por seguir uma via intermediária entre as demais descritas, usando “as coisas na quantidade suficiente para atender às necessidades, não se encerravam em casa, iam a toda parte” (*ibidem*), portando sempre consigo ervas, flores e especiarias, que constantemente eram aproximadas ao nariz, num ato de alívio ao cérebro em razão dos odores que emergiam da mortandade.

Logo, as autoridades e as leis divinas e humanas estavam “quase totalmente decaídas e extintas porque seus ministros e executores, assim como os outros homens, estavam mortos ou doentes, [...] por esse motivo, era lícito a cada um fazer aquilo que bem entendesse” (*ibidem*). Dentre os comportamentos excêntricos ocasionados pela peste, sobreveio um costume pouco conhecido anteriormente:

[...] nenhuma mulher que adoecesse, por mais graciosa, bela ou fidalga que fosse, se importava de ter um homem a seu serviço, fosse ele jovem ou não, e de lhe expor todas as partes do corpo sem nenhum pudor, tal qual teria exposto a uma mulher, desde que a doença impusesse essa necessidade; e, nos tempos que se sucederam, isso talvez tenha sido razão de menor honestidade daquelas que se curaram (BOCCACCIO, 2013, p. 30).

A incerteza que pairava sobre as pessoas fomentou atitudes extremadas, visto que, até mesmo as mulheres mais pudicas se entregavam aos prazeres carnavais para saciar seus desejos. Segundo o narrador do *Decameron*, tamanha era a devastação, que “do mês de março a julho [...] mais de cem mil criaturas humanas perderam a vida dentro dos muros da cidade de Florença [...]” (BOCCACCIO, 2013, p. 32). Para tanto, à guisa de conclusão, temos a seguinte observação:

Quantos homens valorosos, quantas belas mulheres, quantos jovens airoso que ninguém mais que Galeno, Hipócrates ou Esculápio teriam considerado saudabilíssimos, pela manhã comeram com familiares, companheiros e amigos, e à noite cearam no outro mundo com seus antepassados! (BOCCACCIO, 2013, p. 33).

Na citação acima, a obra italiana faz alusão a três importantes figuras do período romano: o primeiro deles, “Galeno”, um notável médico investigativo grego; o segundo, “Hipócrates”, o mais renomado médico da antiguidade, considerado por suas contribuições: “pai da medicina”, e, por fim, Esculápio, o deus da medicina na mitologia grego-romana. Nesse sentido, a passagem reafirma que até mesmo os mais notáveis nomes julgariam saudáveis os enfermos, dificuldade comum, visto a falta de sintoma nas pessoas e o rápido falecimento após contraírem o mal. Em muitos casos, estar bem pela manhã não era sinal de que a noite chegaria e, por esse motivo, as várias formas de gozar a vida tornaram-se aceitáveis. Ao tratar da peste no *Decameron*, Jacob Burckhardt (2009) revela que, através de Giovanni Boccaccio, encontramos o fiel retrato do momento vivido pela sociedade florentina de então:

As consequências econômicas da peste negra decerto não encontraram em parte alguma da Europa a atenção e a descrição de que foram objeto ali, e nem podia ser de outra forma. Só um florentino podia nos transmitir como a população, em função de sua redução, esperava o barateamento das mercadorias e como, em vez disso, o preço dos gêneros básicos e os salários dobraram; como, de início, as pessoas simples não queriam mais trabalhar, mas apenas viver bem; como criados e criadas só podiam ser obtidos pagando-se salários altíssimos; como os camponeses só queriam cultivar as melhores terras, deixando intocadas as de pior qualidade [...] (BURCKHARDT, 2009, p. 102).

Então, em Boccaccio, a peste, usada como moldura, explica e justifica o momento marcado por desigualdades sociais, de descredulidade no sagrado e da desmoralização da humanidade. O contexto duvidoso favorece o desenvolvimento

de crenças individuais, fundamentadas na manutenção da vida, e, dessa forma, o *Decameron* debruça-se na problemática dos novos tempos, evidenciando que o amor, o sexo e a fortuna são colocados como as forças que governam a vida dos homens. Assim, a estrutura da narrativa aponta para uma restauração da sociedade através de uma elevação gradativa para o domínio da vida com sabedoria e serenidade. E é nesse sentido que os dez jovens narradores do *Decameron*, para se livrarem da morte, fogem da peste e de Florença – *locus horrendus* –, encontrando refúgio em uma espécie de *locus amoenus* no alto de uma montanha. Para tanto, é Pampinea quem faz um discurso expondo argumentos para deixarem a cidade e irem para o campo.

[...] creio que seria ótimo se, tal como estamos, tal como muitos antes de nós fizeram e fazem, saíssemos desta cidade; e, fugindo como da morte aos exemplos indecorosos dos outros, fôssemos decorosamente para as propriedades do campo que cada uma de nós tem em grande quantidade; e ali gozássomos da festa, da alegria e do prazer que pudéssemos, sem ultrapassar de modo algum os limites da razão (BOCCACCIO, 2013, p. 35).

Nesse sentido, as palavras de Pampinea (e as atitudes dos jovens na *brigata*), apresentam-se em oposição ao cenário assolado pela peste descrito anteriormente: em uma parte, encontra-se a morte, a desonestidade e a irracionalidade; na outra, a vida, a festa, a honestidade e a razão (CORNACCHIA, 2009, p. 660). No que diz respeito ao comportamento desses jovens perante ao catastrófico evento, de acordo com Auerbach (2013, p. 25-26):

Eles estabelecem, em conversação tranquila e distinta, providências sensatas; cumprem-nas como se fosse uma excursão empreendida a partir de uma casa em ordem, como se estivessem tão bem protegidos e abrigados como no próprio céu; e mantêm, na casa de campo abandonada, uma conversação elegante, levam a vida costumeira, têm o coração leve como as crianças que brincam, como se a cada instante a morte não ameaçasse e, pior ainda, o colapso de toda a ordem humana. [...] O que faz com que pessoas delicadas, mimadas, fragilizadas mesmo, resistam incansavelmente ao destino mais terrível?

É a força da forma social, e nada mais. A educação nobre é a única barreira que resistiu; tudo o mais falhou: a religião, o Estado, a família. A forma aristocrática, entretanto, é inabalável. Esse é o verdadeiro contraste que importa para Boccaccio, e sobre ele se baseia o *éthos* do *Decameron*. Esse *éthos* é decerto um pouco esnobe, mas é acabado em si mesmo e de grande eficácia.

Assim, os dez jovens desejam reorganizar a própria vida, seguindo os preceitos da ordem instituídos pela sua educação, na qual se encontra o equilíbrio

moral e intelectual. Desse modo, define-se um ideal ético-social, obstinadamente perseguido com a narração das novelas. Isto posto, evidencia-se a distinção dos que narram para os personagens inseridos no caos da peste e daqueles das novelas, que vivem a vida praticando atos indecorosos, acreditando ser a única maneira possível. Esse contraste se acentua ainda mais por se de tratarem de pessoas de classe alta, que, mesmo em uma situação radical, insistem em manter seus traços ideológicos inabaláveis, fazendo de sua reclusão uma espécie de prazer aristocrata, que se assemelha a “uma corte do amor, como aquela descrita no *Filocolo*”⁷ (CORNACCHIA, 2009, p. 660, tradução nossa).

1.50 Decameron na fogueira: a censura eclesiástica

No século XIV, constavam no ISTC (Incunabula Short Title Catalogue⁸) onze edições da obra de Giovanni Boccaccio, o *Decameron*, impressas em grandes remessas e facilmente encontradas por toda a Itália. Contudo, essa numerosa produção estava destinada à ruína pouco tempo depois, visto que a censura eclesiástica caçaria a obra, condenando-a à fogueira e, posteriormente, ao Índice de Livros Proibidos.

De acordo com Ugo Rozzo (2014), em seu artigo intitulado “*Sulla censura del Decameron a stampa fino all’ “Indice” veneziano del 1549*”, no ano de 1487 surge a censura preventiva às obras impressas. A partir da “Constituição” imposta pelo Papa Innocenzo VIII, a atenção das autoridades católicas volta-se aos desvios religiosos, em razão disso, as obras deveriam ser submetidas a uma aprovação prévia, realizada por inquisidores. No entanto, mesmo com essas ações, a literatura considerada obscena não sofre nenhum prejuízo, mas o período fomenta a indignação de algumas pessoas em relação à circulação de tais textos.

Desse modo, no ano de 1488, famosos pregadores reclamam a condenação das novelas decameronianas, dentre eles, Bernardino da Feltre que, durante a Quaresma daquele mesmo ano, estimula seus fiéis a queimarem em fogueiras objetos mundanos como cartas de jogos, quadros com pinturas lascivas, fantasias, muitos livros de amor, de encantos, e muitos volumes do *Decameron*. Para Rozzo

⁷“una corte d’amore, come quella descritta nel *Filocolo*” (CORNACCHIA, 2009, p. 660).

⁸O Incunabula Short Title Catalogue é o banco de dados eletrônico de incunábulo do século XV, isto é, dos livros impressos nos primórdios da imprensa com tipos móveis.

(2014, p. 344), os famosos sermões de Girolamo Savonarola e sua “fogueira da vaidade”, assim como os outros evangelizadores, foram responsáveis por incitar as pessoas a queimarem “certos livros particulares”, em sua casa ou publicamente, em números inquantificáveis.

Acredita-se que as cópias do *Decameron*, queimadas por Savonarola, destinavam-se a destruir uma edição em particular, a saber, a única edição proveniente de Florença, impressa no ano de 1483, pela ordem dominicana do convento de S. Jacopo de Ripoli. A hipótese se baseia na lamentável iniciativa editorial por parte dos monges e freiras e, portanto, ato condenável por Savonarola, corrigido através da purificação nas fogueiras (ROZZO, 2014, p. 346).

Logo, os atos da autocensura resultaram em uma grande perda aos exemplares das novelas, que, no ano de 1559, voltariam a ser novamente alvo da censura, com a criação do Índice dos Livros Proibidos, elaborado pela Igreja Católica após a Reforma, “e o *Decameron* de Boccaccio, entre outras obras da literatura italiana, foi primeiro banido, e depois severamente expurgado” (BURKE, 1999, p. 154). A expurgação era destinada a livros que, após eliminadas ou modificadas certas partes, poderiam ser reimpressos e voltar a circular. Dessa maneira, algumas das edições do *Decameron* nesse período passam a circular com lacunas, pois o material obsceno e comprometedor da moral religiosa havia sido retirado.

Assim, segundo Rozzo (2014, p. 362-363), aquilo que acomete o *Decameron*, no século XIV e posteriormente, até 1559, faz denúncia às novelas no que tange à licenciosidade, mas nenhum o acusa de falsidade, ninguém nega o mundo religioso dos padres, das freiras e dos bispos narrados por Boccaccio, pois ali encontra-se o verdadeiro retrato da corrupção e da depravação velada pela Igreja. Em suma, podemos concluir que o assunto proposto por Boccaccio em sua obra, ou seja, a crítica à sociedade eclesiástica, é efetiva, obtendo êxito ao vencer dois séculos de censura.

CAPÍTULO 2

O *DECAMERON* COMO IMITATIO/AEMULATIO

2.1 Presença dos clássicos no *Decameron*: Boccaccio “sai de cena”

Logo no “Proêmio” ao *Decameron*, o narrador Boccaccio esclarece que as novelas que ali serão narradas não são de sua autoria, pois são “narradas em dez dias por um honesto grupo de sete senhoras e três rapazes, formado nos tempos mortíferos da peste” (BOCCACCIO, 2013, p. 24). Na “conclusão” vai mais longe, negando o papel de autor/criador do gênero “novela”, reduzindo sua participação na obra ao de mero reproduutor, intermediário e tradutor de textos emprestados da tradição:

Mas eu só podia e devia escrever as que foram narradas, e por isso quem as contou deveria contá-las bonitas, e eu as teria escrito bonitas. Mas, mesmo que se pressuponha que fui inventor e autor delas (o que não fui), digo que não me envergonharia se nem todas fossem bonitas, pois não existe mestre, afora Deus, que faça tudo bem e perfeitamente [...] (BOCCACCIO, 2013, p. 626-627).

Isto posto, o *Decameron* se tenciona como um processo de releitura e reescritura de tópicos – literários e extraliterários – pré-existentes ou contemporâneos à sua composição. Ao iniciarmos a leitura, chamou-nos atenção o título e o subtítulo, que entabulam relações intertextuais com obras clássicas da Idade Média, emuladas por Boccaccio em seu processo de criação.

Logo, o título nos encaminha à obra de Santo Ambrósio, *Hexameron* (388)⁹, escritura sacra do século IV, que descreve a criação divina em “seis dias”. Igualmente, a estrutura serve de base para a recriação temporal das novelas que são narradas em dez dias pelos jovens da brigada. Dessa forma, o vocábulo originário do grego antigo: hexa “seis” + hemeron “dias”, se constrói em Boccaccio: deca “dez” + hemeron “dias”. Segundo Delia Cambeiro (2010, p. 65), a comemoração para Ambrósio se concentra na constituição da vida pela “força divina”; já em Boccaccio, o conceito de celebração muda, ou seja, “a vitória da vida sobre a degradação do mundo dominado pela peste”.

⁹Cf. AMBRÓSIO, Santo. **Examerão**: os seis dias da criação. Trad. Célia Mariana Franchi Fernandes da Silva. São Paulo: Paulus, 2009.

No subtítulo da obra, a denominação “Príncipe Galeoto” faz alusão à *Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri, mais especificamente ao canto V do Inferno, que versa sobre a história de Francesca de Rimini e Paolo Malatesta. Segundo a escrita dantesca, o casal de cunhados é surpreendido enquanto leem a lenda onde “Lancelote, apaixonado por Guinevere¹⁰ (esposa do Rei Artur), é induzido a beijá-la por Galeoto” (ROCHA, 1999, p. 14). Desse modo, Galeoto, também induz o beijo de Paolo e Francesca, que acabam mortos “pelo marido traído em Rimini (onde o rio Pó deságua, nos tempos de Dante” (ROCHA, 1999, p. 14).

O resgate de Galeoto como segundo nome para a obra de Boccaccio, no entanto, não assume a função negativa dantesca, na qual Galeoto seria “o mediador do amor”, mas assume uma função positiva como “o intermediário artístico, que agradará e confortará as mulheres, destinatárias da obra¹¹” (CANELLA, s.d, p. 59, tradução nossa).

Percebeu-se, ainda, que, assim como em Dante existem cem cantos, também em Boccaccio encontramos cem novelas, porém, enquanto a numerologia tem um grande significado simbólico na *Divina Comédia*, em Boccaccio estes pressupostos desaparecem, perdendo todas as referências ao sagrado. Embora no *Decameron*, tal qual em Dante, a repetição do número dez (dez jovens, dez dias, dez novelas em cada jornada, dez jornadas) prestem serviço a uma ideia genérica de perfeição arquitetônica, oriunda da cultura medieval.

É fato notório que a maioria dos temas que Boccaccio revitaliza retomam fatos e situações presentes em *O asno de Ouro* (século II), de Apuleio, nas *Metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídio, no *Satíricon* (65 d.C.), de Petrônio e, inegavelmente, nos *fabliaux* franceses do século XIII e na tradição oral. Outros motivos, encontram-se ainda em *Il Novellino*¹² (século XIII), uma espécie de coletânea anônima de contos breves e anedotas. Porém, Erich Auerbach, observando as escritas anteriores ao *Decameron*, defende que,

[...] a amplidão rústica, crua e sensível dos *fabliaux*, ou a estreita e sensivelmente pobre elegância do *Novellino*, ou o gracejo vivaz e plástico

¹⁰Guinevere é a adaptação do nome para o inglês, podendo variar em algumas obras para: Genebra, Ginebra, Ginevra ou Zinevra.

¹¹“l'intermediario artistico, che diletterà e conforterà le donne, destinatarie dell'opera” (CANELLA, s.d, p. 59).

¹²Para mais informações sobre *Il Novellino* e o *Decameron*, cf. BETELLA, Gabriela Kvacek. Un passo indietro al *Decameron*: e os limites intangíveis do novellino. **TriceVersa**, v. 3, n. 2, p. 17-33, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126949>>. Acesso em: 17 out. 2018.

de Salimbene, nada disto é comparável a Boccaccio; somente com ele o mundo dos fenômenos sensíveis é inteiramente dominado, ordenando 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 serve como exemplo moral, e também não serve mais à despretensiosa vontade de rir do povo [...] (AUERBACH, 2013, p. 188).

Por essa razão, é correto afirmar que, na reescritura boccacciana, as obras clássicas da antiguidade são o ponto de partida para a criação do *Decameron*. Dessa forma, sua escrita livra-se das amarras morais e dos mitos, trazendo para sua época a problemática do homem indivíduo. E, nesse sentido, as novelas seguem direcionadas para as pessoas suscetíveis, “damas e cavaleiros que se deleitam com o jogo sensível da vida” (AUERBACH, 2013, p. 188), e essa intenção do escritor está intimamente ligada à criação da moldura.

Para livrar-se da mortandade causada pela peste, os dez jovens contadores de histórias do *Decameron* fogem de Florença, passando a narrar histórias numa espécie de *locus amoenus*. Assim, a temática e o esquema estrutural presentes em Boccaccio fazem-se arquétipos, pois, segundo Sklovskij (1966, p. 63-64), o entretenimento novelístico em presença de um perigo de morte era um esquema recorrente, presente nos livros VIII e IX das *Metamorfoses* ou *O asno de ouro*, de Apuleio, motivo também presente no *Livro das sete chaves*¹³ (século XIII) ou *Dolopathos*, uma coletânea composta por um ciclo de apólogos e contos narrados por uma pérfida rainha e por sete “ministros”, que se alternam entre defesa e acusação de um jovem príncipe que havia se recusado a aceitar a madrasta e que, por esse motivo, corria o risco de ser condenado à morte. O mesmo acontece n’*As mil e uma noites* (século X), onde contar histórias é igual a viver ou pelos menos adiar a morte. Todorov (2006, p. 127), analisando o significado do ato de narrar no conto árabe, conclui que “se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver”. Ele cita como exemplo o caso de Sherazade, que vive unicamente na medida em que pode continuar a narrar.

¹³O *Livro das sete chaves* é uma coletânea anônima de 14 contos exemplares, provavelmente de origem indiana, traduzida por volta de 1180 em latim por Giovanni di Altaselva, que a intitulou *Dolopathos*. Cf. GUERRA, Marta. La narrazione prima di Boccaccio. In: E. Raimondi; G.M. Anselmi; L. Chines; G. Fenocchio. **Leggere, com’io l’intendo...** vol I (Dalle origini all’età comunale). MILANO: Bruno Mondadori, 2009. cap. 6, sezione 1, p. 171.

Embora o *Decameron* dialogue com toda uma gama de obras literárias, precedentes e contemporâneas, nossa proposta se centra, num primeiro momento, no estudo da relação intertextual que as novelas de Boccaccio estabelecem com *O asno de Ouro* e o *Satíricon*, não apenas com o intuito de enumerar semelhanças e diferenças entre os autores das já citadas obras, mas no sentido de entender como Boccaccio absorve e transforma os arquétipos herdados. Decorre, dessa primeira análise, a tarefa de compreender como a emulação utiliza a sátira e a ironia no processo de construção de sentido no âmbito da relação intertextual e interdiscursiva. Para entendermos como a imitação/emulação interagem nessa relação dialógica que o *Decameron* mantém com a tradição e a ideologia oficial, recorreremos aos estudos realizados por Emanuele Tesauro (1688) e João Adolfo Hansen (2000).

Posteriormente, devemos considerar que, no *Decameron*, as relações dialógicas se dão nos dois níveis analisados por Fiorin (2008). No plano intertextual, mantém-se um diálogo com outros textos, que são absorvidos e transformados numa relação geralmente paródica de construção de sentido. No plano da interdiscursividade estabelece-se um diálogo entre enunciados no interior do texto, cujos interlocutores são as vozes provenientes da realidade circundante. E, por fim, observar como a linguagem carnavalesca e a sátira menipeica são fundamentais para a construção da obra italiana.

2.2O conceito de imitação/emulação

Para o nosso recorte, a análise intertextual visa, *a priori*, demonstrar que a apropriação de Apuleio e Petrônio por Boccaccio não se limita a uma simples imitação paródica com intenções burlescas, haja vista que o autor renascentista imita/emula os autores latinos com o objetivo de tratar de questões, pelo viés da sátira, que lhe são contemporâneas. Ao que tudo indica, a intenção final do autor do *Decameron* não é simplesmente homenagear os autores imitados; mas transgredir, por meio da palavra arguta, engenhosa e burlesca, os discursos institucionalizados. Para compreendermos como funcionam os mecanismos cômico-desmascaradores por trás da arguta palavra decameroniana, convém explicitarmos os conceitos de agudeza e imitação/emulação, desenvolvidos pelo teórico seiscentista Emanuele Tesauro (1688), para depois analisarmos como os conceitos de argúcia, engenho e

burla se combinam para compor uma retórica da agudeza no interior do *Decameron* e, por conseguinte, para o sucesso do projeto cômico-desmascarador de Boccaccio.

À maneira de Sócrates, o autor coloca em cena dez “ideólogos” que confabulam entre si, dialogam sobre questões atuais; por meio da palavra arguta, polemizam sobre o amor das mulheres e sobre os reais pendores da carne, a qual tinha sido mortificada pela filosofia eclesiástica; satirizam a credulidade popular e denunciam os pontos falsos subjacentes ao discurso oficial. Logo, em Boccaccio, a agudeza do dizer “verdades” destoa das noções estanques sobre o homem e sobre seu ser e estar no mundo no início do Renascimento. De acordo com João Adolfo Hansen, no século XVII os “preceptistas” afirmavam que a agudeza é metáfora, porém, “principalmente, que a metáfora é o próprio fundamento da agudeza e, de modo geral, de toda representação”. Desse modo, segundo Tesouro, a metáfora no falar ou no escrever, é a

[...] Grande Mãe de todo engenhoso Conceito: claríssimo lume da Oratória, & Elocução Poética: espírito vital das mortas Páginas: agradabilíssimo condimento da conversação Civil, último esforço do Intelecto: vestígio da Divindade no ânimo Humano (TESAURO apud HANSEN, 2000, p. 321).

Embora Tesouro tenha elaborado seu tratado engenhoso em 1654, o fato é que a palavra arguta, no *Decameron*, escrito em meados do século XIV, começava a ganhar novos contornos ao reproduzir as sonoridades das ruas e das tabernas: conversações, geralmente entabuladas entre sujeitos da alta sociedade. Nas estreitas ruas medievais a palavra arguta e engenhosa é também a palavra das negociatas, do comércio, da trapaça, da burla; a sátira decameroniana, cínica e desmascaradora, serve de pretexto ao autor para denunciar a hipocrisia reinante e colocar em xeque as falsas verdades sobre o homem. Os burlados no *Decameron* são tipos que já se encontravam fixados na comédia latina, como na *Casina*, de Plauto, por exemplo: o marido velho, a amante ciumenta, a mulher ou o homem ambicioso, o ingênuo, o vanglorioso, o alcoviteiro, o tolo etc. A estes vêm se juntar vítimas e algozes ao mesmo tempo, outros personagens oriundos dos *fabliaux* do século XIII: ladrões, mercadores trapaceiros, padres corruptos, mulheres sensuais e ciumentas etc.

Como observa Giuliana Nuvoli (1992, p. 82, trad. nossa), as burlas, quando não são sugeridas pelos *fabliaux*, são inspiradas em episódios reais testemunhados

pelo próprio autor, extraídas “diretamente da realidade, daquela Florença mundana e mercantil que se revela fonte inesgotável da escritura burlesca¹⁴”.

No autor italiano, a menipeia latina passa por um processo de ressignificação resultante da combinação dos elementos argúcia/engenho/burla. Porém, nas novelas satíricas do *Decameron*, o tema da burla não se limita à mera zombaria despropositada e de risada fácil. Em Boccaccio, a burla é arquitetada com arte e engenho. De modo que, ou o burlador acaba sendo vítima de sua própria burla, como podemos depreender da primeira novela da segunda jornada, em que Martellino, fingindo-se aleijado, simula uma cura sobre o corpo de Santo Henrique, tendo que fugir para livrar-se da força após ter sido descoberta a sua trapaça: “– Frequentemente, caríssimas senhoras, quem se empenha em burlar os outros, sobretudo com coisas que devem ser reverenciadas, acaba só com as burlas, às vezes para grande prejuízo seu” (BOCCACCIO, 2013, p. 79). Ou não percebe de imediato que está sendo vítima da astúcia daquele que o engana, conforme introdução da sétima jornada: “Começa a sétima jornada, na qual, sob o reinado de Dioneu, fala-se do modo como, por amor ou para salvar-se, as mulheres burlam seus maridos, percebiam eles ou não” (BOCCACCIO, 2013, p. 385).

Na acepção de Tesauro, a agudeza combina voz e gesto e agrada o leitor/ouvinte pelo fato de mover dois sentidos. Hansen (2000), estudando a retórica da agudeza em autores do século XVI, observa que, em seu *Cannocchiale Aristotelico*, Tesauro procura ilustrar sua noção de agudeza, em especial aquela fundada na voz e no gesto, afirmando que, para escrever seu tratado, teria seguido uma analogia de proporção:

[...] assim como Galileu aplicou a luneta recentemente inventada na Holanda à observação dos planetas, seu tratado a aplica à Retórica aristotélica, para ver de perto o que o filósofo viu de longe, amplificando o que no texto do grego é pequeno e observando várias vezes o que viu uma só (HANSEN, 2000, p. 319).

Tesauro ilustra seu conceito de agudeza narrando o episódio em que um Histrião de Atela aponta, por meio de gestos e palavras, os crimes cometidos por Nero:

¹⁴“direttamente della realtà, da quella Firenze popolana e mercantile che si rivela fonte inesauribile per la scrittura di beffe” (NUVOLI, 1992, p. 82).

Neste gênero foi argutíssimo Histrião Atelano que, diante de Nero e do Senado, recitando o verso patético de um antigo Poeta: *Heu mi Pater, Heu mea Mater, Orcus vos tenet*, ao pronunciar *Heu mi Pater*, acompanhou as palavras com o gesto de pessoa que bebe; e dizendo *Heu mea Mater*, fez o gesto de uma pessoa que nada, aludindo aos dois parricídios e crimes de Nero: um, do Padrasto envenenado; o outro, da Mãe afogada, mas que se salvou a nado. Dizendo, pois, *Orcus vos tenet*, alçou a voz e apontou com o dedo, mostrando Nero aos Senadores, como quem diz *Eccovi da qual Diavolo sete voi dominati* (Eis o demônio que vos domina). O Teatro aplaudiu e pela agudeza de um gesto um fato vil foi ridicularizado¹⁵ (TESAURO, 1688, p. 26-27, grifos do autor, tradução nossa).

Nossa hipótese é a de que, ao revisitar o texto menipeico de Apuleio e Petronio, embora estas não sejam as únicas fontes do *Decameron*, Boccaccio o faça antecipando a atitude de Tesouro com relação à luneta de Galileu: usa as obras dos autores como luneta por meio das quais passará a enxergar e denunciar, mediante ampliação do objeto satirizado, os pontos falsos da ideologia eclesiástica e burguês-mercantil. Ao fazê-lo, Boccaccio foge à mera imitação para fazer aquilo que faria também a maioria dos autores renascentistas: emular os clássicos.

O desempenho apto da agudeza viabiliza o sucesso da emulação e, como é do conhecimento geral, “a emulação é a imitação que supera o modelo imitado” (HANSEN, 2000, p. 325). No entanto, para uma efetiva representação cômico-desmascaradora, não bastava aos propósitos do autor a simples imitação dos clássicos. Favorecido pela nova consciência que surgia no contexto burguês-mercantil, Boccaccio acrescenta à sua “imitação” o “engenho” e a “sagacidade”, elementos indispensáveis à condimentação da palavra arguta colocada na boca de seus dez narradores. Essa ideia de imitação como emulação e, por conseguinte, de superação do modelo, fica bem clara no tratado de Tesouro (apud HANSEN, 2000, p. 325):

Chamo pois imitação uma sagacidade com a qual, quando para ti é proposta uma metáfora ou outra flor do humano engenho, consideras atentamente as suas raízes e, transplantando-a em diferentes categorias como em um solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos.

¹⁵“In questo genere fù argutissimo quello Histrione Atellano, che davanti à Nerone & al Senato, recitando in scena il verso patetico di un’ antico Poeta: *Heu mi Pater. Heu mea Mater. Orcus vos tenet*. Nel pronuntiare, *Heu mi Pater*: accompagnò le parole col gesto di persona che beve: & dicendo, *Heu mea Mater*; fece il gesto di persona che nuota: alludendo à due parricidiali sceleratezze di Nerone: l’una del Patrigno avvelenato; l’altra della Madre sommersa, ma campata à nuoto. Dicendo poi *Orcus vos tenet*; alzò la voce, e stese il dito, mostrando Nerone a’ Senatori; quasi dicesse; *Eccovi da qual Diavolo sete voi dominati*. Fecene applauso il teatro; & con l’Argutia di un cenno, un febril fatto divienne ridicoloso” (TESAURO, 1688, p. 26-27, grifos do autor).

De acordo com Hansen (2000, p. 326), basicamente, “a emulação visa a produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada. Para isso, pretende produzir agudezas mais agudas que as da obra imitada”. O conceito de imitação ganha novos contornos durante o Renascimento e o retorno aos clássicos, durante aquele período, teve um novo objetivo: procurou-se restituir aos textos antigos a sua forma original, tanto do ponto de vista conteudístico quanto estilístico, e se procurou descobrir neles os valores morais e intelectuais para poder confrontá-los com aqueles atuais, como havia feito Boccaccio, embora um pouco à margem do que fizera Dante e Petrarca, por exemplo.

O conceito de emulação encerra a ideia de competitividade entre o texto imitado e o texto imitador, embora seu conceito seja muito mais abrangente, como nos faz entender Andrea Garavaglia (2005, p. 68-69, tradução nossa):

A tradição, mais ou menos remota, era portanto, o ponto de partida da cultura artística, literária e musical coeva e a emulação era o princípio compositivo que permitia, retomando de modo crítico os modelos existentes, introduzir inovações que não contrariassem os representantes da cultura mais conservadora. As inovações não eram interpretadas com base em uma ideia de progresso que se projetava no futuro (como ocorre hoje), mas eram avaliadas em relação ao presente: o objetivo dos artistas era o de reelaborar elementos de uma obra anterior para obter uma nova (um novo “clássico”), que naquele momento fosse considerada a melhor e a mais definitiva possível, em relação às exigências correntes e às inevitáveis mudanças de gostos. Nisso consistia o aspecto “competitivo” da emulação¹⁶.

Embora Boccaccio e tantos outros autores tenham imitado os clássicos, a originalidade do autor do *Decameron* consiste em adaptar o modelo imitado às novas circunstâncias; em representar o homem do seu tempo, revelando sua verdadeira identidade por trás de suas máscaras sociais, fazendo-o ao dialogar não só com a menipeia clássica, mas também com os gêneros literários populares e carnavalizados vigentes nos séculos XIII e XIV.

¹⁶“La tradizione, più o meno remota, era dunque il punto di partenza della cultura artistica, letteraria e musicale coeva e l'emulazione era il principio compositivo che permetteva, riprendendo in modo critico i modelli esistenti, di introdurre innovazioni che non turbassero i rappresentanti della cultura più conservatrice. Le innovazioni non venivano interpretate in base a un' idea di progresso che si proiettava nel futuro (come avviene oggi), ma erano valutate rispetto al presente: lo scopo degli artisti era quello di rielaborare elementi di un' opera anteriore per ottenerne una nuova (un nuovo “classico”) che in quel momento fosse ritenuta la migliore e la più definitiva possibile, in rapporto alle esigenze correnti e all' inevitabile mutamento dei gusti. In questo consisteva l'aspetto “competitivo” dell'emulazione” (GARAVAGLIA, 2005, p. 68-69).

De acordo com Jenny (1979, p. 7) “o dogma da imitação, próprio do Renascimento, é também um convite a uma leitura dupla dos textos, à decifração da sua relação intertextual com o modelo antigo”, de modo que a apreensão do sentido e da estrutura de uma obra literária só é possível se a relacionarmos com os seus arquétipos, em cuja presença o texto entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. Na literatura do Renascimento e, por conseguinte no *Decameron*, o ato de imitar distancia-se da noção aristotélica da imitação. Segundo Marilena Chauí, imitar não sugere reproduzir, “mas representar a realidade através da fantasia e da obediência a regras que a obra figure algum ser (natural ou sobrenatural), algum sentimento ou emoção, algum fato (acontecido ou inventado)” (CHAUÍ, 2000, p. 412).

Além da imitação, Aristóteles vê também a criação como um ato sobrenatural, pois cabia à natureza humana copiar e repetir as criações dos deuses. Com base nessa visão, havia a necessidade da presença de um modelo para determinar os parâmetros da criação. Em detrimento da visão aristotélica sobre a criação e a imitação, Marilena Chauí observa: “Enquanto na concepção anterior o valor era buscado na qualidade do objeto imitado [...], agora o valor é localizado na figura do artista como gênio criador e imaginação criadora” (CHAUÍ, 2000, p. 412).

2.3 Intertextualidade e Interdiscursividade

No *Decameron*, como podemos constatar, verifica-se uma dupla relação dialógica: há a retomada e atualização do arquétipo do “romance de aventuras e de costumes”, cujos representantes são Apuleio e Petrônio. E isto se configura como um diálogo “entre textos”. Porém, ocorre “dentro do texto” decameroniano um outro tipo de relação dialógica que precisamos identificar e diferenciar.

Da tarefa de estabelecer essas diferenças dialógicas ocupou-se J. L. Fiorin em seu estudo sobre a “Interdiscursividade e intertextualidade”, texto integrante do livro *Bakhtin: outros conceitos-chave* (2008). É de fundamental importância que conheçamos alguns pontos deste estudo, tendo em vista que pretendemos, durante a análise do corpus selecionado para este trabalho, identificar os tipos de relações dialógicas que Boccaccio estabelece com a tradição (os clássicos) e com seu tempo (a cultura oficial eclesiástica e burguês-mercantil), ou seja, com a realidade circundante.

Segundo Fiorin (1999, p. 30), em seu trabalho “Polifonia textual e discursiva”, no que diz “respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual”, é preciso diferenciar dois fenômenos: o da interdiscursividade e o da intertextualidade. Este compreende “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”, e possui três processos intertextuais: a citação, alusão e a estilização; aquele compreende “o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um outro discurso em outro”, e subdivide-se em dois processos: a citação e a alusão.

Ambos os fenômenos dizem respeito à presença de diversas vozes em um determinado segmento. Fiorin (2008, p. 166) começa sua tarefa de diferenciar os dois fenômenos tentando esclarecer leituras equivocadas que se costumam fazer da obra de Bakhtin. Primeiro, a de que o dialogismo equivale a diálogo no sentido de interação face a face e, depois, a que afirma haver dois tipos de dialogismo: o dialogismo entre interlocutores e o dialogismo entre discurso. O equívoco aí reside no fato de a noção de interlocutor estar separada da noção de discurso, uma vez que “o dialogismo é sempre entre discursos” e “o interlocutor só existe enquanto discurso”. Desse modo, Fiorin (2008, p. 166) identifica, na sua leitura do dialogismo bakhtiniano, “um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos”.

De acordo com Bakhtin, “não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (BAKHTIN apud FIORIN, 2008, p. 167), o que nos leva a entender que a relação do homem com a realidade se dá por intermédio da linguagem. A partir daí, Fiorin (2008, p. 167) conclui que “o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo”. À essa relação entre os discursos chama-se de dialogismo.

Ao atualizar temas presentes em Petrônio e Apuleio, Boccaccio dialoga simultaneamente com todos os discursos da ideologia vigente, e o faz muitas vezes para refutá-los – no sentido de uma renovação, porque prenhe de uma visão carnavalesca do mundo – por meio da sátira e da ironia. Entendemos que essa situação dialógica, no *Decameron*, é condição *sine qua non* para a atualização do arquétipo. Visto que, “o enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, e não pode deixar de tocar os milhares de

eios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica” (BAKHTIN, 2010, p. 86), torna-se uma réplica.

Se considerarmos que o enunciado é uma réplica de um diálogo, então, indissoluvelmente, o dialogismo é constitutivo do enunciado, de modo que ele não existe fora do dialogismo. Desse modo, o enunciado se caracteriza como uma “*resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra ‘resposta’ no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta” (BAKHTIN, 2003, p. 297, grifos do autor).

Fiorin (2008, p. 170) observa que, em Bakhtin, “o conceito de enunciado recobre o que chamamos habitualmente discurso”, o que nos leva a acreditar que os enunciados constitutivos do texto decameroniano são discursos que estabelecem uma relação ora de confronto, ora de consenso com os textos anteriores. O autor italiano apropria-se do discurso da tradição e, ao fazê-lo, numa relativa espécie de consenso, termina por travar um embate com os discursos oficiais da Igreja e das convenções sociais sustentadas pela classe mercantil ascendente, por meio da sátira e da ironia.

Com base nos pressupostos bakhtinianos, Fiorin (2008, p. 174) identifica duas formas para a incorporação de diversas “vozes no enunciado”: a primeira diz respeito “àquela em que o discurso do outro é ‘abertamente citado e nitidamente separado’”, e são encontradas no “discurso direto” e no “discurso indireto”, nas “aspas” e na “negação”; já a segunda é “aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado”, cujas formas composicionais são: “a paródia, a estilização, a polêmica velada e clara e o discurso indireto livre”.

Para não nos estendermos com numerosos exemplos, recolhemos um trecho de uma novela do *Decameron* para, a partir dele, verificarmos como um mesmo enunciado incorpora várias vozes numa relação dialógica, geradora de sentido. Trata-se da 1ª. novela da Segunda Jornada, a qual retoma um tema bastante polêmico e que muitas discussões gerou durante toda a Idade Média: o tema dos milagres, que estava também indissociavelmente ligado ao das relíquias. Quem entra em cena é Martellino, protagonista que, fingindo-se aleijado, age como pessoa que se cura pela graça de Santo Henrique para burlar a multidão que se concentra no interior da igreja, motivada por um milagre atribuído ao santo:

Não faz muito tempo, vivia em Treviso um alemão chamado Henrique, homem pobre que em troca de pagamento carregava coisas pesadas para quem o solicitasse; e, com isso, era visto por todos como pessoa de vida santa e boa. Assim, seja verdade ou não, afirmam os trevisanos que, bem na hora da sua morte, todos os sinos da igreja matriz de Treviso começaram a soar, sem que ninguém os movimentasse. Considerando tratar-se de milagre, todos diziam que aquele Henrique era santo, e o povo todo da cidade acorreu à casa onde jazia seu corpo, que, na qualidade de corpo santo, foi levado à igreja matriz, atraindo para lá coxos, aleijados, cegos e outras pessoas afetadas por quaisquer enfermidades ou defeitos, como se, tocando aquele corpo todos houvessem de curar-se (BOCCACCIO, 2013, p. 79-80).

Nesse momento de alvoroço da população chegava à cidade três visitantes, Stecchi, Martellino e Marchese, que ganhavam a vida percorrendo lugares e divertindo os espectadores com suas imitações. Diante do acontecido, assim que se acomodaram na hospedaria, os três saltimbancos partiram curiosos para conhecer o novo santo e, como não conseguiram se aproximar, Martellino engenhosamente propôs uma saída:

– Vou dizer. Eu me finjo de aleijado, e como se não pudesse andar, você vai me aparando de um lado e Stecchi do outro, fazendo de conta que querem me levar lá para ser curado pelo santo; não haverá ninguém que nos veja e não dê passagem para chegarmos lá. [...] foram para um lugar ermo, onde Martellino entortou de tal maneira mãos, dedos, braços e pernas, bem como boca, olhos e todo o rosto, que era uma coisa horrível de se ver; e qualquer um que o visse não deixaria de dizer que ele realmente estava de todo inválido e paralisado (BOCCACCIO, 2013, p. 80).

Assim, o trio se deslocou na multidão em direção à igreja matriz, abrindo caminho com gritos e gestos bizarros, pedindo em benefício da saúde de Martellino, que ao chegar ao local,

[...] sob os olhares atentos de todos, que queriam ver o que aconteceria com ele, começou – coisa que sabia fazer otimamente bem – a fingir que desentortava um dedo, depois a mão, depois o braço, até que desentortou tudo. As pessoas, vendo aquilo, louvaram Santo Henrique tão ruidosamente que não teria sido possível ouvir trovões (BOCCACCIO, 2013, p. 80-81).

Segundo Faraco (2009, p. 67), “o círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre os enunciados”, pois, “mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem se faz no ponto de tensão deste dizer com outros dizeres (outras vozes sociais)”. Desse modo, no trecho da novela acima referida estabelece-se uma relação dialógica entre enunciados explícitos e implícitos. Além do diálogo entre narrador e personagens,

existe um terceiro interlocutor, virtual, para quem realmente o discurso se dirige, seja para confrontá-lo ou para negá-lo, por meio da sátira ou da ironia. O terceiro interlocutor nessa relação dialógica é o discurso eclesiástico, contra o qual se trava uma polêmica velada no que refere ao tema das relíquias sagradas e dos milagres ruidosamente difundidos durante toda a Idade Média.

As personagens Stecchi, Marchese e Martellino, verdadeiros saltimbancos, agem no contexto da narrativa como uma espécie de máscaras do autor. Martellino, para fingir-se aleijado e burlar a multidão, “entortou de tal maneira mãos, dedos, braços e pernas, tal como boca, olhos e todo o rosto, que era uma coisa horrível de se ver” (BOCCACCIO, 2013, p. 80). O espetáculo configura-se numa espécie de máscara discursiva, típica dos palcos teatrais, cujo interlocutor é a ideologia oficial, a propaganda maciça que a Igreja fazia acerca dos milagres e das relíquias, ou seja, os discursos institucionalizados.

No *Decameron*, a máscara mantém fortes laços com a natureza popular e carnavalesca, estando ainda impregnada do elemento grotesco. Segundo o teórico russo (1987), no sentido da cultura popular, a máscara “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 35). Como na praça pública, no romance essas máscaras adquirem um significado atípico, em que a imagem do homem é apresentada de modo alegórico. Elas passam a “representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos” (BAKHTIN, 2010, p. 278).

Boccaccio esboça uma caricatura das grandes multidões que afluíam para as igrejas quando do boato de feitos milagrosos, atribuídos a algum santo ou às relíquias que supostamente lhes pertenciam. Assim, a credulidade popular é também alvo do gatilho satírico do escritor. De acordo com Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt (2002, p. 205),

[...] é incontestável que os aglomerados estiveram na origem de um número particularmente alto de fenômenos tidos como miraculosos. Os clérigos medievais sabiam bem: quando um culto ou um santuário dava sinais de decadência, eles procediam a uma translação de relíquias que não deixava de provocar uma afluência da massa. Esta cerimônia litúrgica consistia no transporte solene pelo clero das relíquias de um lugar para outro, em

princípio mais “digno” de encerrá-las (por exemplo de um cemitério a uma tumba de pedra na igreja, ou desta ao altar). Nesta ocasião, os paralíticos levantavam-se, os cegos recuperavam a vista e os doentes a saúde. Em virtude de um efeito “bola de neve”, o primeiro milagre desencadeava outros e os espectadores não se surpreendiam, pois haviam ido exatamente para isso.

Desse modo, o discurso do narrador, ao refratar as intenções do autor, constitui-se numa espécie de oposição, por meio da sátira, ao discurso eclesiástico. Embora essas vozes todas não sejam mostradas no enunciado, elas entram na composição do enunciado do autor, pois ele se contrói, de certa forma, em oposição a elas, em contradição, expondo-as à dúvida, relativizando um discurso que se quer constituir-se como inquestionável. A essa relação dialógica dentro do texto, Fiorin (2008, p. 181) denominou interdiscursividade: “chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva”. Por outro lado, o vocábulo intertextualidade “fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro”.

Portanto, para Fiorin (2008, p. 181-182), as relações dialógicas ocorrem “entre textos” e “dentro do texto”. Nesse sentido, “as relações dentro do texto ocorrem quando as duas vozes se acham no interior de um mesmo texto”, como no exemplo da novela de Martelino. No entanto, podem acontecer também relações entre textos, “quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído”.

Para o segundo caso, também extrairemos um exemplo do *Decameron*, em que Boccaccio atualiza uma situação arquetípica presente em textos anteriores à sua escritura. Trata-se da nona novela da segunda jornada (Bernabó de Genova e Zinevra), da qual o escritor reedita um episódio pertencente ao chamado “ciclo della scomessa” (ciclo da aposta), reproduzindo uma cena chave burguês-mercantil, em que um grupo de mercadores, hospedados em um hotel em Paris, ao tratarem de diversos assuntos, colocam em pauta a fidelidade de suas esposas, que haviam deixado em suas casas.

O motivo atualizado pela narrativa já havia sido matéria do *Cantare di Madonna Elena*, anterior ao *Decameron*, no qual encontramos a mesma cena: diante de Carlo, o Imperador, muitas pessoas reunidas falam de diversos assuntos e, dentre elas, está Ruggeri, que tece louvores à beleza e à fidelidade de sua

mulher. Como na versão de Boccaccio, surge um terceiro (Messer Guarnier), que pretende colocar à prova a honestidade da mulher de Ruggieri e com ele faz uma aposta. Desse modo, a novela decameroniana estabelece com o canto uma relação de intertextualidade, extraindo do texto anterior a aposta em detrimento da cabeça.

[...]
 Messer Guarnier malvado e sem discernimento,
 Que usava sempre de mal dizer,
 Disse para Ruggieri: – Eu sei certamente
 Mulher mais bonita não pode ser vista:
 Porém me orgulho e digo as pessoas abaixo,
 [...]
 E sim a posso ter a meu pedido:
 Se não é verdade, eu vou perder a cabeça. –
 [...] (PUCCI, 1914, p. 1, tradução nossa)¹⁷.

No *Decameron*, além da aposta, vemos ainda a substituição dessa pena, comum ao período medieval, por outra mais vantajosa para o enganador.

Bernabò respondeu, irritado:
 – Ficar batendo boca é coisa que poderia se prolongar demais; você diria uma coisa, eu diria outra, e no fim não se chegaria a nada. Mas, como está dizendo que todas são tão fáceis, e que você tem tanto engenho, para ter certeza da honestidade da minha mulher estou disposto a permitir que me cortem a cabeça se por acaso você conseguir levá-la a fazer o que quiser; e, se não conseguir, só quero que me pague mil florins de ouro.
 Ambrogiuolo, já acalorado com a discussão, respondeu:
 – Bernabò, não sei o que faria com o seu sangue, caso ganhasse; mas, se quiser ter a prova daquilo que eu já disse, aposte cinco mil florins de ouro, que devem custar menos que sua cabeça, contra mil dos meus; [...] (BOCCACCIO, 2013, p. 149).

A atualização do arquétipo se dá, porém, numa nova ambientação – burguês-mercantil – em que o “engenho” rege os atos dos homens, e através dele é possível encontrar uma saída vantajosa para a aposta. Ambrogiuolo não aceita a proposta de Bernabò, sabendo que de nada importaria sua cabeça, mas sim seus bens. Desse modo, a inovação feita por Boccaccio no *Decameron* vai um pouco além, visto que, a concepção acerca da figura feminina transita entre aquela esboçada pelo discurso eclesiástico, misógino, e aquela em que a mulher começa a

¹⁷ [...]Messer Guarnier malvagio e sconoscente,
 Ched era usato sempre di mal dire,
 Disse a Ruggieri: – Io saccio certamente
 Più bella donna non si può vedere:
 Però mi vanto e dico infra la gente,
 [...] E sí la posso avere a mia richiesta:
 Se non è vero, io vo' perder la testa. – [...] (PUCCI, 1914, p. 1).

ganhar um novo status na lírica do amor cortês. Madonna Ginevra, no *Decameron*, para fugir da morte, utiliza uma estratégia masculina, e, por meio do engenho, se transveste de homem até provar sua inocência e acusar seu algoz na presença de todos.

Além disso, nessa novela constatamos a presença de uma cena retirada do clássico apuleiano, *O asno de ouro*, da qual Boccaccio emula o desfecho, mais especificamente, a condenação do personagem. Para tanto, vejamos primeiro o enredo da breve história contada por Lúcio-asno. Assim, após um longo dia de caminhada e alcançado um lugar para pernoitar, nosso narrador ouve alguém narrar sobre um crime memorável e resolve contá-lo. Naquelas terras, existia um escravo, em quem seu dono depositava grande confiança, casado e com um filho, e que desejava uma outra mulher, com uma condição diferente da sua, que fosse livre. Um dia, sua esposa descobre a traição e, na tentativa de se vingar, coloca fogo em seus documentos e em tudo o que estava no celeiro do patrão, mas não se contentando com isso, passa a corda em seu pescoço e de seu filho e pula para a morte. Atentemos a seguir para como se reconstrói o arquétipo emulado por Boccaccio.

O dono, muito perturbado com essa morte, agarrou o desgraçado escravo, cuja luxúria fora a causa de tal crime, pô-lo nu, lambuzou-o inteiramente de mel, e o amarrou solidamente a uma figueira, da qual o tronco carcomido servia de habitação às formigas. Ocupadas em fazer seu ninho, elas saíam em multidão, num desordenado vaivém, de todos os buracos. Logo que sentiram o doce cheiro de mel naquele corpo, nele se agarraram com suas pequenas, mas inumeráveis e implacáveis mandíbulas, e, num lento suplício, roeram assim as carnes, e até as vísceras do homem, e acabaram com ele. Nada restou dele, a não ser a deslumbrante brancura dos ossos despojados da carne, que constituíam como que uma árvore funesta (APULEIO, 1963, p. 152-153).

A cena anterior se estrutura no *Decameron* da seguinte forma:

Ambrogio, no mesmo dia em que, lambuzado de mel, foi amarrado ao poste, não só morreu em meio a grande angústia pela ação das moscas, vespas e moscardos, que abundam naquelas terras, como também foi por estes devorado até os ossos, que ficaram brancos e presos aos nervos por muito tempo, sem serem retirados, como testemunhos da malvadeza daquele homem para quem quer que os visse. E foi assim que o enganador ficou aos pés do enganado (BOCCACCIO, 2013, p. 155).

Aqui, algumas características são mantidas, enquanto outras mudam de acordo com o contexto, por se tratar de uma cidade. O personagem não é mais amarrado a uma árvore e sim a um poste. O mesmo acontece com os insetos, no

Decameron “as moscas, vespas e moscardos” são responsáveis por devorar o corpo, visto que são abundantes na região de Alexandria, local onde foi desfeito o engano e residia o sultão que ordenou o condenamento.

2.4 O riso da praça pública e o carnaval

O *Decameron* surge numa época marcada por catástrofes naturais, convulsões sociais e ideologias estanques, momento em que se instaura na Europa medieval, de acordo com Jean Delumeau (apud MINOIS, 2003, p. 243), “uma espécie de rivalidade entre o riso e a religião”, ou antes, entre o “sagrado sério” e o “sagrado não sério”. Os primeiros cristãos inscrevem a atitude do riso na mentalidade apocalíptica, marcada pela obsessão do diabo. A inconveniência do riso, porém, vinha sendo pregada pela Igreja desde a Alta Idade Média, é o que nos faz ver Georges Minois (2003) que, ao citar Santo Ambrósio e Santo Agostinho, coloca em evidência a posição dos representantes da Igreja naquele período.

Para Santo Ambrósio, em qualquer circunstância, o riso é inconveniente, contrário aos ensinamentos de Cristo e, portanto, diabólico; até mesmo as conversações deveriam ser evitadas para que não “rebaixem a dignidade de um estilo de vida mais austero. ‘Infeliz de ti que ris, porque chorarás’, diz o Senhor; e nós procuramos motivo para rir, para que, rindo aqui embaixo, choremos lá em cima!” (AMBRÓSIO apud MINOIS, 2003, p.126-127). Ao lado de Santo Ambrósio, Santo Agostinho também enfatiza que, mesmo sendo o riso uma faculdade humana, ele é desprezível, afirmando: “Eis por que, ‘eu vos rogo, humildemente, colocar a razão acima do riso, porque nada é mais vergonhoso que um riso que só é digno de zombaria” (AGOSTINHO apud MINOIS, 2003, p.127).

As duas falas anteriores servem de pano de fundo para os estudos do riso na Idade Média, conforme nos informa Bakhtin (1987, p. 63):

[...] o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial. [...] O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade etc, constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade.

Dessa forma, a literatura, ao incorporar a linguagem da praça pública, assim como os aspectos do carnaval, passa a significar uma voz destoante que, ao contrário da festa popular, realizada no espaço público, passa a penetrar os espaços privados, infiltrando-lhes a ideologia antioficial e renovadora, minando, pelas bases, as velhas estruturas consolidadas pela ideologia eclesiástica e burguês-mercantil. Enfim, que aspectos da praça pública e da festa popular são absorvidos pela literatura de Boccaccio? De antemão, é necessário ressaltar que a festa popular opunha-se à festa oficial e a tudo o que ela representava.

Para Bahktin (1987, p. 8), as festividades estão associadas a períodos de tensão na vida social; a oscilação “morte” e “ressurreição” eram os aspectos que proporcionavam a atmosfera das festas populares. Nesse sentido, o carnaval se constituía como uma nova forma de vida da população, igualando-as e libertando-as. Em contrapartida, as festas da Igreja e do Estado feudal consideradas oficiais, não propiciavam essa atmosfera libertadora, pois objetivavam propagar a gestão vigente. Portanto, contra a visão estanque no que diz respeito ao homem e à sua existência, o carnaval significava “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquias, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Ocorre que, em oposição ao que sucedia nas festas oficiais, no carnaval da praça pública medieval todos eram iguais, motivo pelo qual as barreiras sociais desapareciam e, independentemente da condição financeira, do trabalho e da família, era possível o estabelecimento de novas relações, visando uma interação humana com o próximo. De acordo com Bakhtin (1987), a partir do carnaval da Idade Média foi possível elaborar uma linguagem para expressar “as formas” e “símbolos” do carnaval, capazes de transpor a perspectiva carnavalesca do mundo, de modo que

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (BAKHTIN, 1987, p. 9-10).

Portanto, estes são os aspectos do carnaval que mais se prestam à nossa proposta: as profanações, as permutações do alto e do baixo no cerne da questão do realismo grotesco, a paródia da vida ordinária e a construção de máscaras resultantes do amálgama de três figuras oriundas da literatura medieval das “baixas camadas sociais” e posteriormente incorporadas pelo romance: o trapaceiro, o bufão e o bobo.

Nesse sentido, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), Bakhtin traça um esboço do processo de transposição do carnaval para a linguagem literária e, a esse processo de adaptação denominou-se “carnavalização da literatura”. Em seu estudo sobre Dostoiévski, Bakhtin (2015, p. 122-123) enumera as principais características do gênero sério-cômico transformado pela visão carnavalesca.

A primeira refere-se ao tratamento dado à realidade, cujo enfoque privilegia temas da atualidade, inclusive do cotidiano, de modo que a manifestação literária se constitui fora do universo das lendas, dos mitos e dos temas elevados distantes no passado. A segunda diz respeito ao fato de o gênero não ser baseado nas lendas, e sim na “experiência” e na “fantasia livre”, e havendo alguma referência à lenda, esta tem um caráter crítico e até desmascarador. A terceira particularidade concentra-se na refutação do monoestilismo, pontuando nas obras uma “pluralidade de estilos”: há muito mais liberdade na criação de um estilo diversificado, principalmente para a incorporação do discurso vivo entoado nas praças, nas feiras e nos espetáculos populares.

Boccaccio escreve seu *Decameron* em uma “linguagem carnavalizada”, baseando sua temática em experiências cotidianas com a notória intenção de desmascarar e criticar a realidade. Nas novelas, ambientadas no século XIV, é possível encontrar os discursos entoados nas ruas e praças, e todas essas características são distribuídas ora em prosa ora em canções.

2.5A linha carnavalesca do romance: sátira menipeia e realismo grotesco.

Analisando o papel de degradação das verdades absolutas e do estilo elevado da “cultura oficial”, Bakhtin (1987, p.11) não deixa de distinguir o riso carnavalesco do riso satírico. Segundo o teórico russo, o riso satírico é puramente negativo, “coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele”; já o riso carnavalesco é ambivalente e “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual

estão incluídos os que riem”. Em Boccaccio, no entanto, a obra parece compartilhar de tal ambivalência do riso carnavalesco, pois caracteriza-se num processo de renovação indissoluvelmente associada à concepção carnavalesca bakhtiniana de morte com prelúdio de um renascimento.

Assim, segundo Bakhtin (2015, p. 124), “é no campo do cômico-sério que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance”, cujos gêneros determinados são o diálogo socrático e a sátira menipeia. Embora Platão, Xenofonte, Antisthenes e muitos outros tenham escrito “diálogos socráticos”, ele não é um gênero retórico, pelo fato de prosperar em base carnavalesco-popular e estar “profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca”, acima de tudo no “estágio socrático *oral* de seu desenvolvimento” (BAKHTIN, 2015, p. 124). Para o nosso trabalho, entretanto, interessa conhecer apenas algumas manifestações do “diálogo socrático” que têm importância capital para a análise dos textos selecionados:

O gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica. Sócrates se denominava “alcoviteiro” pelo fato de conseguir reunir as pessoas, colocando-as frente a frente em discussão, de onde resultava o nascimento da verdade (BAKHTIN, 2015, p. 125).

Dessa forma, Boccaccio delega poderes a dez jovens que narram histórias para a comprovação de uma verdade com muita liberdade de invenção. Cabe ainda ressaltar que as concepções socráticas de natureza dialógica da verdade se assentavam na base carnavalesco-popular do gênero do “diálogo socrático” e determinavam-lhe a forma.

Os heróis do gênero socrático são os “ideólogos” e é na condição de ideólogos que os jovens narradores do *Decameron* lançam-se à aventura de narrar histórias em busca e experimentação da verdade não-oficial. Aqui também essa busca da verdade se reveste do aspecto carnavalesco-popular, como em Sócrates. É com a postura de um “ideólogo” que Filóstrato inicia a novela I, da terceira jornada do *Decameron*, elegendo estrategicamente o público feminino como “ideólogo” involuntário,

– Belíssimas senhoras, há muitos homens e mulheres suficientemente tolos para acreditar que, pondo-se uma touca branca na cabeça de uma jovem e uma cogula preta em suas costas, ela deixa de ser mulher e de sentir os desejos femininos, como se, ao torná-la freira, a fizessem tornar-se de pedra; e, se por acaso ouvem algo contra essa crença, irritam-se como se tivesse sido cometido algum mal enorme e criminoso contra a natureza, não considerando nem levando em conta a si mesmos – que a plena liberdade de fazer o que querem não consegue saciar –, nem a grande força do ócio e da solidão. E também há muitos que acreditam firmemente que a enxada, a pá, a comida pesada e o desconforto privam totalmente os lavradores dos apetites concupiscíveis e os tornam grosseiros de intelecto e percepção. Mas, obdecendo à ordem da rainha e não fugindo ao tema por ela proposto, quero elucidá-los ainda mais, com uma historieta, sobre o engano das pessoas todas que têm essas crenças (BOCCACCIO, 2013, p. 169).

Dessa forma, na condição de “ideólogo”, Filóstrato narra a novela de Masetto da Lamporecchio, elegendo seu público alvo: as mulheres; e com o poder da palavra postula uma verdade que pretende ser comprovada ao final da história. Assim, da desintegração do “diálogo socrático” formaram-se outros gêneros dialogais, entre eles a “sátira menipeia”, cujas raízes remontam diretamente ao folclore carnavalesco. Selecionaremos somente alguns aspectos da “sátira menipeia” que, mais tarde, servirão para uma constatação da presença desse gênero nas novelas decameronianas:

2. [...] A *menipeia* se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica [...]

3. A particularidade mais importante do gênero da *menipeia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com este fim, os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. [...]

4. Uma particularidade muito importante da *menipeia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista). [...]

5. [...] A *menipeia* é o gênero das “últimas questões”, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. [...] A *menipeia* se caracteriza pela síncrese (ou seja, o confronto) precisamente dessas “últimas atitudes no mundo” já desnudadas [...]

9. São muito características da *menipeia* as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. [...] Os escândalos e

excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam. [...] A “palavra inoportuna” é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta [...].

12. A *menipeia* se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso. [...]

14. Por último, a derradeira particularidade da *menipeia* é sua publicística atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero “jornalístico” da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica [...]. (BAKHTIN, 2015, p. 130- 135, grifos do autor).

Para a nossa análise, o princípio de inversão existente nas *menipeias* será produtivo na medida em que pode ser entendido como a última escalada para a compreensão do processo da carnavalização na literatura, tal como a concebeu Bakhtin, uma vez que os procedimentos carnavalizados funcionam como processos invertidos de representação, dominados pela ótica do avesso e do rebaixamento: “o sério”, “o elevado” são destronados e uma nova ordem é implantada na representação do mundo. Uma leitura atenta do *Decameron* nos levará a concluir que suas novelas estão imbuídas desses princípios herdados, direta ou indiretamente, da sátira *menipeia*, funcionando como uma forma de negação do mundo oficial eclesiástico e burguês-mercantil. Manifestações desse gênero podem ser encontradas, só para citar alguns exemplos, nas seguintes narrativas:

* Novela de São Ciappelletto (I, 1): novela em que inversões radicais, paródicas com intenções satíricas ao discurso sacro, são empregadas para explicar como Cepperello tornou-se São Ciappelletto, história acerca de uma canonização às avessas;

* Novela de Frei Cipolla (VI, 10): o autor explora um tema da atualidade “o filão das falsas relíquias”, tema cômico corrente na época; e na caracterização física das personagens: o frei, “tinha baixa estatura, cabelos ruivos, semblante risonho”; Guccio Imbratta, um criado de Cipolla: “barba comprida, preta e ensebada”, e a serva Nuta: “roliça e rotunda, de baixa estatura e feia de corporatura, com um par de tetas que mais pareciam dois balaios de esterco e uma cara que puxava aos Baronci, toda suada, engordurada e esfumaçada (BOCCACCIO, 2013, p. 374 -375).

No *Decameron*, essas descrições assumem conotações grotescas que tendem a imprimir o sentido da desarmonia, do disforme e da materialidade, como podemos depreender da descrição feita da figura feminina de baixa extração social,

em contraposição à mulher idealizada do modelo cortês. Não podemos deixar de fora, na análise que faremos de Boccaccio, as considerações que faz Bakhtin (1987) acerca do cômico grotesco na literatura, cujas formas são emprestadas da praça pública medieval e, por conseguinte, do carnaval.

Embora o estudo de Bakhtin sobre o realismo grotesco esteja centrado na obra de Rabelais, ele identifica uma propensão análoga em outros autores do Renascimento, entre eles Boccaccio, Shakespeare e Cervantes. A ideia de realismo grotesco está fundamentada nas imagens cômicas da praça pública medieval, onde o princípio da vida material e corporal compreende o conjunto de imagens exageradas e hipertrofiadas do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. O que caracteriza e diferencia as formas de representação do material e do corporal existentes no contexto da cultura popular das formas modernas de representação desses mesmos elementos é seu caráter profundamente positivo, indissociado dos demais aspectos da vida. Assim, tanto em Rabelais como nos outros autores já referidos,

o princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda a separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Nossa análise colocará em foco alguns elementos e traços marcantes que caracterizam o procedimento grotesco, como o motivo da máscara, das profanações e do baixo material e corporal, presentes nas narrativas em tela. Na novela de Martellino, por exemplo, vimos que a suposta deficiência do saltimbanco – tal qual podemos constatar em Masetto – faz parte do jogo de mascaramento/desmascaramento. Ao fingir-se aleijado, engenhosamente Martellino põe em execução um plano para a realização de seus intentos – abrir caminho entre a multidão com o intuito de aproximar-se do corpo de Santo Henrique, e, ali chegando, fazer com que todos acreditem que foi curado por obra e graça do santo.

A empreita, porém, reveste-se de uma dupla conotação – fingir/revelar – que, na verdade, refrata a intenção satírica do autor: ludibriar a multidão e ao mesmo tempo ridicularizar a credulidade/ingenuidade popular. A dissimulação cabe no contexto medieval da máscara, tanto no sentido da cultura popular, quando traduz a alegre negação da identidade, como no sentido do grotesco romântico,

quando adquire várias outras significações alheias à sua natureza original – dissimula, encobre, engana –, conservando ainda traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca.

Uma leitura atenta da atuação de personagens como Martellino, Masetto, Ferondo e Pietro da Vinciolo, dentre tantos outros, permite-nos acatar a ideia de que Boccaccio funde a figura do bobo, do trapaceiro e do bufão para uma caracterização cômico grotesca de seus personagens. A aproximação com esses personagens “mascarados” consiste no fato de que eles “veem o avesso e o falso de cada situação”, utilizando “qualquer situação da vida somente como máscaras” (BAKHTIN, 2010, p. 276). Como na praça pública, onde esses personagens sintetizam a imagem crítica do homem, os referidos personagens de Boccaccio concentram em torno de si, de modo também alegórico, parte das funções desempenhadas por aqueles oriundos da cultura popular.

Tanto em Boccaccio, como em Apuleio e Petronio, a concepção de corpo está desvinculada da sua significação primeira. O material e o corporal ganham uma nova conotação ao se revestirem das formas grotescas da cultura popular carnavalizada. Outro traço marcante do “realismo grotesco” é o *rebaixamento*, entendido como a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

Enfim, o rebaixamento que caracteriza o realismo grotesco incide em “aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida” (BAKHTIN, 1987, p. 19). No contexto da cultura cômica popular, degradar não se restringe a um simples e improdutivo rebaixamento,

significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1987, p. 19).

Nesse sentido, na novela III, 1 do *Decameron*, no entender de Guido Almansi (1994), notadamente o protagonista da história é o órgão genital de

Masetto, o industrioso “poder” que, unanimemente, as freiras concordam em compartilhar. Para tanto, a trama segmenta-se em três momentos:

[...] primeiramente teríamos o pobre mudo que, porém não perdeu o seu órgão reprodutivo; depois viria a visão geral de um jovem; e ao final, o verdadeiro protagonista da história vem em primeiro plano com a ajuda galeotto do vento, e a narrativa dá lugar a uma maratona de fornicção¹⁸ (ALMANSI, 1994, p. 73, tradução nossa).

Fica evidente, que o elemento grotesco – órgão genital – na narrativa, desempenha um papel de superioridade em relação ao jovem, visto que tudo é alçado por seu intermédio, primeiro todas as mulheres do convento e, posteriormente, o cargo como abegão. É verdade que muitos dos traços eróticos encontrados no *Decameron* nos remetem diretamente ao estilo milésio de *O asno de Ouro* e do *Satíricon*. Em Petrónio, não raro, deparemos-nos com cenas onde os dotes fálicos protagonizam a cena. Dois exemplos são suficientes para termos uma noção da imagem grotesca do corpo em Petrónio. Um, refere-se ao relato do poeta Eumolpo (XCII), quando de seu quase linchamento em um banho romano ao ter tentado declamar um de seus poemas para as pessoas que ali se encontravam. Naquela ocasião, enquanto Eumolpo era ridicularizado, do outro lado do banho havia um rapaz que havia perdido todas as suas roupas e que, por esse motivo, também se encontrava em apuros, mas que, no entanto, era aplaudido e admirado pela turba. O poeta nos dá a conhecer o motivo de tamanha aclamação pública:

É verdade que a natureza o dotou tão generosamente com os atributos da virilidade que, pela grandeza de suas proporções, dir-se-ia fosse ele o próprio Príapo. Ó vigoroso campeão! Creio que ele poderia travar um combate amoroso durante dois dias inteiros, sem se interromper. Também ele não ficou muito tempo nesse embaraço, porque não sei qual cavaleiro romano, conhecido, inteiramente nu daquela maneira, logo o cobriu com sua túnica e o levou para casa, sem dúvida para assegurar-se o monopólio daquela boa sorte (PETRÔNIO, 1970, p. 106).

No capítulo CV, a bordo de um navio, assim Encólpio descreve seu encontro com Licas:

¹⁸ “[...] dapprima avremmo il povero mutolo che però non ha perso il suo organo riproduttivo; poi verrebbe la <<visione>> generale di un giovanotto; e alla fine, il vero protagonista della storia viene in primo piano con l’aiuto galeotto del vento, e la narrativa cede il passo a una maratona di fornicazione” (ALMANSI, 1994, p. 73).

Quanto a Licas, que me conhecia bastante, nem teve necessidade de ouvir minha voz. Certo de minha presença, correu para onde eu estava e, sem se deter a examinar minhas mãos ou meu rosto, fixou o olhar em meu ventre. Segurando meu membro, disse:

– Bom dia, Encólpio.

Não é de espantar, pois, que a ama de Ulisses o tenha reconhecido, depois de vinte anos de ausência, por uma cicatriz que conhecia dele, uma vez que aquele hábil homem, a despeito da confusão das feições de meu rosto e do disfarce de toda a minha pessoa, reconheceu imediatamente seu fugitivo por um detalhe tão superficial (PETRÔNIO, 1970, p. 122).

Futuras oportunidades colocar-nos-ão diante de novas associações entre Boccaccio e Petronio, por enquanto fiquemos com esses exemplos. Atentemos para a possibilidade de Boccaccio ter absorvido aspectos do cômico grotesco não só da cultura cômica popular, mas dos clássicos lidos e reescritos por ele. No âmbito da praça pública e do carnaval, as imagens do grotesco, inclusive as degradações materiais e corporais, vão abrindo clarões que incitam a uma renovação da mentalidade acerca do homem e do seu lugar no mundo, algo que entraria para a literatura do Renascimento e contribuiria para a formação do homem moderno e das novas mentalidades.

Bakhtin, porém, sinaliza para a coexistência de duas concepções de mundo no realismo renascentista: a primeira, como tivemos a oportunidade de ver, “deriva da cultura cômica popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um mundo de existência preestabelecido e fragmentário”, de modo que “o princípio material em crescimento, inesgotável, indestrutível, superabundante, princípio eternamente ridículo, destruidor e renovador”, combina-se “contraditoriamente ao “princípio material” abastardado e o rotineiro que preside à vida da sociedade de classes” (BAKHTIN, 1987, p. 21).

Boccaccio (re)escreve suas novelas numa espécie de latim carnalizado, em língua “vulgar”. Fazia-se necessário que assim fosse, uma vez que as obras que limitavam o homem e sua condição no mundo eram escritas em latim, uma língua que não mais atendia às necessidades da nova classe mercantil e que não conseguia nem mesmo explicar os motivos da mortandade causada pela peste, nem tampouco apontar para uma solução que não viesse do alto.

Tendo como exemplo, ao tornar pública a real situação moral dos representantes do clero, Boccaccio acaba gerando uma atmosfera de riso, visto que, nesse novo universo social, as profanações fazem rir: “porque as coisas profanadas

não inspiram mais reverência”¹⁹, observa De Sanctis (1958, p. 234, tradução nossa). A eficácia do humor em muitas novelas do *Decameron* revela-se não só pelo viés da inversão dos costumes, pela fina ironia em relação aos símbolos e representantes do poder oficial, mas porque refrata a sociedade burguesa em seus múltiplos aspectos e rompe com os últimos vínculos que o homem medieval mantinha com a mentalidade feudal, representando a realidade com absoluto espírito de liberdade.

¹⁹“perché le cose profanate non ispirano più riverenza” (DE SANCTIS, 1958, p. 234).

CAPÍTULO 3

ATUALIZAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS APULEIANO E PETRONIANO NO *DECAMERON*

3.1 Boccaccio “cita” Apuleio

O romance *O asno de Ouro*, o qual servirá de base para comprovarmos a emulação do clássico por Boccaccio, é escrito por Lúcio Apuleio, escritor e filósofo que nasceu em Madaura, pequena colônia romana, por volta do ano de 125 depois de Cristo e morreu por volta de 170. Pertencente a uma família com grandes posses, desloca-se para Cartago onde teve oportunidade de dedicar-se aos estudos retóricos e gramaticais. Sua condição lhe permite realizar várias viagens e, com isso, tomar conhecimento na arte do platonismo, do direito e dos dogmas religiosos. Através da literatura de Lúcio Apuleio, podemos encontrar formas de interpretar o contexto histórico do século II, em que suas obras se inserem, sendo elas: *Apologia*, *De Deo Socratis*, *Floridas*, e seu trabalho mais famoso *Metamorfoses* ou *O asno de Ouro*.

No *Decameron*, encontramos duas novelas intercaladas “citadas” de *O asno de Ouro*, a saber: a novela V, 10 (Pietro da Vinciolo) e a VII, 2 (Peronella), em anexo. A novela de Pietro da Vinciolo é a atualização de uma situação arquetípica “citada” diretamente das novelas nona e décima, enclavadas, do livro IX de Apuleio. Enquanto, a novela de Peronella é uma reprodução *pari passu* da novela sétima, também do livro IX do mesmo autor.

São histórias ouvidas por Lúcio na condição de asno, quando se encontrava em situação de perigo, e que passam a ser narradas por ele assim que consegue se esquivar dos seus perseguidores. Apresentamos aqui uma sinopse das novelas 9 e 10 de Apuleio, cujo enredo é o seguinte: um moleiro vai jantar em casa de um amigo. Aproveitando sua ausência, sua mulher prepara a ceia para um jovem amante. Mas o marido volta antes do tempo previsto e a mulher esconde o jovem embaixo de um cesto de madeira que armazenava trigo. O marido justifica o seu retorno antecipado narrando o caso de adultério acontecido na residência de seu anfitrião (um amante da esposa de seu amigo estava encondido numa gaiola de vime que servia para branquear roupas ao vapor do enxofre; vários espiros alertam

os convivas durante o jantar; o amante, descoberto, quase morre por asfixia). Enquanto conta à mulher o caso de adultério ocorrido na casa do amigo, o asno-Lúcio pisa no pé do amante escondido, revelando que ela também se encontrava em situação de adultério, tal qual a mulher do amigo. O moleiro obriga o rapaz a ter relações homossexuais com ele e depois expulsa os dois de casa. A mulher, por sua vez, vingava-se recorrendo à magia, causando a morte do marido.

Isto posto, a novela de Peronella reproduz e atualiza a situação arquetípica presente na sétima novela, cujo enredo é o seguinte: enquanto o marido vai trabalhar, uma mulher introduz o amante no quarto. Mas o marido retorna horas antes do previsto e a mulher esconde o amante dentro de um grande tonel. A mulher pede explicação pela chegada inesperada e o marido justifica-se dizendo que voltara antes para vender o tonel. Ela, então, inventa que já vendera o item por um preço melhor para outro comprador que, naquele momento, estava examinando-o. O marido acredita e passa a substituir o falso comprador na limpeza da parte interior do barril, enquanto a mulher e o amante continuam suas relações sexuais. Enfim, o marido logrado carrega o pesado objeto até a residência do amante de sua mulher, que acaba arrematando a peça.

Nos tópicos que seguem, trataremos separadamente das análises comparativas dessas histórias de Apuleio, bem como das respectivas novelas emuladas por Boccaccio, a fim de comprovarmos os métodos utilizados pelo escritor para a revitalização do motivo emprestado do clássico.

3.1.1 A noite dos amantes

A história contada por Lúcio sobre o seu dono, um moleiro, e que foi emulada por Boccaccio, transforma-se completamente na reescritura italiana, isto é, nesta os papéis são invertidos. Em Apuleio, o personagem do marido era bom, trabalhador e modesto e o de sua esposa era corrompido pela maldade, pela perversidade e pelos vícios. No *Decameron*, a narrativa se constrói com a figura masculina no papel de homem desonesto e pervertido, e a figura feminina é quem sofre por suas atitudes. O que Boccaccio faz nessa novela é utilizar como material intertextual as partes específicas das traições que se constroem no mesmo modelo do clássico.

Vejamos como Dioneu inicia sua narração da novela de Pietro da Vinciolo e como a “verdade” menipeica se constrói:

[...] Por isso o esforço que fiz da outra vez e agora estou para fazer tem como único objetivo subtrair-lhes a melancolia e dar-lhes riso e alegria, embora o assunto da minha próxima história, ó jovens enamoradas, seja em parte não muito decoroso; mas, como pode alegrar, vou contá-la mesmo assim; e as senhoras, ao ouvi-la, *deverão fazer aquilo que costumam quando entram num jardim, ou seja estender a mão delicada, colher as rosas e deixar lá os espinhos: farão isso deixando de lado o homem pervertido e seu azar e desonestidade, rindo alegremente das traições amorosas de sua mulher e tendo compaixão das desgraças alheias, quando necessário* (BOCCACCIO, 2013, p. 343, grifos nossos).

A verdade é mostrada através da alusão ao jardim florido colocada pelo narrador no intuito de instruir as mulheres quanto aos homens pervertidos e desonestos. Do mesmo modo que a descrição de Pietro está atrelada a elementos de seu caráter que o colocam na posição de causa para a trama a seguir.

Houve em Perugia, não faz muito tempo, um homem rico chamado Pietro di Vinciolo, que se casou mais talvez para enganar os outros e atenuar a opinião geral que todos os perusinos tinha dele do que propriamente por vontade; e a Fortuna foi tão condizente com seus apetites nesse aspecto que a mulher com quem ele casou era uma jovem bem disposta, de cabelo ruivo e tez acesa, que deveria ter dois maridos, e não um, mas teve de se contentar com um que estava muito mais interessado em outras coisas do que nela (BOCCACCIO, 2013, p. 343-344).

Do personagem principal, um simples moleiro, derivou-se Pietro da Vinciolo, um nobre com uma situação financeira muito boa que vivia em Perugia. De acordo com Antonio D' Andrea (1980, p. 88, tradução nossa):

O marido não é um moleiro anônimo, mas pertence a uma notável família de Perugia. Tanto que, no início do século XVIII, um descendente de Pietro, o conde Giacinto Vincioli, julgou oportuno protestar contra a novela de Boccaccio, que comprometia o bom nome da família²⁰.

Boccaccio não perdoa a sociedade italiana em nenhum momento em sua obra, elementos mínimos como sobrenomes e entidades religiosas, entre outros, são expostos e tratados como objetos cômicos. A descrição da mulher, já mencionada, apresenta a esposa como uma “jovem bem disposta”, isto é, sua disposição para os

²⁰“Il marito non è un anonimo mugnaio, ma appartiene ad una ben nota famiglia perugiana. Tanto che al principio del Settecento, un discendente di Pietro, il conte Giacinto Vincioli, ritenne opportuno protestare, contro la novella di Boccaccio, che comprometteva il buon nome della famiglia” (D'ANDREA, 1980, p. 88).

prazeres carnavais justifica-se pela sua pouca idade e também por não ter uma vida amorosa com o marido.

Isso ela foi percebendo com o passar do tempo; e, vendo que era bonita e viçosa, e sentindo-se forte e poderosa, primeiro ficou muito irritada com aquilo e às vezes trocava palavras ásperas com o marido, vivendo quase sempre em discórdia com ele; depois, vendo que isso serviria muito mais para lhe consumir a saúde do que para corrigir o vício do marido, disse com seus botões: “Esse safado me abandona por suas perversões, *andando de tamancos em tempo seco*; então, eu vou dar um jeito de trazer outro ao barco, para o tempo chuvoso. Eu me casei com ele e lhe trouxe um dote bom e gordo, achando que era homem e acreditando que gostasse daquilo que os homens gostam e devem gostar; se soubesse que não era homem, nunca o teria tomado por marido. E ele, sabendo que eu era mulher, por que se casou comigo se as mulheres não são do seu agrado? [...]”. (BOCCACCIO, 2013, p. 344, grifo nosso).

Dessa forma, a expressão “*andando de tamancos em tempo seco*” é usada como metáfora para designar a condição homossexual do marido. Na novela, a mulher apresentada tem um motivo para a traição, visto que seu marido mantinha um casamento de fachada e a desprezava enquanto amante. Após essa nova introdução sobre as personagens que a novela boccacciana revela, o arquétipo emulado de Apuleio é inserido e modificado com grande liberdade. Assim, ao atualizar, na obra, a figura da velha vil, recadeira e intermediária para os encontros amorosos, Boccaccio não escolhe qualquer uma, mas sim aquela considerada por todos uma santa, “uma velha que era a cara de Santa Viridiana dando comida às cobras e, de rosário na mão, não perdia uma penitência [...]” (BOCCACCIO, 2013, p. 344). De modo que, a senhora poderia ajudar sem levantar suspeitas. Em seu conselho à jovem esposa, podemos perceber algumas diferenças entre os homens e as mulheres, atentando para práticas sociais do século XIV.

Com os homens não acontece isso: eles nascem bons para mil coisas, não só para essa, e na maioria das vezes são mais considerados na velhice que na juventude. As mulheres, porém, nascem só para isso e para ter filhos, e por isso os outros lhes dão valor. E, se não perceber isso por outros sinais, perceba pelo seguinte: estamos sempre preparadas para aquilo, mas os homens não; além disso, uma mulher pode deixar muitos homens cansados, ao passo que muitos homens não conseguem cansar uma mulher (BOCCACCIO, 2013, p. 345).

Desse modo, a velha sábia coloca em evidência a grande diferença existente entre homens e mulheres, religiosamente falando e de acordo com os costumes da sociedade, o sexo entre marido e esposa deveria ser praticado

exclusivamente para a procriação e, mesmo as mulheres fogosas deveriam se contentar com o marido. Ainda sobre a disposição para o amor, a velha acrescenta que os homens são sempre aptos, enquanto as mulheres só possuem a juventude para aproveitar os prazeres, pois, quando envelhecem, são enxotadas para a cozinha. Resumindo, a sábia senhora pontua: “Mulher nova é bom bocado, velha nos deixa embuchados”, mostrando como são vistas e zombadas pelos homens.

Assim, o acordo com a jovem é firmado, a velha sábia ajudaria a encontrar e levar os rapazes ao gosto da mulher, em troca de uma ajuda, dado que se auto denominava uma “pobre” senhora. Isso acontece repetidas vezes, até a noite do fatídico jantar na casa de um amigo, o qual também estava sendo traído. Em Apuleio, a atuação da velha no enredo consiste na mesma ajuda à mulher, porém, suas atitudes não são provenientes de algo nobre e sim de pura maldade. De acordo com Lúcio, em sua condição de asno, a velha

[...] cúmplice de suas libertinagens e recadeira de seus amantes, passava os dias junto dela. Inseparáveis, as duas começavam por almoçar juntas. Depois de terem empinado vários copos de vinho puro, combinavam, com infernal astúcia, as artimanhas contra o mísero marido (APULEIO, 1963, p.168).

Assim, sem nenhuma motivação, as mulheres tramam contra o marido por pura maldade. A velha ainda tem outra função na obra apuleiana: ela narra uma história sobre um outro casal para a esposa, mas esse elemento não aparece em Boccaccio.

Seguindo com a trama, ambas as mulheres estão em casa com seus respectivos amantes, quando o marido volta para casa inesperadamente, os amantes são encondidos em cestos. E, para explicar a chegada imprevista, tanto um como o outro revelam a traição na casa do seu anfitrião. Em Boccaccio, o amigo que convida para o jantar Pietro da Vinciolo, se chama Ercolano, enquanto em Apuleio, o jantar é na casa de um vizinho lavador de togas.

As mulheres reagem repreendendo a postura da anfitriã encontrada com o amante e tentam esconder seus atos contra o marido, porém a figura do asno é imprescindível para o desmascaramento do segundo adultério. Em Boccaccio, o asno é um simples animal, mas em Apuleio, o burro Lúcio, astutamente humano, pisa propositalmente no pé do amante escondido no cesto.

Nos dois desfechos, o marido, depois de tomar ciência do jovem, resolve levá-lo para a cama, mas em Boccaccio a diferença encontra-se no modo como o marido homossexual gosta da situação em que se encontra com o jovem e a mulher, e, por ter conhecimento de quem era o amante, sobre o qual muitas vezes investiu sem sucesso, o convida primeiramente para jantar e depois o conduz para o prazer na cama.

A novela de Pietro da Vinciolo se encontra na quinta jornada, e é narrada sob o reinado de Fiammeta: a narrativa “fala de algo feliz que tenha acontecido a algum amante, depois de vicissitudes tristes e cruéis” (BOCCACCIO, 2013, p. 295). No entanto, a novela de Apuleio, não apresenta o final feliz que encontramos em Boccaccio. Lá, o marido acaba morto pela cruel mulher. E até mesmo no *Decameron*, a felicidade está subentendida, visto que, o ato sexual não é relatado, e o amante diz não se recordar do ocorrido na presença do marido traído e da mulher. Para D’ Andrea (1980, p. 90, tradução nossa), “um grande escritor como Boccaccio é capaz de combinar, transformar e dissimular com extrema habilidade as suas fontes”²¹. Por isso, a situação arquetípica atualizada ganha uma nova leitura e um final totalmente diferente, o homem não expulsa a mulher, permanecendo com seu casamento e feliz com o desfecho da traição da esposa, que lhe proporciona algo desejado e não alcançado. Para o amante, que não se recorda de nada, o final também é feliz, posto que, em Apuleio, o marido, além de ter relações com o jovem, ainda lhe dá um corretivo.

Como abordamos no Capítulo 2²², em que tratamos dos conceitos de imitação/emulação e dos elementos carnavalescos que prestariam a este trabalho, a sátira menipeia, assim como a trama da novelas de Apuleio, serviram de arquétipos na construção do *Decameron*. Isto posto, em Pietro di Vinciolo, por se tratar da última história da jornada e ser encerrada por uma canção, engloba todas as características elencadas anteriormente da sátira menipeia. Consequentemente, em sua atualização, podemos notar como o enredo é criado a partir de uma “excepcional liberdade de invenção” (particularidade 2). Na trama, Pietro sai para jantar; a esposa aproveita a oportunidade para se encontrar com seu amásio; retorna inesperadamente e a mulher esconde o rapaz debaixo de um cesto. Pietro

²¹“Un grande scrittore come Boccaccio è capace di combinare, trasformare e dissimulare con estrema abilità le sue fonti” (D’ ANDREA, 1980, p. 90).

²² Cf. Subcapítulo 2.5, p. 54-55.

revela que, na casa onde estava, o amante escondido foi descoberto por Ercolano; a esposa que ouve tenta despistar, mas, nesse momento, um asno pisa nos dedos do amante embaixo do cesto expondo a traição; apesar disso, no final fazem as pazes.

Boccaccio também cria uma “situação extraordinária” para comprovar uma verdade (3) como já referenciado acima. A peste como moldura confere à obra italiana o desnudamento de situações que se configuram como “últimas atitudes no mundo” (5) e, por isso, a temática da traição é enfocada como o comportamento que caracterizar-se-á na “violação da marcha universalmente aceita” (9). Além disso, a obra emprega os “gêneros intercalados” (12), pois as jornadas são encerradas com uma música e, por esse motivo, temos a união dos discursos em prosa e em verso.

Dessa forma, vejamos mais detidamente como isso se contrói na novela de Pietro di Vinciolo.

Amor, a linda luz
que vejo nos seus olhos cintilar
servidor dela e teu quis me tornar.
Partiu dos olhos dela o resplendor
que em mim as tuas chamas ateou,
pelos meus penetrando;
e até que ponto é grande o teu valor
o belo rosto dela demonstrou
quando, dele eu lembrando,
teu poder foi-me atando
para depois submisso me entregar
a quem razão me dá p'ra suspirar.
E assim foi que entre os teus tu me tiveste,
caro senhor, e espero obediente
do teu poder piedade,
mas do anseio que em meu peito puseste
não sei se saberás inteiramente,
nem se da lealdade
minha por quem me invade
tanto a mente, que paz não posso achar
senão nela, nem mais quero esperar.
Por isso eu te rogo, senhor meu,
que um pouco desse teu abraçamento
tu a faças sentir
a meu favor, e que ela veja que eu
já me consumo amando, e que o tormento
pode me destruir,
e hás de o dever cumprir:
a ela tu me irás recomendar
e eu saberei, por mim, recompensar (BOCCACCIO, 2013, p. 351).

Depois de muitas brincadeiras e da rainha Elissa lhe puxar a orelha, Dioneu trouxe, para finalizar o dia e a jornada, uma canção de amor muito elogiada pelas mulheres. Em todas as jornadas, encontramos uma canção que versa sobre o amor.

Essas, no entanto, para Boccaccio, eram mais um meio de fazer referências para seus antecessores emulados em suas novelas. A título de exemplo, segundo Vittore Branca (apud BOCCACCIO, 2014, p. 708-709), a canção entoada por Dioneu é um emaranhado que discorre sobre motivos da tradição lírica, de modo que, Boccaccio faz menção às obras dessa tradição referindo-se a Dante e Petrarca e também a duas obras de sua autoria *Amorosa Visione* e *Filocolo*.

Finalmente, a última característica nessa ordem, consiste na “publicística atualizada” (14), que concerne ao *Decameron* a manutenção de suas histórias atuais, pois, inseridas no século XIV, o arquétipo do marido traído ganha uma nova significação, colocando em evidência o casamento de fachada.

3.1.1.1 O mote do amante no vaso

Procurando identificar o processo intertextual que Boccaccio estabelece com a sétima novela do livro IX, de *O asno de Ouro*, observaremos como o escritor italiano recupera o arquétipo do amante escondido, que, inserido em um novo contexto, ganha outro significado.

A novela de Peronella integra a sétima jornada, na qual, sob a direção de Dioneu, “fala-se do modo como, por amor ou para salvar-se, as mulheres burlam os maridos, percebam eles ou não” (BOCCACCIO, 2013, p. 385). Essa caracterização da obra retira a simples casualidade que encontramos em Apuleio, uma vez que, na abertura da narrativa clássica, encontramos Lúcio-asno alojado em uma hospedaria, e este, ouvindo uma história divertida “de um pobre que se tornou côrno” (APULEIO, 1963, p. 161), resolve contá-la.

A história contada por Filostrato tem a seguinte abertura:

– Caríssimas senhoras, os homens burlam tanto as mulheres, especialmente os maridos, que, se alguma vez ocorrer a alguma mulher burlar o marido, as senhoras não só deverão ficar contentes com o acontecimento, ou por terem sabido ou ouvido alguém contar, mas também deverão pessoalmente contar o fato em todos os lugares, para que os homens fiquem cientes de que, se eles sabem, as mulheres também sabem – o que só pode ser útil às senhoras porque, quando alguém sabe que o outro sabe, não se mete a enganá-lo com facilidade. [...] Minha intenção é então contar a ideia que uma juvenzinha, embora de baixa condição, teve quase que num instante para salvar-se (BOCCACCIO, 2013, p. 391-392).

Visto que a esperteza da mulher ajudaria as demais senhoras, começa a narrar o relato da jovem. O enredo de ambas as histórias é mantido, mas a narrativa de Peronella traz pequenos elementos que modificam a visão dos personagens, aumentando o grau de realismo.

A mulher e o homem do clássico apuleiano recebem a seguinte caracterização: “reduzido à pobreza mais extrema, ele tirava dos serviços de jornaleiro o magro salário para assegurar a subsistência. Tinha, todavia, uma esposa, de condição cativa ela também, que lhe dava muito que falar por sua excessiva lascívia” (APULEIO, 1963, p. 161-162). Os dois personagens do episódio são rebaixados em sua condição, e a mulher ganha traços luxuriosos, como um indicativo do que se seguirá.

Do mesmo modo, no começo da novela de Boccaccio são descritos os dois personagens: “Não faz muito tempo houve em Nápoles um homem pobre que se casou com uma jovem bela e graciosa chamada Peronella; ele, que era pedreiro de ofício, e ela, fiadeira ganhavam muito mal [...]” (BOCCACCIO, 2013, p. 392). Aqui, os protagonistas ganham características um pouco diferentes, ainda fazem parte da classe baixa, mas a descrição da mulher não mostra nenhuma predileção sexual, ao contrário, ela é bela e graciosa. Outro ponto em que Boccaccio recria é a profissão do marido: antes jornaleiro e agora pedreiro, mantendo somente o mesmo trabalho para a mulher, que fiava em casa.

Em ambas as narrativas, assim que o marido sai para trabalhar, o amante é inserido pela mulher na casa e a porta trancada com ferrolho. “Um dia, em que nosso homem partira muito cedo para o trabalho, introduziu-se em sua casa, às furtadelas, um temerário adúltero” (APULEIO, 1963, p. 162), narra Lúcio-asno. Contudo, no *Decameron*, esta parte da trama, ou seja, a situação adúltera da mulher, ganha nova explicação:

Ocorre que um *jovem, daqueles galanteadores*, certo dia viu a referida Peronella, gostou muito dela, apaixonou-se e tanto a solicitou de uma maneira ou de outra que acabou por ganhar os seus favores. E, para poderem ficar juntos, combinaram o seguinte: como o marido se lavantara bem cedinho para ir trabalhar e procurar serviço, o rapaz deveria ficar em algum lugar de onde o visse sair; como o bairro onde ela morava, chamado Avorio, era muito ermo, depois que o marido saía, ele entrava: *foi o que fizeram várias vezes*.

Mas, certa manhã, depois que o bom homem saiu e *Giannello Scrignario* (assim se chamava o rapaz) entrou em casa e ficou com Peronella algum tempo [...]. (BOCCACCIO, 2013, p. 392, grifos nossos).

Nesse sentido, várias são as modificações do enredo original, já que primeiro, o jovem corteja a mulher, que depois de algum tempo cede aos seus encantos. Esse fato, que em Apuleio é colocado por Lúcio como um caso, em Boccaccio ganha um aspecto particular. A traição ocorreu não por uma vez, mas várias vezes. Assim também aparece a configuração dessa novela, em Nápoles, e no bairro de Avorio, a situação arquetípica passa a ter significação singular.

Outro traço relevante é o fato de os personagens boccaccianos terem nomes, perdendo as características usadas por Apuleio, que os considerava tipos; no *Decameron* Peronella e Giannello são personagens redondos que mantêm claras as suas ações. Rompendo com a linearidade, estão dispostos a se entregarem ao amor proibido e são engenhosos.

Seguindo com a trama, o marido retorna inesperadamente e, encontrando a porta fechada, tece elogios à virtude da mulher, que se mantém trancada em casa, enquanto, ao mesmo tempo, a esposa esconde o amante no barril.

Encontrou a porta fechada e aferrolhada. Louvando já a virtude da mulher, bateu e assobiou para anunciar-lhe a sua presença. A mulher, então, que era ladina e astuciosa nesse gênero de proezas, libertando o homem dos seus apertadíssimos amplexos, escondeu-o no interior de uma jarra enfiada num canto e que se encontrava vazia; depois, abriu a porta (APULEIO, 1963, p. 162).

[...] voltou para casa aquele que não costumava voltar durante o dia inteiro; e, encontrando a porta fechada por dentro, bateu; e depois de bater começou a dizer de si para si:

– Oh, Deus, sê sempre louvado, porque, embora me tenhas feito pobre, pelo menos me consolaste com boa e honesta mulher. Vê como ela fechou a porta por dentro assim que saí, para que ninguém pudesse entrar e molestá-la.

Peronella, ouvindo o marido, que ela reconheceu pelo modo de bater, disse:

– Ai de mim! Gianello, querido, estou perdida; chegou o meu marido, que Deus o castigue por ter voltado: e não sei o que quer dizer isso, porque nunca voltou a essa hora: talvez tenha visto quando você entrou! Mas, pelo amor de Deus, seja como for, entre neste tonel que está vendo ali, enquanto eu vou abrir, e vamos ver o que quer dizer essa história de voltar de manhã tão cedo para casa (BOCCACCIO, 2013, p. 392).

Nessas duas passagens podemos observar como Boccaccio recria a novela. Ao emular Apuleio, modifica a essência da obra, alterando em sua novela os traços psicológicos através dos diálogos dos personagens que são mais elaborados. Após, ambas as mulheres questionam a volta do marido, não habitual, questionando-os de não trabalharem e de não proverem o dinheiro para o lar.

Não tinha o marido ainda entrado e já ela o acolhia com ásperas palavras: “Tenho sempre de te ver flanando, desocupado, preguiçoso, de mãos nos bolsos. Lá deixaste o teu trabalho, sem pensar no sustento, nem em procurar o que comermos. E eu, desgraçada, tanto à noite como de dia, que tôrça os dedos a fiar a lã, para que em nosso pobre quarto uma lâmpada ao menos se mantenha acesa. Quanto a vizinha Dafne é mais feliz que eu! Rebola com seus amantes e embebeda-se desde cedinho, a ponto de ficar doente de tanto comer e beber”. (APULEIO, 1963, p. 162).

Gianello logo entrou no tonel, e Peronella foi até a porta, abriu-a para o marido e disse de cara feia:

– Ora, que novidade é essa, voltando tão cedo assim para casa? Pelo que estou vendo, hoje não quis fazer nada, pois está voltando com as ferramentas nas mãos: e se fizer isso, do que é que nós vamos viver? De onde vamos tirar o pão? Acha que vou aguentar que você fique empenhando minha saia e minhas outras roupinhas? Eu, que noite e dia só faço fiar, a tal ponto que a minha unha já desgrudou da carne, para que pelo menos comprar azeite e acender a lamparina? Marido, marido, não há vizinha nossa que não se espante e não caçoe de mim, pelo tanto que eu trabalho e dou duro: e você me volta para casa com as mãos abanando, quando deveria estar trabalhando! (BOCCACCIO, 2013, p. 393).

A mesma construção da volta do marido é feita por Boccaccio em sua reescritura, inserindo alguns outros elementos, mas, em suma, contrói-se como no texto apuleiano. A diferença aparece depois, quando Peronella continua a tecer argumentos sobre sua boa índole, colocando-se como esposa fiel e digna.

– Ai, pobre de mim, como sou coitada, maldita a hora que nasci, em que má hora vim ao mundo! Eu, que poderia arranjar um moço de bem e não quis, para ficar com esse aí que não pensa naquela que levou para casa. As outras aproveitam o tempo com os amantes, e não há nenhuma que não tenha dois ou três, e se divertem mostrando ao marido água por vinho; enquanto eu, coitada, como sou boa e não gosto dessas coisas, me dou mal e tenho má sorte: não sei por que não arranjo um desses amantes como as outras. Escute bem direitinho, marido, se eu quisesse agir mal encontraria muito bem com quem, porque existem alguns bem bonitos que gostam de mim, que me querem bem e mandaram recado oferecendo muito dinheiro, perguntando se quero roupas e joias, mas meu coração nunca me permitiu fazer isso, porque não fui filha de mulher fácil: e você me volta para casa quando deveria estar trabalhando! (BOCCACCIO, 2013, p. 393).

Então, a mulher astuta coloca vários argumentos a seu favor no intuito de contestar o marido por sua volta repentina, e também para reforçar a ideia de boa esposa casta, que não cedeu às investidas de outros homens. Finalizada a parte de indagação, os maridos prontamente respondem o motivo pelo qual não estavam em seus respectivos trabalhos. Em Apuleio (1963, p. 162), o chefe da oficina, patrão do marido, “retido por um negócio forense”, concede o dia de folga ao funcionário. Já no *Decameron*, o marido esquece que naquele dia era o feriado de São Galeone. Tanto

em um quanto em outro, diante da impossibilidade de trabalhar e visando não voltar para casa sem dinheiro, os homens negociam o barril que há muito tempo estava sem uso, vendendo-o por cinco denários, em Apuleio, e por cinco florenciados em Boccaccio.

Nesse momento, as duas esposas astutas revelam que, mesmo sem sair de casa e com a inocência de mulher, haviam vendido o barril por um valor superior.

A falaciosa mulher não perdeu o sangue-frio. Desatando num riso indecente, exclamou: “O grande homem! Vejam só o hábil comerciante! Um objeto que eu, simples mulher, e sem sair de casa, vendi há um momento por sete denários, êle se desfaz por menos”.

Surpreendido pelo alto preço, o marido perguntou: “E quem foi que comprou por preço tão bom?” E ela: “Há que tempo, imbecil, que êle desceu para dentro da jarra, para experimentar-lhe a solidez!” (APULEIO, 1963, p. 162).

Peronella então disse:

- Tudo isso é causa do meu sofrimento: você, que é homem, vive por aí e deveria saber das coisas do mundo, vendeu por cinco florenciados um tonel que eu, que sou mulher, nunca saio, mas vejo o estorvo que é aquilo no meio de casa, vendi por sete a um bom homem que, quando você voltou, entrou dentro dele para ver se é forte (BOCCACCIO, 2013, p. 393).

As duas convencem o marido que fizeram melhor negócio e o amante que de dentro da jarra ouvira toda a conversa, participa da farsa como se estivesse no local somente para fechar o negócio. Em Apuleio, o outro comprador não aparece na trama, mas, em Boccaccio, o marido o dispensa com gentileza dizendo: “– Bom homem, vá com Deus, está ouvindo que minha mulher vendeu por sete, ao passo que você só estava me oferecendo cinco. O bom homem disse: – Então sorte sua! – e foi embora” (BOCCACCIO, 2013, p. 394).

A negociação com o amante passa a ser conduzida pelo marido, o qual fica destinado a fazer a limpeza do interior do objeto, que não se encontra em bom estado. Na obra apuleiana, o marido se oferece para limpar o item e, então, os dois amantes finalizam a relação, e a mulher, debruçada sobre o vaso, indica ao marido onde deve ser limpo. Porém, no *Decameron* é Peronella quem obriga o marido a limpar o objeto e, na sequência, a relação entre os amantes se repete.

Sem demora nem suspeita, o esclarecido espôso acendeu a lâmpada e depois acrescentou: “Retira-te, irmão, e espera aí tranquilamente: eu ta apresentarei tão limpa quanto fôr necessário”. Assim falando, tirou a roupa, desceu com a luz, convencido de estar obrigado a raspar, êle próprio, os velhos depósitos que encoscoravam as paredes do vaso. Brincava o adúltero, no entanto, e enquanto a mulher do tarefeiro se inclinava para a

frente sobre a jarra, ele a apertava de perto e a trabalhava à vontade. Ela, mergulhando a cabeça no vaso, auxiliava o marido com uma astúcia de cortesã: “Aqui, ali, e lá ainda, e mais ali, de novo”. Ela mostrava com o dedo os lugares para limpar, até o momento em que, acabada a dupla necessidade [...]. (APULEIO, 1963, p.163).

Peronella então disse:

– Não, não é por isso que não vamos fechar negócio; meu marido vai limpar tudinho.

O marido disse:

– Sim, claro.

E, largando suas ferramentas e pondo-se em mangas de camisa, mandou acender uma tocha, pediu uma raspadeira, entrou no tonel e começou a raspar. Peronella, como se quisesse ver o que ele estava fazendo, enfiou a cabeça pela boca do tonel, que não era lá muito larga, e também um dos braços e todo o ombro e começou a dizer: “Raspe aqui, ali e acolá” e “veja só, aqui ficou um pinguinho”.

E, enquanto ela assim estava ensinando e recordando tudo ao marido, Gianello, que naquela manhã ainda não tinha satisfeito plenamente o seu desejo quando o marido chegou, vendo que não podia ser como queria, deu um jeito de satisfazer-se como podia; e, encostando-se nela (que mantinha a boca do tonel fechada), tal como nos vastos campos os desenfreados garanhões acesos de amor assaltam as éguas de Pártia, levou a efeito o juvenil desejo; e quase num mesmo instante seu desejo se consumou, a raspagem do tonel terminou, ele se afastou, Peronella tirou a cabeça do tonel e o marido saiu (BOCCACCIO, 2013, p. 394-395).

Além do homem, em Boccaccio, ser obrigado a limpar o vaso, o escritor italiano inova ao aludir sobre a posição sexual, comparando-a à dos animais: “tal como nos vastos campos os desenfreados garanhões acesos de amor assaltam as éguas de Pártia”. No desfecho, pago o objeto, o marido ainda tem que levá-lo até a casa do comprador, momento que, no *Decameron*, não fica explícito, mas subentendido. Deste modo, nas novelas emuladas de Apuleio, o material intertextual e interdiscursivo usados como inspiração, assumem um novo significado direcionando sua crítica ao século XIV, especificamente, à sociedade burguesa-mercantil e à igreja.

3.2 Masetto da Lamporecchio e Lúcio-Asno: uma leitura

A novela de Masetto de Lamporecchio, inserida na terceira jornada regida por Neífile “trata-se de quem com engenho conquistou alguma coisa muito desejada ou recuperou algo perdido” (BOCCACCIO, 2013, p. 19), não se encontra citada no clássico *O asno de Ouro*, porém, em nossos estudos, chamou-nos atenção as estratégias utilizadas pelo escritor italiano para a construção do personagem Masetto, nas quais destacam-se: a máscara e a trajetória do jovem regido pela

Natureza e pela Fortuna, aproximando-se, assim, de Lúcio. Para tanto, faz-se necessário conhecer os enredos, visando comprovar tais assertivas.

A obra apuleiana tem como nó central a história de Lúcio. O personagem narra sua viagem para Tessália “(considerada a terra das artes mágicas)” (APULEIO, 1963, p. 8) e, estando hospedado na casa de Milão, senhor cuja esposa ostentava habilidades mágicas, resolve, como ela transformar-se em pássaro, mas a criada que o auxilia com o plano troca os unguentos mágicos e o jovem se transforma em asno. As peripécias e as narrativas que seguem na trama são vividas ou ouvidas por ele na condição de asno, que só consegue voltar à forma humana pela intervenção da deusa Ísis.

Diferentemente, a obra boccacciana desenvolve o enredo da novela de Masetto. Logo, narra a história do jovem que se encontra com Nuto, antigo jardineiro de um convento, que lhe conta sobre seu trabalho e sobre as jovens monjas que lá habitavam. Assim, convencido de que aquela era uma oportunidade para aproveitar sua juventude e virilidade, resolve passar-se por surdo-mudo. No entanto, após conseguir o emprego e também as nove mulheres, encontra-se esgotado pelo árduo trabalho realizado dia e noite. A situação leva o personagem, em uma de suas relações com a abadessa, a recuperar sua fala, com a justificativa de que sua mudez era por uma doença e que Deus lhe havia devolvido, expõe seu esgotamento e reclama uma melhor divisão de suas tarefas. Assim, a abadessa o nomeia abegão, de modo que o personagem continua sua vida de prazeres e somente em sua velhice e rico regressa para sua cidade natal.

Para tanto, observaremos, através da comparação temática, como se avizinham os personagens de Lúcio e Masetto. Desse modo, o primeiro elemento comum às duas narrativas é a transformação/metamorfose. De acordo com Bakhtin (2010, p. 237, grifos do autor),

Em Apuleio, a metamorfose adquire aspecto ainda mais privado, isolado e já francamente mágico. [...] A metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do *destino particular do homem*, separado do conjunto cósmico e histórico. Entretanto, graças sobretudo à influência da tradição folclórica direta, a idéia de metamorfose mantém ainda energia suficiente para envolver *toda a vida do homem* em seus momentos essenciais de crise. [...] Com base na metamorfose é criado o tipo de representação de toda a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise: *como um homem se transforma em outro*.

A metamorfose constitui-se como meio para que os personagens possam se transformar positivamente ao final de suas jornadas. Em Lúcio-asno, com a ajuda da criada Fóstis, e através da magia, o personagem assume uma nova forma.

[...] arrancando às pressas tôdas as minhas roupas, nela mergulhei àvidamente as mãos, tirei uma boa dose de unguento, e esfreguei tôdas as partes do corpo. E já fazia como uma ave, tentando balançar alternativamente os braços. De penugem, no entanto, ou de penas, nenhum sinal. Porém, meus pêlos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se juntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eis-me agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se se eriçaram de pêlos (APULEIO, 1963, p. 64).

O unguento mágico, que tinha como objetivo transformá-lo em ave, o transforma em asno, para grande espanto do personagem. A cura para o ocorrido com Lúcio poderia ser encontrada nas rosas, mas, naquele momento, estavam em falta no castelo e só poderia ser desfeito tal erro na manhã seguinte, fato que não ocorre devido às forças da Fortuna que caem sobre ele. No entanto, em Masetto a transformação não acontece por meio de magia, e sim através da astúcia. A necessidade de uma pessoa para trabalhar e morar no convento leva o personagem a se travestir com a máscara de surdo-mudo com o intuito de aproveitar e se beneficiar da situação.

[...] Masetto começou a pensar que meios deveria usar para poder ficar com elas; e, consciente de que sabia muito bem fazer aqueles serviços de que Nuto falava, não receou perder o trabalho por isso, mas temeu não ser aceito por ser muito jovem e vistoso. Assim, depois de pensar muito, imaginou: “o lugar é bem distante daqui e ninguém me conhece lá; se eu souber me fingir de mudo, sem dúvida serei aceito” (BOCCACCIO, 2013, p. 170).

Desse modo, o elemento mágico que permeia a obra apuleiana, desaparece na reescritura italiana. Masetto, assim como os demais personagens, são indivíduos reponsáveis por seus atos, sendo eles capazes de optar pelas coisas boas ou ruins.

Tanto em Apuleio quanto em Boccaccio, a metamorfose se configura como uma espécie de máscara. Para Bakhtin (2010), “o romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a via, como também a posição para tornar pública essa vida” (BAKHTIN, 2010, p. 277). O motivo da máscara em Boccaccio, pelo menos no caso

de Masetto-mudo, embora consideremos seu aspecto carnavalesco, parece ter sido retomado tal e qual aparece em *O asno de Ouro*, onde Lúcio, na condição de asno, só pode contar com as orelhas para escutar, às ocultas, os segredos que jamais seriam contados na sua humana presença.

O estado de asno, bem como a condição de mudo, são traços de grande importância no romance, uma vez que a vida cotidiana que Lúcio e Masetto observam e estudam é uma vida excepcionalmente particular e privada. Em ambos os contextos, a máscara torna propositalmente públicos os aspectos da vida privada. Na presença de Lúcio-asno, por exemplo, as pessoas revelavam-se despreocupadas com as censuras: “Nessa vida de tormentos, nenhum consolo, a não ser o que minha curiosidade natural para ela levava de divertimento, pois, sem se importarem com a minha presença, todos falavam diante de mim livremente e à vontade” (APULEIO, 1963, p. 167). Na narrativa apuleiana, a vantagem do asno são suas orelhas:

Qualquer que fosse o meu ressentimento contra Fótiis, que, querendo fabricar um pássaro, conseguira um burro, restava-me, na cruel deformidade, uma única razão de consolo para me levantar o ânimo: é que graças às minhas longas orelhas, eu ouvia tudo sem o menor esforço, mesmo a considerável distância (APULEIO, 1963, p. 168).

Do mesmo modo, as freiras do *Decameron*, acreditando na mudez de Masetto e apostando no seu silêncio, passam a atormentá-lo e a conversar sobre assuntos íntimos em sua presença, dando a conhecer a Masetto o desejo que tinham de deitar-se com ele.

E, lavrando ele dia após dia, as freiras começaram a mexer com ele e a fazer-lhe gracejos, como tantas vezes se faz aos mudos, dizendo as palavras mais infames do mundo, por acharem que ele não as entendia; e a abadessa, achando talvez que lhe faltava outro membro além da língua, pouco ou nada se preocupava (BOCCACCIO, 2013, p. 171).

Assim, as mulheres daquele local, trancadas e impedidas de ter acesso ao conhecimento mundano, veem em Masetto a oportunidade de saciarem seus desejos sem correrem o risco de serem delatadas. Por meio das máscaras, ambos os personagens participam da vida privada, espaço em que as pessoas experimentam se distanciar das convenções sociais vigentes. De acordo com Bakhtin (2010, p. 238), a apresentação da vida desses personagens no enredo,

determinando seu estado de crise, ocorre apenas em “um ou dois momentos que decidem o destino da vida humana e que determinam todo o seu caráter”. Na obra de Apuleio, temos Lúcio antes da transformação, metamorfoseado em asno e por fim regenerado “pelos mistérios”. Assim, a obra boccacciana apresenta uma estrutura semelhante: Masetto jovem lavrador antes da metamorfose, Masetto-surdo e finalmente o velho abegão e rico.

Segundo Bakhtin (2010, p. 240), “o romance de aventuras e costumes”, gênero literário das duas narrativas, pode ser interpretado como “um castigo e uma redenção”, mas esses elementos só são encontrados no clássico escrito por Apuleio, pois Lúcio recebe como castigo sua condição de asno e, ao passar por um longo período de provações, consegue sua redenção por meio da adoração à deusa Ísis. No entanto, em Boccaccio, Masetto recebe em troca todas as mulheres do convento e também as tarefas a serem realizadas no local, o que se caracteriza numa punição para o jovem. Porém, o astuto homem recupera sua fala “milagrosamente”, e sua redenção não acontece. O jovem continua a manter relações com as freiras, ganha um novo cargo e só parte quando rico e velho, acreditando ter aproveitado ao máximo sua juventude.

No entanto, outro elemento liga as narrativas, visto que, ambos os personagens traçam suas histórias regidas pela Fortuna e pela Natureza. De acordo com Cauteruccio (2013), temos os acontecimentos regidos por uma força que se faz entidade, em um e no outro, nos quais ocorre a interferência da “Fortuna”,

[...] que age de maneira totalmente casual mudando o destino dos homens positivamente ou negativamente, e que tem o poder de inverter as situações, de conduzir o homem ao mais total desespero sem que este o tenha culpa, colocando-o em uma condição de contínua precariedade e aleatoriedade²³ (CAUTERUCCIO, 2013, p. 51, tradução nossa).

Nesse sentido, tanto para o asno Lúcio quanto para Masetto, a Fortuna surge como meio para conduzir os personagens em novas situações, colocando-os em uma condição adversa. Em Boccaccio, a Fortuna é constantemente afirmada como força dominante do destino humano, principalmente como um evento

²³“che agisce in maniera totalmente casuale mutando il destino degli uomini positivamente o negativamente, e che ha il potere di rovesciare le situazioni, di condurre l'uomo alla più totale disperazione senza che questi ne abbia colpa e ponendolo in una condizione di continua precarietà e aleatorietà” (CAUTERUCCIO, 2013, p. 51).

imprevisível que intervém sempre modificando o curso da ação (CANNELLA, s.d, p. 86).

Attilio Cannella (s.d), em seu estudo sobre Boccaccio no livro *L'idea e la parola: L'autunno del Medioevo*, afirma que a interpretação do conceito de Fortuna no *Decameron* varia de acordo com seus estudiosos; “existe quem pense que a Fortuna seja um ‘prudente instrumento da Providência’ (V. Branca)²⁴” e quem contrariamente reconhece que nos cenários das novelas de Boccaccio, “o providencialismo cristão é deixado tranquilamente de lado²⁵” e, que especialmente “nas aventuras eróticas, a Fortuna ‘favorece o triunfo não propriamente da moral católica’ (C. Muscetta)²⁶” (CANNELLA, s.d, p. 86, tradução nossa). Porém, ainda segundo Cannella (s.d, p. 86, tradução nossa), a Fortuna em Boccaccio se configura como um “fator determinante daqueles aspectos da existência que uma concepção providencialista não saberia explicar²⁷”.

Desse modo, a vida no *Decameron* se desenvolve como um sinal da “precariedade” e da “incerteza”, e o grande exemplo de tal ato da Fortuna é a peste-moldura. Assim, a Fortuna se desenvolve como uma força exterior à da Natureza que “rege também as forças interiores do homem, começando por aquela mais forte, o amor, entendido precisamente como impulso natural irresistível²⁸” (CANNELLA, s.d, p. 86, tradução nossa). Aqui, encontramos Masetto e Lúcio movidos por seus impulsos interiores, primeiramente porque em Masetto é o amor-prazer que o conduz para o convento e para sua condição adversa com a Fortuna, assim como em Lúcio, sua Natureza o leva ao desconhecido mundo da magia, a curiosidade leva o personagem à cidade mágica de Tessália e depois, sabendo da anfitriã, procura meios para, assim como ela, transformar-se em pássaro. Ambos os personagens só conseguem se opor à Fortuna auxiliados pela razão e pelo engenho. Nesse sentido, o engenho, por sua vez, pode ser considerado como uma das virtudes mais elevadas à oposição das forças da natureza e do destino, porém, também “pode ser entendido simplesmente como astúcia para alcançar determinados fins, da salvação

²⁴“c'è chi pensa che la Fortuna sia “avveduto strumento della Provvidenza” (V. Branca)” (CANNELLA, s.d, p. 86).

²⁵“il provvidenzialismo cristiano è messo tranquillamente da parte” (CANNELLA, s.d, p. 86).

²⁶ “nelle avventure erotiche, la Fortuna “favorisce il trionfo non propriamente della morale cristiana” (C. Muscetta)” (CANNELLA, s.d, p. 86).

²⁷“il fattore determinante di quegli aspetti dell'esistenza che una concezione provvidenzialistica non saprebbe spiegare” (CANNELLA, s.d, p. 86).

²⁸“presiede anche alle forze interiori dell'uomo, a cominciare da quella più forte, l'amore, inteso appunto come impulso naturale irresistibile” (CANNELLA, s.d, p. 86).

e da reabilitação da pessoa, à vingança e à burla²⁹ (CANNELLA, s.d, p. 86, tradução nossa).

Várias passagens comprovam que mesmo o personagem apuleiano, na condição de animal, rebaixado em suas características, como burro, sua essência permanece humana, e, assim, por meio do engenho, consegue se livrar de desacertos que um outro animal, em condições normais, não conseguiria, acarretando em sua redenção e na recuperação da forma humana. Em Masetto, o engenho assume uma significação particular, pois é através dele que o personagem assume a forma de mudo, e conquista com astúcia o seu objetivo, opondo-se duplamente à Fortuna, primeiramente por sair de sua cidade Lamporecchio e, depois, quando não aguentando o fardo do trabalho, o homem diz ter sido curado de seu mal e, então, volta a falar. No entanto, o personagem de Masetto, diferentemente de Lúcio, não se opõe a sua Natureza, pelo contrário ela o guia e o auxilia junto com o engenho. Por esse motivo, nele não encontramos a reabilitação característica dos “romances de aventuras e costumes”.

3.3 Boccaccio obsceno

A obra *Satíricon*, de Petronius Arbiter, é um romance em prosa do século I, como se pode verificar nas passagens da própria narrativa produzida “durante o Principado do Imperador Nero, mais precisamente por volta do ano 65 d.C.” (PETRÔNIO, 1970, p.7). O texto se encontra fragmentado e possui muitas lacunas, não sendo possível dimensionar o tamanho real da obra, mas, apesar dessa perda, a leitura do que restou do texto original apresenta uma fluência, sendo o leitor capaz de preenchê-las com seu conhecimento. A trama do *Satíricon* aborda as peripécias do narrador-personagem Encólpio “pela região sul da Itália, quase sempre acompanhado de seu querido *puer* Gitão e de um molesto terceiro companheiro (inicialmente o jovem robusto Ascilto e posteriormente o velho poeta Eumolpo)” (PETRÔNIO, 1970, p. 10).

Dentre as novelas de Petronio que se tem conhecimento, escolhemos a famosa Matrona de Éfeso para a explorarmos em uma análise comparativa, visto que, em seu *Decameron*, Boccaccio manifesta claras referências a esta novela,

²⁹“può essere inteso semplicemente come astuzia per raggiungere determinati fini, dalla salvezza e dalla riabilitazione della persona alla vendetta e alla beffa” (CANNELLA, 2000, p. 86).

emulando e atualizando o tema arquetípico da viúva casta presente no clássico. Desse modo, entre as duas obras podemos notar semelhanças que vão desde a estrutura (sátira menipeia) à temática, e, tais pontos de relevância se unem em “uma série contínua de vitórias da vida sobre a morte” (BAKHTIN, 2010, p. 330), dinâmica típica dos textos menipeicos.

A história de Matrona de Éfeso narra o ocorrido a uma recém viúva que se encontra em completo ritual de luto, segundo os antigos costumes dos gregos. Martirizando-se pela sua perda, junto com sua criada, priva-se de qualquer alimento por cinco dias, vivendo a chorar e a velar o morto em sua sepultura. Em uma noite, um soldado, que estava vigiando três ladrões crucificados próximos do jazigo onde a mulher se encontrava, ouve um choro e, motivado pela curiosidade, resolve ir checar o lugar. Chegando lá, o rapaz se assombra com a beleza da viúva, mas logo que percebe seu sofrimento e sua situação, imediatamente resolve prestar auxílio e lhe oferece uma simples refeição que portava. A mulher, porém, insiste em recusá-la, mas a criada não resiste e aceita a oferta do jovem soldado. Após alimentar-se, a criada revigorada juntamente com o jovem convencem a mulher a se alimentar, da mesma forma que a persuadem a se entregar ao amor.

De acordo com a novela, alimentada e induzida pela criada, a casta viúva se entrega ao homem, dormindo com ele não só aquela noite, mas por todo o dia que se seguiu. Passado esse período, com o intuito de continuar as núpcias, o rapaz parte em busca de uma refeição para sua amante. No entanto, ao retornar ao seu posto, percebe que a família de um dos ladrões havia retirado o corpo do defunto de uma das cruzes para conceder-lhe um descanso digno. O jovem, desesperado com a ausência do corpo, conclui que será severamente punido pelas autoridades. A viúva, já restaurada de seu luto, não pensa duas vezes e propõe a crucificação do cadáver de seu marido, pois não suportaria perder mais ninguém. Assim, crucificam-no no lugar do bandido, algo que o povo considerou um milagre, por não conseguirem entender como um morto poderia ir sozinho para a cruz.

De acordo com Bakhtin (2010), nessa novela é possível observar todos os elementos do complexo folclore antigo que, inegavelmente, estão presentes no arquetipo atualizado por Boccaccio.

O ataúde do esposo no jazigo; a jovem viúva inconsolável, pronta a morrer de desgosto e de fome sobre o seu caixão; o jovem e alegre legionário que espreita as cruzes dos bandidos crucificados, a obstinação sombria e

ascética e o desejo de morrer da jovem viúva rompidos pelo legionário apaixonado, a comida e a bebida (carne, pão e vinho) junto à sepultura do marido, a copulação do legionário e da viúva no jazigo perto do ataúde (concepção de uma nova vida diretamente ligada à morte, “à beira da cova”); o cadáver de um bandido roubado debaixo da cruz durante os prazeres amorosos; a morte prometida ao legionário como pagamento do amor; a crucificação (conforme desejo da viúva) do cadáver do marido em lugar do cadáver roubado do bandido; o penúltimo acordo: “é melhor que um morto seja crucificado do que um vivo ser morto” (palavras da viúva); a estupefação cômica dos transeuntes no final, ao verem o próprio defunto subir à cruz (ou seja, o riso no final) (BAKHTIN, 2010, p. 329-330).

Assim, o que encontramos no *Decameron* são alguns desses elementos; pois Boccaccio ao emular Petrônio, usa a viúva, o morto, o amante, o sexo, a comida e a bebida, a criada e os ladrões como arquétipos para construir uma nova novela, com extraordinária liberdade criativa, trazendo para seu contexto uma nova forma do clássico e um novo olhar sobre os costumes do luto. Para Bakhtin (2010), a novela de Petrônio configura-se como uma das maiores menipeias da Antiguidade, tendo exercido vasta influência na novelística da Idade Média e do Renascimento. De modo que, toda a obra de Boccaccio possui uma proximidade com Petrônio em seu complexo folclórico. De acordo com o teórico russo, no *Decameron*,

o triunfo da vida sobre a morte, todas as alegrias da vida – comida, bebida, copulação – em direta ligação com a morte, à beira da cova, a espécie de riso que ao mesmo tempo acompanha a época velha encontra a nova, a ressurreição das trevas da ascese medieval para uma nova vida através da comunhão da comida, da bebida, da vida sexual, do corpo da vida, tudo isso assemelha o *Decamerão* com Petrônio (BAKHTIN, 2010, p. 331-332).

Dessa forma, é evidente que não só uma ou duas novelas aproximam as duas obras, a partir da escolha do autor italiano ao eleger a peste como moldura para sua obra; toda ela se relaciona com esse folclore clássico, no qual a morte imposta pela doença serve como incentivadora e desmascaradora de vidas regadas pela comida, bebida, pelo corpo e seus desejos carnavais, elementos essenciais para a construção da crítica à sociedade e para o início de uma nova fase na vida do Renascimento. Donato Gagliardi, em seu livro *Petronio e il romanzo moderno: La fortuna del Satyricon attraverso i secoli* (1993), propõe analisar a história da transmissão do texto petroniano, observando como as novelas da Matrona de Éfeso e do Banquete de Trimalquião destacam-se pelas inúmeras reescrituras através dos séculos. Portanto, Gagliardi (1993, p. 95, tradução nossa) defende que,

Boccaccio também tem uma redação sua da novela da matrona de Éfeso, mas com resultados bem diferentes no que concerne a sua perspectiva, às opções, ao timbre da página. Os casos de Rinaldo d' Asti, são narrados por Filostrato na segunda novela da segunda jornada, e a arquitetura dessa parece reportar-nos ainda a Petrónio, embora os desvios resultem aqui já numerosos e relevantes³⁰.

Assim, o texto de Boccaccio, diferentemente da novela emulada, narra a história de Rinaldo de Asti, um viajante que, confiando na proteção de São Julião, após ser assaltado no seu caminho, é recebido por uma viúva e passa com ela uma noite muito agradável; ressarcindo desse modo seu prejuízo, volta para casa são e salvo. Como já mencionado, a “arquitetura” nos remete ao texto petroniano, já que ambos os escritores usam a sátira menipeia como estrutura para a construção de suas obras, elegendo, desse modo, um narrador/ideólogo que conta uma história para se provar uma “verdade” a ser confirmada no final da trama. No *Satíricon* (1970), esses elementos podem ser observados nas palavras de Eumolpo:

Não há uma mulher – declarou – por mais fiel que seja, que uma nova paixão não possa levar aos maiores excessos. Não é preciso, para provar o que eu digo, recorrer as antigas tragédias, citar nomes famosos nos séculos passados. Para isso, contar-vos-ei um episódio ocorrido em nossos dias (PETRÔNIO, 1970, p. 131).

A postura da mulher é colocada em discussão pelo narrador e sua conduta diante do amor é a verdade instaurada, de modo que a proximidade com o leitor/ouvinte consiste no fato de a história narrada acontecer nos dias atuais e não nas antigas tragédias, haja vista que uma das características da menipeia é sua atualidade, chamada de “jornalística” por Bakhtin. Essas características em Boccaccio aparecem na fala de Filostrato:

– Belas senhoras, há uma história que está me tentando; gira em torno de um misto de coisas sagradas, desventuras e amor, e talvez seja útil ouvi-la, especialmente para aqueles que caminham pelos perigosos territórios do amor, nos quais quem não rezar o pai nosso a São Julião, mesmo tendo boa cama, estará muito mal hospedado. No tempo do marquês Azzo de Ferrara havia um mercador chamado Rinaldo Asti [...] (BOCCACCIO, 2013, p. 83).

³⁰“Anche il Boccaccio ha una sua redazione della novella della matrona di Efeso, ma ben diversi risultano l' approccio, le opzioni, il timbro della pagina. I casi di Rinaldo d'Esti sono narrati da Filostrato nella seconda novella della seconda giornata, e l' architettura di essa sembra riportarci ancora a Petronio, quantunque gli scarti risultino qui già numerosi e rilevanti” (GAGLIARDI, 1993, p. 95).

Do mesmo modo, aqui temos uma verdade que pretende ser comprovada, mas essa já não se concentra na figura feminina, apesar de o autor italiano informar que a novela se trata de um “misto de coisas sagradas, desventura e amor”, a verdade encontra-se na crença do santo protetor das viagens e da boa hospedagem. A atualidade é conferida por se tratar de uma história que aconteceu no “tempo do marquês Azzo de Ferrara”.

Depois de conhecermos a estrutura de ambas as narrativas e de podermos perceber como elas se diferenciam, veremos como se comportam nas narrativas a viúva, o morto, o terceiro homem, a criada, a comida e a bebida, e os três ladrões, que se oferecem como arquétipos para a reescritura da narrativa petroniana no *Decameron*.

Em Petrônio, a mulher é descrita inicialmente como uma boa esposa casta, um exemplo para a sociedade. No seu momento de luto não se contenta com as “demonstrações habituais de dor” (PETRÔNIO, 1970, p.131), e decide morrer de fome junto ao jazigo do marido, submetendo-se a pequenas penitências: passa cinco dias sem comer nada e continua determinada a manter o seu jejum: “Não se falava de outra coisa, na cidade, que não daquela sublime devoção, e os homens de todas as classes a citavam como um exemplo verdadeiramente único de castidade e amor conjugal” (PETRÔNIO, 1970, p. 131).

Porém, toda essa situação muda com a chegada do jovem, ocasião propícia para que se perceba a força determinante dos prazeres, sintetizados na presença dos elementos comida, bebida e relações sexuais. Depois de seduzida por tais prazeres, a figura do marido já não tem mais importância, a troca rápida que propõe ao amante, revela o desapego e a superação do luto. Em suas palavras: “‘Livrem-me os deuses’, respondeu a senhora, não menos compassiva que casta, ‘de ter de chorar ao mesmo tempo a perda de duas pessoas tão caras! Prefiro crucificar o morto a deixar perecer o vivo!’” (PETRÔNIO, 1970, p.133). Desse modo, além de sair do luto, o amante de apenas um dia e uma noite é comparado e igualado ao marido, companheiro de toda uma vida.

Já a mulher da história de Boccaccio, distante no tempo em relação à narrativa de Petrônio, e inserida em um novo contexto burguês-mercantil, diferencia-se do antigo modelo de castidade. Assim, a perda do marido já havia sido superada e em função disso, suas descrições são as de uma viúva “dona de corpo belíssimo”, a qual era mantida em uma residência à disposição do marquês Azzo que muito a

amava. A mulher apresenta-se como uma serva sexual com os desejos alimentados pela certeza da visita do amante rotineiro, mas, não podendo se concretizar tal ato, se sente tentada pelo viajante, que era muito bem apessoado e que, ao usar as roupas do falecido marido, despertam nela sentimentos amorosos. A mulher casta se transforma em uma viúva vívida, com muito amor para dar e receber.

Nas duas obras, o elemento que desperta a curiosidade dos personagens é o choro, tanto em Boccaccio como em *Satíricon*, pois, após escutarem os lamentos, o novo casal se completa. Os dois homens são encaminhados para aquelas mulheres por total força do acaso e são muito bem recebidos. Nesse novo contexto, outro elemento que deve ser levado em consideração é o cadáver. Em Petrónio, o corpo do morto encontra-se presente enquanto os personagens mantêm relação sexual, de modo que o ato de gerar uma vida está também relacionado à morte. No entanto, em Boccaccio os personagens não estão juntos ao marido morto, mas sabemos através das roupas emprestadas a Rinaldo, que a morte do falecido é recente, e podemos assim ter a dimensão da rápida superação do luto pela mulher que já tinha um outro amante (o marquês Azzo) antes de conhecer o viajante mercador, o qual, sem pesar, estabelece com a mulher uma relação de uma noite.

Em ambas as novelas a figura da criada desenvolve um papel importante, pois ela carrega a missão de conselheira e as duas viúvas têm em sua figura a balança para suas ações, escutando-a antes de suas decisões. Em Petrónio, a criada bem como o morto, estão no mesmo ambiente que os jovens amantes, participando da cena como telespectadora, fato que na obra italiana não acontece, pois o casal se dirige ao quarto, local privado, onde passam a noite.

No entanto, na trama, a comida e a bebida conservam o mesmo significado, tanto em uma quanto na outra, após matar a fome do corpo, os personagens encontram-se aptos para saciar os desejos amorosos. Em Petrónio, esses elementos estão enfatizados, pois a viúva, decidida de sua morte em completa abstenção alimentar, após sucumbir a esse desejo e recuperada suas energias, não se abstém também do desejo carnal. Desse modo, o alimento serve para a aproximação dos casais e de revigoração dos amantes, mas, esse ponto apresenta diferença, visto que ocorre a personagens diversos, sendo no *Satíricon*, a viúva, e no *Decameron*, o viajante Rinaldo.

O último elemento de ligação entre as duas obras são os ladrões: em Petrónio eles aparecem no início da trama e configuram-se como motivo para a

presença do soldado naquele cemitério. Visto que, condenados pelo governador da província, são crucificados, e para que ninguém os resgatassem e lhes proporcionassem um sepultamento digno, o posto deveria ser vigiado.

Contrariamente, em Boccaccio os ladrões aparecem vivos no início, confundidos com mercadores, percorrendo junto a Rinaldo um longo caminho, e esperando o momento oportuno, efetuam o roubo e levam todos os pertences do viajante, incluindo seu cavalo e sua roupa do corpo. Reaparecem somente no desfecho da trama, após serem pegos por outro delito praticado naquela mesma noite. De acordo com a novela de Boccaccio: “Desse modo, Rinaldo, agradecendo a Deus e a São Julião, montou a cavalo e voltou para casa são e salvo; e os três bandoleiros no dia seguinte foram dar pontapés no vento” (BOCCACCIO, 2013, p. 88). Boccaccio descreve a condenação dos ladrões com a metáfora “dar pontapés no vento”, uma maneira velada de dizer que aqueles homens foram enforcados como punição.

Ao emular Petrônio, a novela decameroniana se constrói como dupla, ou seja, uma novela dentro de outra, uma vez que, a engenhosa construção feita acerca da crença em São Julião e o furto levam Rinaldo para outra novela, que terá duração de uma noite, na qual podemos perceber claramente a intertextualidade por meio da estilização na “reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem” (FIORIN, 1999, p. 31), ou seja, o enredo da “A Matrona de Éfeso”, de Petrônio, no qual a viúva mantém relações sexuais com o amante na presença da criada, com a figura do marido morto ao fundo. Todo esse esquema se constrói na novela decameroniana utilizando os mesmos elementos do folclore clássico adaptados para o contexto italiano do século XIV.

A obra decameroniana estabelece, ainda, uma relação intertextual, citando no texto a história de São Julião, que pertence ao folclore francês. De maneira que, nos leva a acreditar que Boccaccio teve acesso à lenda do santo, através dos vitrais da catedral de Ruão, onde uma composição de 34 medalhões, confeccionados por volta de 1220-1230³¹, contam a história de Julião. Posteriormente, inspirado nos vitrais Gustave Flaubert escreve a “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, que se encontra no livro *Três Contos* (1877).

³¹PEREIRA, Joceli da Silva. **Um olhar intertextual em "A lenda de São Julião Hospitaleiro" de Gustave Flaubert**. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007, p. 87.

A lenda revela que os pais de Julião um dia recebem a visita de um eremita, dizendo que o filho se tornaria santo. O tempo passa e são agraciados com a criança que também recebe uma nova profecia, a de que Julião mataria seus pais, temendo o mal, o jovem se afasta da família e anos depois, na sua vida adulta casado e vivendo distante, demonstra possuir uma personalidade agressiva e um instinto predador. Certo dia, enquanto caçava, sua mulher recebe a visita dos pais de Julião, quando este volta pra casa encontra duas pessoas em sua cama, pensando haver sido traído pela mulher, comete o parricídio. Devido ao seu sentimento de culpa, Julião parte para uma longa caminhada, durante a qual se redime ao ajudar os leprosos e os que careciam, abrigando-os. Sua personalidade se transforma e grandes são os seus feitos em prol das pessoas, e, após sua morte, acredita-se que Julião encontrou-se diretamente com Jesus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pontuamos no início deste trabalho, fez-se necessário percorrer um caminho “acidentado” e “íngreme” – juntando os elementos essenciais que compõem a estrutura da obra em análise, deixados como migalhas ao longo do trajeto – para que concebêssemos a reescritura do *Decameron* como *imitatio/aemulatio*. Primeiramente, ao observamos o contexto histórico e sociocultural, no qual nascem as cem novelas, pudemos constatar que Boccaccio se ajusta à mentalidade do seu tempo e ao clima das cidades de Florença e Nápoles, como escritor da ascendente classe burguesa; buscando atender esse público, rebaixa seu herói à condição humana – essencialmente mais volátil, com tendências para o bem ou para o mal.

A peste em Florença, utilizada como moldura, justifica e propicia o início da narração feita pelos dez jovens do *Decameron*, porém, mesmo com essa narrativa baseada em uma época em que se olha adiante, o autor não deixa de lado “uma nostálgica reevocação do mundo cortês e cavaleiresco dos séculos imediatamente anteriores, já acolhidos pelas novas elites sociais burgueses como modelo ideal de fineza e de estilo de vida³²” (CORNACCHIA, 2009, p. 649, tradução nossa). Nas jornadas que compõem a obra, é perceptível sua inclinação para esse “modelo ideal”, visto que, as forças – Fortuna (1°, 2° e 3°), Amor (4°, 5° e 6°), Engenho (7°, 8° e 9°) –, são colocadas em oposição àquela fundamental – a Virtude (10° jornada) –; nesse sentido, a narrativa se constrói de maneira ascendente, sistematizada para “celebrar a vitória da Virtude sobre as paixões terrenas³³” (NUVOLI, 1992, p. 831, tradução nossa).

Ainda, podemos concluir que as estruturas sociais do século XIV foram fundamentais para a criação do gênero “novela” como a conhecemos, pois, somente a partir do estabelecimento dos indivíduos em sociedade, foi possível abordar as novas inquietações do homem e de sua cultura. Igualmente, retomar os clássicos tornou-se aceitável através da nova consciência intelectual que é instaurada no coletivo italiano pelo Humanismo. Percebemos que, no *Decameron*, ao retomar os clássicos, Boccaccio não o faz como mera imitação de partes do texto, mas pelo

³² “[...] una nostalgica rievocazione del mondo cortese e cavalleresco dei secoli immediatamente precedenti, già accolto dalle nuove élite sociali borghesi come modello ideale di finezza e di stile di vita” (CORNACCHIA, 2009, p. 649).

³³ “[...] celebrare la vittoria della Virtù sulle passioni terrene” (NUVOLI, 1992, p. 831).

recurso à emulação, buscando retirar a essência dos arquétipos estruturais (sátira menipeia e “romance de aventuras e costumes”) e composicionais (linguagem carnavalizada) e trazê-los atualizados para sua época. De acordo com Carlo Delcorno (1995, p. 174, tradução nossa):

A novela boccacciana, na verdade, é em primeiro lugar a reescritura, sempre parodística, dos mais diversos gêneros literários: antigos e medievais, orais e escritos, em prosa e em versos. Ele utiliza principalmente as formas breves de narrativas, já em parte elaboradas pelo autor do *Novellino*: tanto aquelas profanas (do *Flabiaux* ao *lai* à *vida* provençal), quanto aquelas edificantes (do *exemplum* à *legenda* à *visione*); e ainda se inspira em episódios isolados dos romances antigos e medievais. Mas, objeto de paródia podem ser, algumas vezes, também a lírica *stilnovistica*, a pregação e a oratória política, a preceptística dos “livros de bons costumes” e a literatura odeporica³⁴; e também, com particular insistência, a literatura das vulgarizações religiosas e todas as múltiplas expressões da literatura de piedade, até os setores que beiram o folclore e a superstição mágica³⁵.

Nesse sentido, após analisarmos as duas novelas retiradas d’*O asno de Ouro* – Pietro di Vinciolo e Peronella –, percebe-se que o arquétipo das novelas eróticas é revisitado e direcionado para a Itália do século XIV: o famoso triângulo amoroso (marido, esposa, amante), perde na criação boccacciana a característica causal do clássico apuleiano, pois a ação dos personagens são datadas e pontuadas como eventos singulares, especificamente nas cidades de Perugia e Nápoles. As descrições dessas mulheres com conduta duvidosa, atenta para o fato de que Boccaccio usa a ironia frasal, que consiste em provocar o riso nos leitores por intermédio de eufemismos, usando “a dimensão menzognera³⁶ da palavra³⁷” (DELCORNO, 1995, p. 163, tradução nossa).

³⁴Odeporico. s.m. Coleta de notícias sobre uma viagem, narração de uma viagem. Cf. TRECCANI. **Vocabolario della lingua italiana**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/odeporico/>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

³⁵“La novella boccacciana, infatti, è in primo luogo la riscrittura, sempre tendenzialmente parodistica, dei più diversi generi letterari: antichi e medievali, orali e scritti, in prosa e in versi. Egli utilizza innanzitutto le forme brevi del racconto, già in parte elaborate dall’ autore del *Novellino*: sia quelle profane (dal *fabliau* al *lai* alla *vida* provenzale), sia quelle edificanti (dall’ *exemplum* alla *legenda* alla *visione*); e inoltre si ispira a episodi isolati dei romanzi antichi e medievali. Ma oggetto di parodia possono essere, di volta in volta, anche la lirica stilnovistica, la predica e l’ oratoria politica, la preceptistica dei <<libri di buoni costumi>> e la letteratura odeporica; e poi, con particolare insistenza, la letteratura dei volgarizzamenti religiosi e tutte quante le molteplici espressioni della letteratura di pietà, fino ai settori che rasentano il folklore e la superstizione magica” (DELCORNO, 1995, p. 174).

³⁶Menzognero adj. [der. de *menzogna*]. Que diz uma mentira, que afirma algo falso ou altera a verdade. Cf. TRECCANI. **Vocabolario della lingua italiana**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/menzognero/>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

³⁷“[...] la dimensione menzognera della parola” (DELCORNO, 1995, p. 163).

Ao analisarmos separadamente estas novelas, percebemos que cabe à história de Pietro, as modificações mais relevantes na modernização do clássico, pois nela Boccaccio subverte a essência da trama, a narrativa contada por Lúcio carregava em si, um tom melancólico, visto que, na narrativa clássica o asno-Lúcio nutre um grande apreço por seu dono, que acaba morto pela mulher ao descobrir que estava sendo traído. No entanto, no *Decameron*, a novela está inserida na “quinta jornada, na qual, sob a direção de Fiammetta, se fala de algo feliz que tenha acontecido a algum amante, depois de vicissitudes tristes e cruéis” (BOCCACCIO, 2013, p. 295), contada por Dioneu no intuito de dar às mulheres da *brigata* riso e alegria. As qualidades do marido, mudam para se adaptar ao novo contexto e provocar o riso, do moleiro para o burguês-mercantil, sua condição homossexual é mostrada desde o início da trama pela mulher para justificar o adultério e não mais como elemento punitivo conforme encontramos em Apuleio. A esposa não é maligna, e sim a vítima, presa a um casamento de fachada.

A trama decameroniana é repleta de máscaras sociais, que possuem como intuito desmascarar uma sociedade regida, até aquele momento, pela Igreja e pelo Estado, os quais desempenhavam papéis de ordem e civilidade, tendo como principal meio opressor as forças divinas; porém nesse cenário das novelas são: mercadores, donas de casas, padres, freiras, pedreiros etc., corrompidos pela iminência da morte. A peste, elemento grotesco que rebaixa todos à mesma condição, é explorada na geografia precisa das cidades europeias - Florença, Toscana, Nápoles, Roma, Veneza, Certaldo, Lombardia, Siena, Paris, dentre outras, – situando os acontecimentos, nos mercados, nos conventos, nas casas, nos palácios – como casos próximos à realidade dos leitores, fundamental característica dos gêneros breves.

Ao inserirmos a novela de Masetto da Lamporecchio no *corpus* desta pesquisa, não atentamos como as demais por estarem escritas como citação do clássico apuleiano, mas sim por apresentar uma temática próxima em relação aos dois personagens principais, ambos usam máscaras, para participar de uma vida privada, e deste modo torná-las públicas. Ainda nesse sentido, os personagens são regidos em seu percurso pelas forças da Natureza e da Fortuna, das quais somente conseguem se esquivar mediante o engenho. Em Boccaccio, a máscara de Masetto-mudo é fruto de seu engenho para alcançar os prazeres proibidos e desfrutar de boa

vida junto às freiras, perdendo o elemento mágico presente na metamorfose de Lúcio.

As aproximações feitas com a obra de Petrónio, *Satíricon*, consistiram em pontuar que desde a escolha da temática, quanto o uso da linguagem carnavalesca, retomam não só uma novela dessa obra, mas toda ela. Isto posto, verificamos que a narrativa de Rinaldo de Asti emula a novela “Matrona de Éfeso”, retomando aquela cena arquetípica e folclórica, em que os amantes estabelecem uma relação sexual com o marido morto ao fundo. Em Boccaccio, isso acontece mediante a intercessão do santo protetor dos viajantes e das viagens (São Julião) que dando bom pouso a Rinaldo lhe concede uma noite regada à comida, bebida e relações sexuais com uma viúva fervorosa.

Concluimos portanto que, Boccaccio, ao emular os clássicos se vale de todas as estruturas presentes em Apuleio e Petrónio, abordando assim em suas novelas, situadas no século XIV, a revitalização da sátira menipeia, do carnaval, do grotesco, do folclore clássico e das particularidades do “romance de costumes e aventuras”, de modo que, o cômico nas novelas resulta no desmascaramento da hipocrisia, na quebra das convenções, na relativização do absurdo e das contradições, embora não possamos negar que a comicidade que emerge de suas novelas reside em grande parte no fato de elas colocarem em evidência a industriosa capacidade humana de saber fazer uso da engenhosidade, da inteligência, para contornar as mais embaraçosas situações. No *Decameron*, o cômico serve para destruir o mito, uma vez que exhibe a deformidade do caráter humano, o avesso das situações.

REFERÊNCIAS

ALMANZI, Guido. **L' estetica dell' osceno**: per una letteratura "carnalista". Torino: Einaudi, 1994.

AMBRÓSIO, Santo. **Examerão**: os seis dias da criação. Trad. Célia Mariana Franchi Fernandes da Silva. São Paulo: Paulus, 2009.

APULEIO. **O asno de ouro**. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A novela no início do Renascimento** - Itália e França. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra, 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Un passo indietro al Decameron**: e os limites intangíveis do novellino. TriceVersa, v. 3, n. 2, p. 17-33, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126949>>. Acesso em: 17 out. 2018.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

_____. **Decameron**. A cura di Vittore Branca. 2 vols. Torino: Einaudi, 2014.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano**: cultura e sociedade na Itália. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CAMBEIRO, Delia. **Uma intricada rede de fontes e de influências no Decameron, de Giovanni Boccaccio**. 2010. Disponível em: <<http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/fontes-e-edicoes.html>>. Acesso em: 14 set. 2018.

CANNELLA, Attilio. **L' idea e la parola**: Manuale e antologia per un'Europa dei saperi. Volume 5: L'autunno del Medioevo. [s.d]. Disponível em:

<http://www.ideaparola.it/1/upload/05_boccaccio_petrarca.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2018.

CARDINI, Franco. **Le cento novelle contro la morte**: Giovanni Boccaccio e la rifondazione del mondo cavalleresco. Roma: Salerno, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CAUTERUCCIO, Daiana. **Le Metamorfosi apuleiane e il Decameron di Boccaccio**: analogie tematiche e stilistiche. Dissertazione finale. Università degli Studi di Torino. Torino: 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CORNACCHIA, Raffaella. Giovanni Boccaccio. In: E. Raimondi; G.M. Anselmi; L. Chines; G. Fenocchio. **Leggere, com'io l'intendo...** vol I (Dalle origini all'età comunale). MILANO: Bruno Mondadori, 2009. cap. 5, sezione 2, p. 648 -660.

D'ANDREA, Antonio. Avventure letterarie di un asino (*Decameron* V.5). **Quaderni d'italinistica**. Vol. 1, n.1, p. 87-91, 1980.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della letteratura italiana**: a cura di Niccolò Gallo; con introduzione di Natalino Sapegno. Torino: Einaudi, 1958.

DELCORNO, Carlo. Ironia/parodia. In: BRAGANTINI, Renzo; FORNI, Pier Massimo. **Lessico Critico Decameroniano**. Torino: Bollati Boringhieri, 1995, p. 162-191.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e dialogismo**: as ideias do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p. 161-193.

_____. Polifonia textual e Discursiva. In: **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. FIORIN, J.L. & Barros, D.L.P. (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GAGLIARDI, Donato. **Petronio e il romanzo moderno**: La fortuna del *Satyricon* attraverso i secoli. Firenze: La Nuova Italia, 1993.

GARAVAGLIA, Andrea. **Sigismondo D'India "drammaturgo"**. Torino: EDT, 2005.

GRIECO, Sara F. M. O corpo, aparência e sexualidade. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**: Do Renascimento à Idade Moderna. Vol. 3. Porto: Afrontamento, 1991, pp. 71-120.

GUERRA, Marta. La narrazione prima di Boccaccio. In: E. Raimondi; G.M. Anselmi; L. Chines; G. Fenocchio. **Leggere, com'io l'intendo...** vol I (Dalle origini all'età comunale). MILANO: Bruno Mondadori, 2009. cap. 6, sezione 1, p. 168 – 173.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. **Letras Clássicas**, n. 4, p. 317-342, 2000.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade média**: nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2001.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique** – revista de teoria e análises literárias: intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, vols. I e II.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

LOMBARDI, Andrea. Il diavolo in corpo: una lettura del *Decameron* di Giovanni Boccaccio. **Alea [online]**. vol.14, n.2, p.180-200, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/03.pdf>> Acesso em: 25 de outubro de 2018.

LYRA, Pedro. **O real no poético**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Ateliê, 2000.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NUVOLI, Giuliana. **La novella italiana**. Milano: Scolastiche Bruno Mondadori, 1992.

PEREIRA, Joceli da Silva. **Um olhar intertextual em "A legenda de São Julião Hospitaleiro" de Gustave Flaubert**. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PUCCI, Antonio. Madonna Elena. In: **Fiore di legende**: cantari antichi, editi e ordinati da Ezio Levi. Bari: Editori Librai, 1914.

RICCI, Lucia Battaglia. "Toscana, prima del canone. La novella tra Novellino e *Decameron*". In: INNOCENTI, Loretta. **La forma breve del narrare**. Novelle, contes, short stories. Pisa: Pacini Editore, 2013. pp. 33-64.

ROCHA, Helder L. S. da. Notas. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**: Inferno. Trad. Helder L. S. da Rocha. São Paulo, 1999. Disponível em: <<https://www.stelle.com.br/ebooks/Inferno.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

ROZZO, Ugo. Sulla censura del *Decameron* a stampa fino all'“Indice” veneziano del 1549. In: FERRACIN, Antonio e VENIER, Matteo Venier. **Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna: in ricordo di Vittore Branca**. Udine: Forum, 2014, pp. 341-363.

SKLOVSKIJ, Viktor. **Una teoria della prosa: l'arte come artifício – la costruzione del racconto e del romanzo**. Bari: De Donato, 1966.

TESAURO, Emanuele. **Il cannocchiale aristotelico** o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocutione. Veneza: Por Giovanni Francesco Valvasense, 1688.

_____. Argúcias humanas. Trad. João Adolfo Hansen e Gabriella Cipollini. **Revista do IFAC**, Outro Preto, IFAC-UFOP, n. 4, p. 3-10, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1970.

TRECCANI. **Vocabolario della lingua italiana**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. [et al.]. **Teoria da literatura: os formalistas russos**. Tradução de Ana Maria Filipovsky, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antonio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1978.

UJVARI, Stefan Cunha. **A história e suas epidemias: a convivência do homem com os microrganismos**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2003.

ANEXOS

As novelas que compõem estes anexos: encontram-se sistematicamente organizadas de acordo com o *corpus* desta pesquisa e foram retiradas do livro – BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Ivone C. Benedetti. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

QUINTA JORNADA

Tema: Termina a quarta jornada do *Decameron*. Começa a quinta jornada, na qual, sob a direção de Fiammetta, se fala de algo feliz que tenha acontecido a algum amante, depois de vicissitudes tristes e cruéis.

DÉCIMA NOVELA

Narrador: Dioneu

Pietro di Vinciolo vai jantar fora; sua mulher chama um rapaz à sua casa; Pietro volta, ela esconde o rapaz debaixo de uma cesta de frangos; Pietro diz que em casa de Ercolano, com quem estava jantando, foi encontrado um jovem introduzido pela mulher dele; sua esposa censura a mulher de Ercolano; um asno, por azar, pisa nos dedos daquele que está debaixo da cesta, ele grita, Pietro corre até lá, vê o rapaz, percebe a traição da mulher, mas no fim faz as pazes com ela por causa de sua perversão.

Quando a narração da rainha chegou ao fim, todos louvaram a Deus, que recompensou Federigo dignamente, e Dioneu, que nunca esperava ordem começou:

– Não sei se devo dizer que é por vício accidental conferido aos mortais pelos maus costumes ou que é por defeito de nascença que rimos mais das coisas ruins, especialmente quando não nos tocam, do que das boas obras. Por isso o esforço que fiz de outra vez e agora estou para fazer tem como único objetivo subtrair-lhes melancolia e dar-lhes riso e alegria, embora o assunto da minha próxima história, ó jovens enamoradas, seja em parte não muito decoroso; mas, como pode alegrar, vou contá-la mesmo assim; e as senhoras, ao ouvi-la, deverão fazer aquilo que costumam quando entram num jardim, ou seja, estender a mão delicada, colher as rosas e deixar lá os espinhos: farão isso deixando de lado o homem pervertido e seu azar e desonestidade, rindo alegremente das traições amorosas de sua mulher e tendo compaixão das desgraças alheias, quando necessário.

Houve em Perugia, não faz muito tempo, um homem rico chamado Pietro di Vinciolo, que se casou mais talvez para enganar os outros e atenuar a opinião geral que todos os perusinos tinham dele do que propriamente por vontade; e a Fortuna foi tão condizente com os seus apetites nesse aspecto que a mulher com quem ele se casou era uma jovem bem disposta, de cabelo ruivo e tez acesa,

que deveria ter dois maridos, e não um, mas teve de se contentar com um que estava muito mais interessado em outras coisas do que nela.

Isso ela foi percebendo com o passar do tempo; e, vendo que era bonita e viçosa, e sentindo-se forte e poderosa, primeiro ficou muito irritada com aquilo e às vezes trocava palavras ásperas com o marido, vivendo quase sempre em discórdia com ele; depois, vendo que isso serviria muito mais para lhe consumir a saúde do que para corrigir o vício do marido, disse com seus botões: “Esse safado me abandona por suas perversões, andando de tamancos em tempo seco³⁸; então, eu vou dar um jeito de trazer outro ao barco, para o tempo chuvoso. Eu me casei com ele e lhe trouxe um dote bom e gordo, achando que era homem e acreditando que gostasse daquilo que os homens gostam e devem gostar; se soubesse que não era homem, nunca o teria tomado por marido. E ele, sabendo que eu era mulher, por que se casou comigo se as mulheres não são do seu agrado? Quem aguenta uma coisa dessas? Se eu não quisesse viver no mundo, teria virado freira; mas, querendo viver no mundo, como quis e vivo, se for esperar alegria ou prazer desse aí, acho que vou envelhecer esperando à toa; e, quando for velha e me arrepender, de nada adiantarão as queixas por ter perdido a juventude; e, para achar consolo, ele é um ótimo mestre, pois mostra muito bem como eu posso conseguir prazer do mesmo modo que ele consegue; prazer que em mim é louvável e nele é reprovável: nisso só violo as leis, ele viola as leis e a natureza”.

A boa mulher, que pensou tais coisas talvez mais de uma vez, para pôr secretamente em prática o que pensava, fez amizade com uma velha que era a cara de Santa Viridiana dando comida às cobras³⁹ e, de rosário na mão, não perdia uma penitência; essa velha não falava de outra coisa que não fosse da vida dos santos padres e das chagas de São Francisco, sendo considerada santa por todos. Quando lhe pareceu oportuno, a boa mulher lhe revelou completamente suas intenções, e a velha disse:

– Minha filha, bem sabe Deus, que sabe todas as coisas, que você faz muito bem; e, nem que não fosse por qualquer outro motivo, você e todas as moças deveriam fazer isso para não perderem a juventude, pois para quem tem conhecimento não há dor igual à dor do tempo perdido. E para que diabos servimos nós depois que ficamos velhas, se não para cuidar das cinzas em volta da lareira? Se há alguém que sabe e pode dar testemunho disso, essa pessoa sou eu, pois agora que estou velha reconheço o tempo que deixei escapar, não sem um imenso e amargo arrependimento, mas isso de nada adianta; e, embora não o tenha perdido totalmente – não quero que você pense que fui uma tonta –, não fiz o que poderia ter feito; e, quando vejo que estou como você vê que estou e lembro que não encontraria ninguém que me desse fogo e pavio, só Deus sabe a dor que sinto. Com os homens não acontece isso: eles nascem bons para mil coisas, não só para essa, e na maioria das vezes são mais considerados na velhice que na juventude. As mulheres, porém, nascem só para isso e para terem filhos, e por isso os outros lhes dão valor. E, se não perceber isso por outros sinais, perceba pelo seguinte: estamos sempre preparadas para aquilo, mas os homens não; além disso, uma mulher pode deixar muitos homens cansados, ao passo que muitos homens não conseguem cansar uma mulher. E, já que nascemos para essas coisas, digo-lhe de novo que você faz muito bem em pagar seu marido com a mesma moeda, para que na velhice a alma não tenha o que reprovar à carne. Deste mundo cada um tem aquilo que

³⁸*Essa metáfora era usada então para a homossexualidade (N.T.)

³⁹**Segundo consta, entraram na cela de Santa Viridiana duas serpentes que ela sabia terem sido enviadas por Deus para tentarem mortificá-la; por isso as manteve junto de si e as alimentou. (N.T.)

toma, principalmente as mulheres, que precisam aproveitar o tempo que têm muito mais que os homens, porque, como você deve saber, quando envelhecemos nem o marido nem ninguém nos quer ver pela frente; ao contrário, nos enxotam para a cozinha e lá ficamos contando histórias ao gato e tomando conta de panelas e tigelas; e pior é quando zombam de nós e dizem “Mulher nova é bom bocado, velha nos deixa embuchados”, e outras coisas mais que costumam dizer. E, para não ficar falando muito, digo somente que você não poderia ter encontrado ninguém no mundo mais útil que eu para revelar suas intenções, porque não há ninguém tão distinto que me faça deixar de dizer o que é preciso, nem ninguém tão duro e grosseiro que eu não amoleça muito bem e leve a fazer o que quero. Então dê um jeito de me mostrar quem você quer e deixe o resto comigo: mas não esqueça uma coisa, minha filha: cuide de mim, porque eu sou pobre e, a partir de agora, quero que você seja *partífice*⁴⁰ de todas as minhas indulgências e de todos os pais-nossos que eu rezar, para que Deus dê luz e candeia aos seus mortos.

E encerrou.

E assim a moça combinou com a velha que, se encontrasse com um rapaz que passava com muita frequência por aquele lugar, cujos sinais ela descreveu, saberia o que deveria fazer: e, dando-lhe um pedaço de carne salgada, mandou-a embora com Deus. A velha, não muitos dias depois, introduziu às escondidas o rapaz indicado no quarto dela e, daí a pouco tempo, um outro, conforme os que iam agradando à jovem senhora; e, tudo o que pudesse fazer nesse assunto, nem por temer o marido ela deixava de fazer.

Certa noite, quando o marido precisava ir jantar com um amigo que se chamava Ercolano, a jovem ordenou à velha que lhe trouxesse um rapaz que era dos mais bonitos e agradáveis de Perugia; a velha cumpriu prontamente. Estava a jovem senhora sentada à mesa com o rapaz para jantar, e eis que Pietro chamou à porta, pedindo que a abrissem. A mulher, ouvindo isso, achou que estava perdida; mas, querendo de qualquer jeito esconder o jovem e não tendo a ideia de mandá-lo embora ou de escondê-lo em qualquer outro lugar, mandou-o esconder-se debaixo de uma cesta de frangos que havia num pequeno alpendre perto do quarto onde jantavam e jogou por cima da cesta o pano de um enxergão que fora esvaziado durante o dia; feito isto, foi correndo abrir a porta para o marido.

Quando ele entrou em casa, ela disse:

– Bem depressa o senhor engoliu esse jantar.

Pietro respondeu:

– Nem sequer provamos.

– E por que isso? – perguntou a mulher.

Pietro então disse:

– Vou contar. Nós já estávamos sentados à mesa, Ercolano, a mulher dele e eu, quando ouvimos perto de nós alguém espirrar. Não nos preocupamos na primeira nem na segunda vez, mas quem estava espirrando espirrou mais uma terceira e uma quarta e uma quinta vez e muitas outras, de modo que ficamos espantados. Então Ercolano, que já estava meio irritado com a mulher porque ela tinha nos feito esperar um tempão lá fora antes de abrir a porta, disse quase furioso: “O que significa isso? Quem é que está espirrando assim?”; e, levantando-se da mesa, foi em direção à escada que ficava bem perto dali, e embaixo dela, perto do pé da escada, havia um vão fechado com tábuas para guardar alguma coisa em caso de necessidade, como faz todo dia quem quer pôr a casa em ordem. Achando

⁴⁰*Boccaccio usa a forma popular *partefice* em vez de *participe* (“participe, participante”), que na fala popular provavelmente sofreu uma contaminação de *artefice* (“artífice”). (N.T.)

que o barulho do espirro vinha dali, ele abriu uma portinhola que havia lá, e, assim que abriu, saiu o maior fedor de enxofre do mundo, se bem que um pouco antes, quando sentimos o fedor e nos queixamos, a mulher tinha dito: “É porque agora há pouco eu alvejei as roupas com enxofre, e pus debaixo da escada a vasilha que uso para espalhar a roupa que vai receber a fumaça, por isso ainda se sente o cheiro”. Ercolano, depois de abrir a portinhola e esperar que o fedor enfraquecesse, olhou lá dentro e viu quem tinha espirrado e ainda espirrava, porque era forçado a espirrar pelo cheiro do enxofre, e, de tanto espirrar, o enxofre já lhe havia fechado o peito a tal ponto que pouco faltava para ele deixar de espirrar e de fazer qualquer outra coisa. Ercolano, quando o viu, gritou: “Mulher, agora estou entendendo por que há pouco, quando chegamos, precisamos ficar lá fora tanto tempo até a porta ser aberta; mas eu não vou sossegar enquanto você não me pagar por essa!”. A mulher, ouvindo isso e sabendo que a sua culpa estava clara, nem sequer pediu desculpas e já se levantou da mesa e fugiu, e não sei para onde foi. Ercolano, sem perceber que a mulher estava fugindo, mandou várias vezes o sujeito que espirrava sair de lá; mas ele já estava sem forças e, por mais que Ercolano falasse, não saía do lugar; então Ercolano o pegou por um pé, puxou-o para fora e foi correndo pegar uma faca para matá-lo; mas eu, que já tenho medo dos guardas do podestade, me levantei e não deixei que ele o matasse nem machucasse; ao contrário, comecei a gritar e a defendê-lo tanto, que todos os vizinhos correram para lá, pegaram o jovem já derreado e o levaram para fora da casa, não sei aonde; por isso, nosso jantar foi perturbado, e eu não só não o engoli, como nem sequer o provei, conforme disse.

Ouvindo isso, a mulher percebeu que havia outras tão espertas quanto ela, embora às vezes algumas fossem atingidas pela desgraça; bem que gostaria de dizer algumas palavras para defender a esposa de Ercolano, mas, achando que com a censura às faltas alheias deixaria o caminho mais livre para as suas, começou a dizer:

– Mas que bonito! Mas que mulher boa e santa deve ser ela; mas que fidelidade de mulher honesta; eu teria até me confessado com ela, de tão devota que parecia! E pior: velha já, está dando um ótimo exemplo às mais novas. Maldita seja a hora em que ela veio ao mundo e ainda continua vivendo nele, mulher pérfida e cruel que deve ser, vergonha geral e desonra para todas as mulheres desta cidade, porque jogou fora a honestidade e a fidelidade prometida ao marido e à honra deste mundo. Trocando por outro aquele marido que é homem tão bom e cidadão tão honrado, que a tratava tão bem, ela não se envergonhou de desonrar a si mesma enquanto o desonrava. Deus que me livre! De mulheres como ela não se deveria ter misericórdia: elas deveriam ser mortas, deveriam ser queimadas vivinhas na fogueira para virar cinza!

Depois, lembrando-se do amante que tinha posto debaixo da cesta bem perto dali, começou a pedir a Pietro que fosse dormir, porque já estava na hora. Pietro, que tinha mais vontade de comer que de dormir, perguntava se não havia sobras do jantar, e a mulher respondeu:

– Ah, claro que há jantar! Nós temos mesmo o costume de fazer jantar quando você não está! Claro que eu sou a mulher de Ercolano! Ah, por que não vai dormir por esta noite? É o melhor que você pode fazer!

Ocorre que no começo da noite alguns lavradores de Pietro tinham chegado com coisas da roça e posto os asnos numa pequena estrebaria que ficava ao lado do alpendre, mas não lhes deram água, e um dos asnos, com muita sede, soltou-se do cabresto e saiu da estrebaria, farejando tudo para ver se encontrava água; assim andando, topou com a cesta debaixo da qual estava o rapaz. Este, que precisava

estar de cócoras, tinha os dedos de uma das mãos um pouco estendidos no chão para fora da cesta, e tanta foi a sua sorte, ou azar, se quiserem, que o tal asno lhe pisou na mão; ele, sentindo dor imensa, soltou um grande grito.

Pietro, ouvindo aquilo, ficou muito espantado e percebeu que vinha de dentro de casa; por isso, saiu do quarto e, sempre ouvindo gemidos – pois o asno não tirava a pata de cima dos dedos do rapaz, ao contrário, continuava pisando com força –, Pietro disse:

– Quem está aí?

E, correndo até a cesta, levantou-a e viu o rapaz que tremia dos pés à cabeça, não só de dor nos dedos prensados pela pata do asno como também de medo de que Pietro lhe fizesse algum mal. Pietro, reconhecendo o rapaz, porque andara muito tempo atrás dele com suas perversões, perguntou-lhe:

– O que está fazendo aqui?

Mas ele, em vez de responder, suplicava que, pelo amor de Deus, não lhe fizesse nenhum mal.

Pietro então disse:

– Levante-se daí, não tenha medo, não vou lhe fazer nenhum mal; mas, diga uma coisa: como está aqui e por quê?

O jovem contou tudo, e Pietro, feliz com aquele encontro que deixara sua mulher tão triste, tomou-o pela mão e levou-o consigo até o quarto, onde ela o esperava com o maior medo do mundo.

Pietro, sentando-se diante dela, disse:

– Ora, ainda agorinha você estava amaldiçoando a mulher de Ercolano, dizendo que ela devia queimar na fogueira, que era uma vergonha para todas: por que não dizia isso de si mesma? Ou, se não queria falar de si mesma, como teve coragem de falar dela, sabendo que fez coisa igual? É que você foi induzida por uma única razão: vocês são todas iguais, que com as culpas alheias procuram encobrir as próprias falhas; pois que venha o fogo do céu e que todas queimem, raça ruim que vocês são!

A mulher, vendo que, já para início de conversa, ele não lhe fizera outro mal além de falar, tendo a nítida impressão de que ele estava todo derretido por segurar a mão de um rapaz tão bonito, criou coragem e disse:

– Tenho certeza de que você gostaria que caísse fogo do céu, e todas nós queimássemos, porque você gosta de nós tanto quanto os cachorros gostam de pauladas; mas, pela cruz de Deus, isso não vai acontecer. No entanto, eu gostaria de conversar um pouco com você para saber do que está se queixando. É certo que eu ficaria em vantagem se você me comparasse à mulher de Ercolano, que é uma velha papa-hóstias sonsa a quem ele dá tudo o que ela quer e gosta dela como se deve gostar de mulher, o que não acontece comigo. Porque, embora eu ande bem vestida e bem calçada, você sabe muito bem como ando de outras coisas e há quanto tempo não dorme comigo; e eu preferiria vestir andrajos e andar descalça, sendo bem tratada na cama, a ter todas essas coisas e ser tratada como você me trata. Entenda muito bem, Pietro, que eu sou mulher como as outras e tenho vontade daquilo que as outras têm; e é por isso que, se eu me viro para ter o que não tenho de você, ninguém pode falar mal de mim: pelo menos lhe tenho suficiente consideração para não me meter com lacaios nem com tinosos.

Pietro percebeu que ela não ia parar de falar a noite inteira e, pouco se importando com ela, disse:

– Agora chega, senhora; vou deixá-la bem satisfeita nesse ponto; faça o grande favor de nos dar alguma coisa para comer, pois tenho a impressão de que esse rapaz ainda não jantou, como eu também não.

– Claro que não – disse a mulher –, ele ainda não jantou, porque quando você apareceu em má hora, nós estávamos nos sentando à mesa para jantar.

– Então vá lá – disse Pietro –, sirva alguma coisa para jantarmos e depois eu vou arranjar as coisas de tal modo que você não terá por que se queixar.

A mulher levantou-se, percebendo que o marido estava contente e, mandando pôr a mesa rapidamente, serviu o jantar que estava pronto e jantou alegremente com o seu marido pervertido e o rapaz.

Depois do jantar, o que Pietro estava pensando em fazer para a satisfação dos três me fugiu da mente; só sei que na manhã seguinte o rapaz estava na praça sem saber ao certo a quem tinha feito mais companhia durante a noite, se à mulher ou ao marido. Por isso quero dizer-lhes, caras senhoras, que se deve retribuir na mesma moeda e, quando isso não é possível, que se guarde tudo na memória até que seja possível, pois assim o burro que bate na parede recebe de volta.

Terminada a história de Dioneu, de que as mulheres não tinham rido tanto, não por não terem achado graça, mas por pudor, a rainha, sabendo que chegara o fim de seu reinado, levantou-se, tirou a coroa de louros, colocou-a gentilmente na cabeça de Elissa e lhe disse:

– Cabe à senhora agora comandar.

Elissa, depois de receber a honra, fez aquilo que todos tinham feito antes dela: dispondo primeiramente como o senescal aquilo que era preciso fazer durante o período de seu reinado, disse, para contentamento do grupo:

– Muitas vezes já ouvimos dizer que com belas palavras, repostas prontas ou rápido engenho muitas pessoas souberam embotar, com a devida mordida, os dentes alheios ou livrar-se de algum perigo iminente; por isso, como o tema é bonito e pode ser útil, desejo que amanhã, com a ajuda de Deus, as histórias girem em torno dele, ou seja, que falem de alguém que, tendo sido provocado, defendeu-se com palavras espirituosas ou escapou de perdas, perigos ou vexames valendo-se de uma pronta resposta ou de muito engenho.

Todos elogiaram muito o tema, por isso, a rainha se pôs em pé e dispensou-os todos até a hora do jantar. O honrado grupo, vendo que a rainha se levantara, também se pôs em pé e, como era costume, cada um foi fazer aquilo que mais lhe dava prazer.

Mas, quando as cigarras pararam de cantar, foram todos chamados para jantar; durante a ceia, que foi muito festiva, todos cantaram e tocaram. E, tendo já Emília, por ordem da rainha, dado início a uma dança, pediu-se a Dioneu que cantasse uma canção, e ele imediatamente começou Dona Aldruda, levante o rabo, pois trago boas notícias. Todas as mulheres começaram a rir, principalmente a rainha, que exigiu que ele deixasse aquela de lado e cantasse outra.

Dioneu disse:

– Senhora, se eu tivesse um pandeiro, cantaria *Levante a roupa, dona Lapa; ou Debaixo da oliveira há mato*; ou gostariam que eu cantasse *A onda do mar me faz tanto mal?* Mas não tenho pandeiro, então vejam o que querem destas outras. Gostariam de *Venha para fora ser cortado, como moita no campo?*

A rainha disse:

– Não, cante outra.

– Então – disse Dioneu – cantarei *Dona Simona empipa, empipa, e não é outubro ainda*.

A rainha disse rindo:

– Cruz-credo! Cante uma bonita, se quiser, pois não queremos essa.

Dioneu disse:

– Não, senhora, não me leve a mal: mas de qual afinal gosta? Eu sei mais de mil. Ou será que quer *Esta minha concha, se eu não bato*; ou *Ah, vai devagar, marido* ou *Comprei um galo com cem liras*?

A rainha então, um tanto irritada, embora todas as outras rissem, disse:

– Dioneu, pare de brincar e cante uma bonita; senão, vai ver como eu sei ficar brava.

Dioneu, ouvindo isso, deixou de brincadeiras e logo começou a cantar da seguinte maneira:

Amor, a linda luz
que vejo nos seus olhos cintilar
servidor dela e teu quis me tornar.
Partiu dos olhos dela o resplendor
que em mim as tuas chamas ateou,
pelos meus penetrando;
e até que ponto é grande o teu valor
o belo rosto dela demonstrou
quando, dele eu lembrando,
teu poder foi-me atando
para depois submisso me entregar
a quem razão me dá p'ra suspirar.

E assim foi que entre os teus tu me tiveste,
caro senhor, e espero obediente
do teu poder piedade,
mas do anseio que em meu peito puseste
não sei se saberás inteiramente,
nem se da lealdade
minha por quem me invade
tanto a mente, que paz não posso achar
senão nela, nem mais quero esperar.

Por isso eu te rogo, senhor meu,
que um pouco desse teu abraçamento
tu a faças sentir
a meu favor, e que ela veja que eu
já me consumo amando, e que o tormento
pode me destruir,
e hás de o dever cumprir:
a ela tu me irás recomendar
e eu saberei, por mim, recompensar.

Depois que Dioneu se calou, mostrando que sua canção terminara, a rainha pediu que cantassem muitas outras, apesar de ter elogiado muito a de Dioneu. Mas, depois que a noite avançou um pouco, e a rainha sentiu que o calor do dia fora vencido pelo frescor, ordenou que cada um fosse repousar como quisesse até o dia seguinte.

SÉTIMA JORNADA

Tema: termina a sexta jornada do *Decameron*. Começa a sétima jornada, na qual, sob o reinado de Dioneu, fala-se do modo como, por amor ou para salvar-se, as mulheres burlam seus maridos, percebam eles ou não.

SEGUNDA NOVELA

Narrador: Filostrato

Peronella põe o amante num tonel quando o marido volta para casa; como o marido vendera o tonel, ela diz que o vendeu a alguém que está lá dentro olhando se ele é sólido: o amante, pulando para fora, manda o marido raspar o tonel e depois o leva para casa.

A história de Emília foi ouvida com muitas risadas, e a reza foi elogiada por todos como santa e boa. Visto que a história chegara ao fim, o rei ordenou a Filostrato que prosseguisse; e ele começou:

– Caríssimas senhoras, os homens burlam tanto as mulheres, especialmente os maridos, que, se alguma vez ocorrer a alguma mulher burlar o marido, as senhoras não só deverão ficar contentes como o acontecimento, ou por terem sabido ou ouvido alguém contar, mas também deverão pessoalmente contar o fato em todos os lugares, para que os homens fiquem cientes de que, se eles sabem, as mulheres também sabem – o que só pode ser útil às senhoras porque, quando alguém sabe que o outro sabe, não se mete a enganá-lo com facilidade. Então, quem há de duvidar que, chegando ao conhecimento dos homens, aquilo que contarmos hoje sobre esse assunto não será bom motivo para que eles parem de enganá-las, sabendo que as senhoras também, se quiserem, saberão enganá-los? Minha intenção é então contar a ideia que uma juvenzinha, embora de baixa condição, teve quase que num instante para salvar-se.

Não faz muito tempo houve em Nápoles um homem pobre que se casou com uma jovem bela e graciosa chamada Peronella; ele, que era pedreiro de ofício, e ela, fiandeira, ganhavam muito mal e iam levando a vida da melhor maneira que podiam. Ocorre que um jovem, daqueles galanteadores, certo dia viu a referida Peronella, gostou muito dela, apaixonou-se e tanto a solicitou de uma maneira ou de outra que acabou por ganhar os seus favores. E, para poderem ficar juntos, combinaram o seguinte: como o marido se levantava bem cedinho para ir trabalhar e procurar serviço, o rapaz deveria ficar em algum lugar de onde o visse sair; como o bairro onde ela morava, chamado Avorio, era muito ermo, depois que o marido saía, ele entrava: foi o que fizeram várias vezes.

Mas, certa manhã, depois que o bom homem saiu e Giannello Scrignario (assim se chamava o rapaz) entrou em casa e ficou com Peronella algum tempo, voltou para casa aquele que não costumava voltar durante o dia inteiro; e, encontrando a porta fechada por dentro, bateu; e depois de bater começou a dizer de si para si:

– Oh, Deus, sê sempre louvado, porque, embora me tenhas feito pobre, pelo menos me consolaste com boa e honesta mulher. Vê como ela fechou a porta por dentro assim que saí, para que ninguém pudesse entrar e molestá-la.

Peronella, ouvindo o marido, que ela reconheceu pelo modo de bater, disse:

– Ai de mim! Giannello, querido, estou perdida; chegou o meu marido, que Deus o castigue por ter voltado: e não sei o que quer dizer isso, porque nunca voltou a essa hora: talvez tenha visto quando você entrou! Mas, pelo amor de Deus, seja como for, entre neste tonel que está vendo ali, enquanto eu vou abrir, e vamos ver o que quer dizer essa história de voltar de manhã tão cedo para casa.

Giannello logo entrou no tonel, e Peronella foi até a porta, abriu-a para o marido e disse de cara feia:

– Ora, que novidade é essa, voltando tão cedo assim para casa? Pelo que estou vendo, hoje não quis fazer nada, pois está voltando com as ferramentas nas mãos: e se fizer isso, do que é que nós vamos viver? De onde vamos tirar o pão? Acha que eu vou aguentar que você fique empenhando minha saia e minhas outras roupinhas? Eu, que noite e dia só faço fiar, a tal ponto que a minha unha já desgrudou da carne, para pelo menos comprar azeite e acender a lamparina? Marido, marido, não há vizinha nossa que não se espante e não caçoe de mim, pelo tanto que eu trabalho e dou duro: e você me volta para casa com as mãos abanando, quando deveria estar trabalhando!

E, dizendo isso, começou a chorar e a falar de novo:

– Ai, pobre de mim, como sou coitada, maldita a hora em que nasci, em que má hora vim ao mundo! Eu, que poderia arranjar um moço de bem e não quis, para ficar com esse aí que não pensa naquela que levou para casa. As outras aproveitam o tempo com os amantes, e não há nenhuma que enquanto eu, coitada, como sou boa e não gosto dessas coisas, me dou mal e tenho má sorte: não sei por que não arranjo um desses amantes como as outras. Escute bem direitinho, marido, se eu quisesse agir mal encontraria muito bem com quem, porque existem alguns bem bonitos que gostam de mim, que me querem bem e mandaram recado oferecendo muito dinheiro, perguntando se quero roupas e joias, mas meu coração nunca me permitiu fazer isso, porque não fui filha de mulher fácil: e você me volta para casa quando deveria estar trabalhando!

O marido disse:

– Ah, mulher, não fique triste, pelo amor de Deus! É verdade que eu saí para trabalhar, mas logo se vê que você não sabe, como nem eu mesmo sabia, que hoje é dia de São Galeone e não se trabalha; por isso, voltei a esta hora para casa, mas, apesar disso, eu procurei e encontrei um modo de termos pão para mais de um mês, porque vendi a este aqui que está comigo aquele tonel que, você sabe, já faz muito tempo está atrapalhando no meio da casa; e ele vai me dar cinco florenciados.^{*41}

Peronella então disse:

– Tudo isso é causa do meu sofrimento: você, que é homem, vive por aí e deveria saber das coisas do mundo, vendeu por cinco florenciados um tonel que eu, que sou mulher, nunca saio, mas vejo o estorvo que é aquilo no meio da casa, vendi por sete a um bom homem que, quando você voltou, entrou dentro dele para ver se é forte.

O marido, ouvindo isso, ficou mais que contente e disse àquele que tinha ido com ele para fazer a compra:

– Bom homem, vá com Deus, está ouvindo que minha mulher vendeu por sete, ao passo que você só estava me oferecendo cinco.

O bom homem disse:

– Então sorte sua! – e foi embora.

^{41*}No original, *gigliati*, que era uma moeda napolitana cunhada por Carlos de Anjou, por volta de 1300, com cerca de quatro gramas de prata; tinha esse nome por causa da cruz ornada com as flores-de-lis da França. (N.T.)

Peronella disse ao marido:

– Venha aqui então, já que está em casa, e trate você mesmo dos nossos negócios com ele.

Giannello, que estava de orelha em pé, para saber se precisava temer ou tomar alguma providência, ao ouvir as palavras de Peronella, logo pulou para fora do tonel; e, como se não tivesse ouvido nada da volta do marido, começou a dizer:

– Onde está a senhora?

O marido, que já vinha chegando, disse:

– Estou aqui, o que quer?

Giannello disse:

– Quem é você? Gostaria de falar com a senhora com quem tratei sobre este tonel.

O bom homem disse:

– Pode tratar comigo, que sou marido dela.

Giannello então disse:

– O tonel me parece bem forte, mas tenho a impressão de que o senhor deixou borra dentro dele, porque está todo emporcalhado com uma coisa seca que não sei o que é e não consigo tirar com a unha, por isso eu só ficaria com ele se primeiro fosse limpo.

Peronella então disse:

– Não, não é por isso que não vamos fechar negócios; meu marido vai limpar tudinho.

O marido disse:

– Sim, claro.

E, largando suas ferramentas e pondo-se em mangas de camisa, mandou acender uma tocha, pediu uma rapadeira, entrou no tonel e começou a raspar. Peronella, como se quisesse ver o que ele estava fazendo, enfiou a cabeça pela boca do tonel, que não era lá muito larga, e também um dos braços e todo o ombro e começou a dizer: “Raspe aqui, ali e acolá” e “veja só, aqui ficou um pinguinho”.

E, enquanto ela assim estava ensinando e recordando tudo ao marido, Giannello, que naquela manhã ainda não tinha satisfeito plenamente o seu desejo quanto o marido chegou, vendo que não podia ser como queria, deu um jeito de satisfazer-se como podia; e, encostando-se nela (que mantinha a boca do tonel fechada), tal como nos vastos campos os desenfreados garanhões acesos de amor assaltam as éguas de Pártia, levou a efeito o juvenil desejo; e quase num mesmo instante seu desejo se consumou, a raspagem do tonel terminou, ele se afastou, Peronella tirou a cabeça do tonel e o marido saiu.

Então Peronella disse a Giannello:

– Tome esta tocha, bom homem, e vá olhar se está limpo como quer.

Giannello olhou lá dentro, disse que estava bem e que tinha ficado contente; e depois de lhes dar sete florenciados, mandou levar o tonel à sua casa.

TERCEIRA JORNADA

Tema: Termina a segunda jornada do *Decameron*. Começa a terceira jornada, na qual, sob o governo de Neifile, se fala de quem com engenho conquistou alguma coisa muito desejada ou recuperou algo perdido.

PRIMEIRA NOVELA

Narrador: Filostrato

Masetto de Lamporecchio se faz de mudo e torna-se hortelão de um convento de mulheres, e estas competem para dormir com ele.

– Belíssimas senhoras, há muitos homens e muitas mulheres suficientemente tolos para acreditar que, pondo-se uma touca branca na cabeça de uma jovem e uma cogula preta em suas costas, ela deixa de ser mulher e de sentir os desejos femininos, como se, ao torná-la freira, a fizessem tornar-se de pedra; e, se por acaso ouvem algo contra essa crença, irritam-se como se tivesse sido cometido algum mal enorme e criminoso contra a natureza, não considerando nem levando em conta a si mesmos – que a plena liberdade de fazer o que querem não consegue saciar –, nem a grande força do ócio e da solidão. E também há muitos que acreditam firmemente que a enxada, a pá, a comida pesada e o desconforto privam totalmente os lavradores dos apetites concupiscíveis e os tornam grosseiros de intelecto e percepção. Mas, obedecendo à ordem da rainha e não fugindo ao tema por ela proposto, quero elucidá-los ainda mais, com uma historieta, sobre o engano das pessoas todas que têm essas crenças.

Nesta nossa região houve e ainda há um convento de mulheres com grande fama de santidade (o nome não direi, para não diminuir em nada a sua fama), onde, não faz muito tempo, não havia mais de oito mulheres e uma abadessa, todas jovens; era hortelão de sua belíssima plantação um bom homenzinho que, não se contentando com o salário, acertou as contas com o abegão das freiras e voltou para Lamporecchio, de onde era. Ali, entre outros que o acolheram alegremente, um jovem lavrador forte e robusto, chamado Masetto – que, para os moldes de um camponês, era bem-apegoado e tinha rosto bem agradável –, perguntou-lhe onde passara tanto tempo. O bom homem, cujo nome era Nuto, contou; então Masetto perguntou o que ele fazia no convento.

Nuto respondeu:

– Eu trabalhava no pomar delas, bonito e grande, e também ia de vez em quando buscar lenha no bosque, puxava água e fazia outros servicinhos desse tipo; mas as mulheres me pagavam um salário tão baixo que eu mal e mal conseguia pagar os calçados. Além disso, elas são todas novinhas e parece que têm o diabo no corpo, e não se consegue fazer nada do jeito que elas querem. Às vezes, quando eu estava trabalhando no pomar, uma dizia “Ponha isto aqui”; e a outra “Ponha aquilo aqui”; e outra me tirava a enxada da mão e dizia “Assim não está certo”; e me amolavam tanto que eu largava o trabalho e saía do pomar; e foi assim, entre uma coisa e outra, que eu não quis ficar lá e vim embora. Aliás, o abegão delas, quando saí, disse que, se eu conhecesse alguém que fizesse aquele serviço, mandasse

para ele, e eu prometi que ia mandar; mas Deus lhe dê saúde aos rins, porque não vou procurar nem mandar ninguém.

Masetto, ao ouvir as palavras de Nuto, sentiu tanta vontade de ficar com aquelas freiras que se consumia todo e, compreendendo pelas palavras de Nuto que devia ser possível conseguir algo do que desejava, mas percebendo que nada conseguiria se lhe dissesse algo, disse:

– Ah, fez muito bem em vir embora! O que vira um homem entre as mulheres? Ficaria melhor entre diabos: seis vezes em sete nem elas mesmas sabem o que querem.

Mas, depois, terminada a conversa, Masetto começou a pensar que meios deveria usar para poder ficar com elas; e, consciente de que sabia muito bem fazer aqueles serviços de que Nuto falava, não receou perder o trabalho por isso, mas temeu não ser aceito por ser muito jovem e vistoso. Assim, depois de pensar muito, imaginou: “O lugar é bem distante daqui e ninguém me conhece lá; se eu souber me fingir de mudo, sem dúvida serei aceito”. E, fixando-se nessa ideia, com um machado a tiracolo, sem dizer a ninguém aonde ia, apresentou-se no convento como pobre; ali chegando, entrou e por sorte encontrou o abegão no pátio; e, fazendo-lhe os gestos costumeiros nos mudos, deu a entender que estava pedindo comida pelo amor de Deus e que, se precisasse, lhe picaria lenha. O abegão lhe deu comida de bom grado e, depois disso, pôs à sua frente uns troncos que Nuto não pudera picar, e ele, que era fortíssimo, picou-os todos em poucas horas. O abegão, que precisava ir ao bosque, levou-o consigo e ali o fez cortar lenha; depois, pondo um asno à sua frente, com acenos o fez entender que deveria levá-lo à casa. Tudo foi muito bem executado, motivo pelo qual o abegão quis ficar mais uns dias com ele para cumprir certas tarefas necessárias. E num desses dias a abadessa o viu e perguntou ao abegão quem era. Este lhe disse:

– Senhora, é um pobre surdo-mudo que num dia desses chegou pedindo esmolas, de modo que lhe fiz um bem e mandei-o fazer muitas coisas que eram necessárias. Se ele soubesse lavar o pomar e quisesse ficar, acho que teríamos um bom serviço, por que ele precisa, é forte e poderíamos lhe pedir o que fosse necessário; além disso, não haveria a preocupação de que ele dirigisse gracejos às suas jovens.

A abadessa disse:

– Por Deus, é verdade. Descubra se ele sabe lavar e faça de tudo para mantê-lo; dê-lhe uns pares de sapatos, algum capuz velho e adule-o, faça-lhe agrados, dê-lhe bastante comida.

O abegão disse que o faria.

Masetto não estava muito longe, mas, fazendo de conta que varria o pátio, ouvia todas essas palavras e pensava alegre: “Se me puserem aí dentro, vou lhes lavar o pomar como nunca ninguém lavrou”.

O abegão, vendo que ele sabia lavar otimamente, perguntou-lhe com sinais se queria ficar ali, e ele com sinais respondeu que queria fazer o que ele quisesse; então o abegão o admitiu e lhe impôs que trabalhasse no pomar, mostrando-lhe o que tinha de fazer; depois foi cuidar das outras tarefas do convento e deixou-o ali. E, lavrando ele dia após dia, as freiras começaram a mexer com ele e a fazer-lhe gracejos, como tantas vezes se faz aos mudos, dizendo as palavras mais infames do mundo, por acharem que ele não as entendia; e a abadessa, achando talvez que lhe faltava outro membro além da língua, pouco ou nada se preocupava.

Um dia em que ele tinha lavrado muito e estava descansando, duas jovens freirinhas que andavam pelo jardim se aproximaram de onde ele estava e

começaram a olhá-lo enquanto ele fazia de conta que dormia. Então uma delas, que era um pouco mais atrevida, disse à outra:

– Se eu achasse que você guardava segredo, diria uma coisa que pensei várias vezes, e que talvez também pudesse lhe servir.

A outra respondeu:

– Pode dizer sem medo, porque eu nunca vou dizer a ninguém.

Então a atrevida começou:

– Não sei se você reparou como somos vigiadas, que aqui nunca nenhum homem ousa entrar, a não ser o abegão, que é velho, e este, que é mudo; e várias vezes ouvi de muitas mulheres que vieram para cá que todas as delícias do mundo são uma bobagem em comparação com a delícia que é a mulher estar com o homem. Por isso me veio à cabeça várias vezes experimentar com esse mudo, para saber se isso é verdade, já que com outro não posso. E ele é o melhor para isso, porque, mesmo que quisesse, não poderia nem saberia contar a ninguém. Como você vê, ele é um marmanjão bobo, que cresceu antes de ter juízo; gostaria de saber o que você acha.

– Ai – disse a outra –, que está dizendo? Você não sabe que prometemos a virgindade a Deus?

– Oh – disse a primeira –, quantas coisas lhe são prometidas todos os dias, nenhuma cumprida! Se prometemos isso, que se encontre outra ou outras que cumpram.

A isso a companheira respondeu:

– E se engravidamos, o que vai acontecer?

A outra então disse:

Você começa a pensar no mal antes que ele chegue; se isso acontecer, então a gente vai pensar; haverá mil maneiras de agir para que nunca ninguém saiba de nada, desde que a gente não diga nada.

Esta, ouvindo isso e tendo já mais vontade que a outra de experimentar que tipo de animal é o homem, disse:

– Está bem, como vamos fazer?

A isso a primeira respondeu:

– Como você vê, logo soa a nona; acho que as irmãs estão fazendo a sesta, só nós que não; vamos espiar por todo o pomar para ver se há alguém, e, se não houver ninguém, a única coisa que precisamos fazer é pegá-lo pela mão e levá-lo até aquela cabana onde ele se abriga da chuva. Ali, uma fica com ele lá dentro enquanto a outra monta guarda. Ele é tão bobo que vai fazer tudo o que quisermos.

Masetto estava ouvindo toda aquela conversa e, disposto a obedecer, não esperava outra coisa senão ser tomado por uma delas. Depois que olharam tudo muito bem e viram que não podiam ser avistadas de nenhum dos lados, aquela que tinha puxado conversa se aproximou de Masetto e o acordou; ele imediatamente se pôs de pé. Então ela, tomando-o pela mão com gestos adúladores, levou-o para a cabana, e ele foi, com aqueles risinhos bobos; lá, sem se fazer de rogado, cumpriu o que ela quis. E ela, que era leal companheira, depois de ter o que queria, deu seu lugar à outra, e Masetto, sempre se mostrando simplório, fazia a vontade delas. De tal modo que, antes de saírem dali, quis cada uma comprovar mais de uma vez como o mudo sabia cavalgar; depois, nas várias vezes em que conversaram, disseram uma à outra que a coisa era de fato bem deliciosa, mais até do que tinham ouvido dizer; e, aproveitando a ocasião nas horas adequadas, iam brincar com o mudo.

Ocorre que certo dia uma companheira delas, dando-se conta do fato por uma janelinha de sua cela, mostrou-o a duas outras. Primeiro decidiram ir juntas denunciar à abadessa; depois, mudando de ideia, entraram todas em acordo e se tornaram sócias da lavoura de Masetto. A estas as outras três acabaram por se juntar também, graças a diversos incidentes e em diferentes momentos. Por fim, a abadessa, que ainda não sabia dessas coisas, andando sozinha pelo jardim num dia de grande calor, topou com Masetto escarrapachado a dormir à sombra de uma amendoeira (pois o excesso de cavalgadas noturnas fazia parecer-lhe demasiado qualquer trabalhinho diurno), e, como o vento lhe fizera a túnica voar da frente para trás, estava todo descoberto. A mulher, olhando aquilo e vendo -se sozinha, foi assaltada pelo mesmo apetite que assaltara as suas monjazinhas; e, acordando Masetto, levou-o consigo ao seu quarto, onde o manteve vários dias – enquanto as freiras se lamuriavam porque o hortelão não ia lavar o pomar –, experimentando e reexperimentando aquela delícia que ela antes costumava reprovar nas outras.

Por fim, mandando-o a abadessa do seu quarto de volta ao dele e querendo-o muitíssimas vezes de volta e não o querendo só em parte, mas inteiro, Masetto percebeu que não poderia satisfazer tantas, e que sua mudez, se continuasse, poderia lhe acarretar grandes danos. Por isso, numa noite em que estava com a abadessa, a língua se lhe destravou, e ele começou a dizer:

– Minha senhora, ouvi dizer que um galo dá conta de dez galinhas, mas que dez homens mal e mal conseguem satisfazer uma mulher, e eu preciso servir nove; por nada deste mundo vou aguentar; pelo contrário, fiz tanto até agora que cheguei a um ponto em que não consigo fazer nem pouco nem muito; por isso, ou a senhora me deixa ir embora com Deus ou dá um jeito nessa coisa.

A mulher, ouvindo falar quem ela achava ser mudo, ficou toda aturdida e disse:

– O que é isso? Eu achava que você era mudo.

– Minha senhora – disse Masetto –, eu era mesmo, mas não de nascença, e sim por uma doença que me tirou a fala, e nesta noite, pela primeira vez, sinto que ela me foi devolvida, pelo que louvo a Deus o quanto posso.

A mulher acreditou e perguntou o que queria dizer aquilo de servir nove. Masetto contou o que acontecia. A abadessa, ao ouvir, percebeu que não havia freirinha que não fosse muito mais sabida que ela; por isso, sendo muito discreta, não deixou Masetto ir embora e manifestou às suas freiras a vontade de encontrar solução para aquilo, de modo que o convento não fosse difamado por Masetto. Como por aqueles dias morrera o abegão, as mulheres puseram-se todas de acordo e, esclarecido tudo o que fora feito por todas elas no passado, com o consentimento de Masetto combinaram que as pessoas da vizinhança deveriam acreditar que, graças às orações delas e aos méritos do santo ao qual o convento era consagrado, Masetto, que durante tanto tempo fora do mundo, recobrava a fala e assim era nomeado abegão; e dividiram as tarefas dele de tal maneira que ele pôde suportá-las. E, realizando-as, gerou grande número de mongezinhos, mas a coisa foi feita com tanta discrição que de nada se ficou sabendo, a não ser depois da morte da abadessa, quando Masetto já estava quase velho e desejoso de voltar rico para casa; coisa que ele conseguiu bem depressa quando tudo ficou conhecido.

Masetto, portanto, velho, pai e rico, sem ter trabalhado para alimentar os filhos nem para pagar suas despesas, por ter tido a astúcia de empregar bem a juventude, voltou ao lugar de onde saíra com um machado a tiracolo, afirmando que assim Cristo trata quem lhe põe chifres sobre a coroa.

SEGUNDA JORNADA

Tema: Termina a primeira jornada do *Decameron*. Começa a segunda jornada, na qual, sob o comando de Filomena, fala-se daqueles que, apesar de atribulados por diferentes coisas, chegam a um final feliz, contrariando todas as expectativas.

SEGUNDA NOVELA

Narrador: Filostrato

Rinaldo de Asti é roubado e vai parar em Castel Guiglielmo, onde é hospedado por uma viúva; depois, ressarcido de seus prejuízos, volta para casa são e salvo.

As aventuras de Martellino, contadas por Neifile, provocaram muitas risadas entre as senhoras e entre os rapazes, principalmente em Filostrato; este, que estava sentado ao lado de Neifile, recebeu ordem da rainha de contar a próxima história. E começou sem demora.

– Belas senhoras, há uma história que está me tentando; gira em torno de um misto de coisas sagradas, desventuras e amor, e talvez seja útil ouvi-la, especialmente para aqueles que caminham pelos perigosos territórios do amor, nos quais quem não reza o pai-nosso a São Julião⁴², mesmo tendo boa cama, estará muito mal hospedado.

No tempo do marquês Azzo de Ferrara havia um mercador chamado Rinaldo de Asti⁴³, que fora a Bolonha tratar de negócios; depois de fazer o que devia, na volta para casa, saiu de Ferrara e, cavalgando rumo a Verona, topou com alguns homens que pareciam mercadores, mas na realidade eram bandoleiros, gente de vida criminosa e vil, cuja companhia ele aceitou e com os quais seguiu conversando despreocupadamente. Eles, vendo que tratavam com um mercador e imaginando que ele levava dinheiro, combinaram que o roubariam assim que se apresentasse a ocasião: por isso, para que ele não desconfiasse de nada, iam conversando como pessoas sóbrias e de boa condição, acerca de honestidade e lealdade, mostrando-se humildes e benévolos naquilo que podiam e sabiam: motivo pelo qual ele considerava que tivera muita sorte em encontrá-los, pois estava sozinho com um criado a cavalo.

Caminhando e passando de um assunto a outro, como ocorre nas conversas, começaram a falar de orações que as pessoas fazem a Deus; e um dos bandoleiros (pois eram três) disse a Rinaldo:

– E o senhor, que oração costuma fazer em viagem?

A isso Rinaldo respondeu:

– Na verdade, para essas coisas eu sou grosseiro e ignorante, e tenho poucas orações à mão, pois vivo à moda antiga e aceito seis por meia dúzia; no entanto, sempre tive o costume de, em viagem, pela manhã, ao sair da hospedaria, reza um pai-nosso e uma ave-maria pela alma do pai e da mãe⁴⁴ de São Julião e depois pedir a Deus e ao Santo que naquela noite me deem boa hospedagem. E

^{42*} Costumava-se reza um pai-nosso em intenção de São Julião para obter hospitalidade e proteção nas longas viagens. (N.T.)

^{43**} Asti era importante centro comercial da época. (N.T.)

^{44*} Segundo a lenda, tinham sido mortos por erro do santo, que, para resgatar o crime, se tornara hospitaleiro. (N.T.)

muitas vezes já, em viagem, enfrentei grandes perigos, escapei de todos e à noite encontrei um bom lugar e fui bem hospedado; por isso, creio firmemente que São Julião – e digo isso em sua honra – obteve para mim essa graça de Deus; e, se de manhã não faço essa oração, tenho a impressão de que o dia não vai ser bom, e de que a noite não vai chegar bem.

Ouvindo isso, aquele que fizera a pergunta disse:

– E hoje de manhã o senhor fez a oração?

Rinaldo respondeu:

– Sim, claro.

Então o homem, que já sabia o que ia acontecer, disse de si para si: “Que faça bom proveito, porque, se não falharmos, tenho a impressão de que você vai ter péssima hospedagem”; depois lhe disse:

– Eu também já viajei muito e nunca fiz essa oração, embora já tenha ouvido muita gente recomendá-la, mas nem por isso deixei de ter boa hospedagem; e esta noite, por acaso, o senhor poderá ver quem vai se hospedar melhor: o senhor, que fez a oração, ou eu, que não a fiz. É bem verdade que, em lugar dela, eu rezo o *Dirupisti* ou a *Ntemerata* ou o *Deprofundi*, que, como costumava dizer uma minha avó, têm enorme virtude.

E assim, falando de várias coisas, avançado pelo caminho e esperando lugar e momento certo para concretizarem suas más intenções, já era tarde quando ultrapassaram Castel Guiglielmo e, ao atravessarem um rio, os três, vendo que a hora já era avançada, e o lugar, ermo e escondido, assaltaram e roubaram Rinaldo, deixando-o a pé e em mangas de camisa; depois, partindo, disseram:

– Vai ver se o teu São Julião te dá boa hospedagem esta noite; o nosso eu sei que vai dar.

E, atravessando o rio, foram embora.

O criado de Rinaldo, que era medroso, ao vê-lo assaltado não lhe prestou ajuda nenhuma, mas, dando meia-volta ao cavalo que montava, não parou de correr até chegar a Castel Guiglielmo, onde, já noite, entrou e hospedou-se sem maiores preocupações.

Rinaldo, em mangas de camisa e descalço, sob intenso frio e neve ininterrupta, não sabendo o que fazer, vendo que já anoitecia, tremendo e batendo os dentes, começou a olhar ao redor, tentando achar algum refúgio onde pudesse pernoitar e não morrer de frio; mas, não vendo nenhum, porque pouco tempo antes houvera guerra na região e tudo se incendiara, impelido pela friagem dirigiu-se correndo para Castel Guiglielmo, sem saber se seu criado tinha fugido para lá ou para qualquer outro lugar, acreditando que, se conseguisse entrar, receberia algum socorro de Deus. Mas a noite densa o surpreendeu a cerca de uma milha do castelo, e ele chegou lá tão tarde, que, encontrando as portas fechadas e as pontes levantadas, não conseguiu entrar. Então, chorando de pesar e desconsolo, olhava ao redor em busca de um lugar onde pudesse ficar e onde pelo menos não lhe nevasse em cima; então, viu uma casa que formava certa saliência sobre a muralha do castelo e debaixo dela decidiu ficar até que surgisse o dia; foi para lá e, sob a tal saliência, encontrou uma porta, mas fechada; então, juntando ao pé dela um pouco de palha, ele ali se pôs e ficou, triste e pesaroso, queixando-se frequentemente a São Julião, dizendo que aquilo não era digno da fé que lhe dedicava. Mas São Julião, que tinha estima por ele, sem muita demora lhe preparou uma boa hospedagem.

Havia naquele castelo uma viúva, dona de corpo belíssimo, como nenhuma outra, que o marquês Azzo amava como a própria vida e lá mantinha à sua

disposição: a referida mulher morava naquela casa, sob cuja saliência Rinaldo tinha ido se abrigar. Por acaso, durante o dia, o marquês lá estivera com a intenção de dormir à noite com ela e, discretamente, a mandara preparar um banho e uma ceia requintada. Quando estava tudo pronto (e ela só esperava a vinda do marquês), um criado chegara à porta trazendo ao marquês notícias que o obrigaram a partir de repente a cavalo: por isso, depois de mandar dizer à mulher que não o esperasse, ele foi embora rapidamente. Então a mulher, um pouco desconsolada, não sabendo o que fazer, decidiu entrar no banho preparado para o marquês, para depois cear e dormir; e foi assim que entrou no banho.

Ficava o tal banho próximo à porta onde o pobre Rinaldo se encostara, do lado de fora do burgo; por isso, a mulher, do banho, ouviu o choro e o tiritar de Rinaldo, que parecia uma cegonha batendo o bico. Então, chamando a criada, disse-lhe:

– Vá lá para cima e olhe para o lado de fora do muro ao pé desta porta para ver quem está lá e o que está fazendo.

A criada foi e, ajudada pela claridade do ar, viu Rinaldo em mangas de camisa e descalço, sentado ali, como se disse, tremendo muito; então ela lhe perguntou quem era. Rinaldo, tremendo tanto que mal conseguia pronunciar as palavras, disse-lhe com a maior brevidade possível quem era e como e por que estava lá: e depois começou a rogar-lhes que, se fosse possível, não o deixasse morrer de frio ali, durante a noite. A criada, compadecida, voltou até sua senhora e contou tudo. Esta, também compadecida, lembrando-se de que tinha a chave daquela porta, que às vezes servia para as entradas furtivas do marquês, disse:

– Vá lá e abra a porta devagarinho; aqui há este jantar, sem ninguém para comer, e também espaço para abrigá-lo.

A criada, depois de louvar a senhora por esse gesto de humanidade, foi até lá e abriu a porta; estava ele já dentro, quando a senhora, vendo-o quase congelado, disse:

– Depressa, bom homem, entre naquele banho, que ainda está quente.

Coisa que ele fez de bom grado, sem esperar mais convite, de tal modo que, reconfortado pelo calor, teve a impressão de que estivera morto e voltava à vida. A mulher mandou trazer-lhe algumas roupas que tinham sido de seu marido pouco antes da morte; vestidas, elas pareciam ter sido feitas sob medida para ele; e, enquanto aguardava as ordens da mulher, ele começou a agradecer a Deus e a São Julião que o haviam livrado de noite tão ruim, como ele previa, e conduzindo a uma boa hospedagem, pelo que parecia. Depois disso, a senhora, tendo descansado um pouco e mandado fazer uma enorme fogueira na lareira de uma de suas salas, foi para lá e perguntou o que era feito do bom homem. A isso a criada respondeu:

- Senhora, ele se vestiu e ficou muito bonito; parece gente direita e de bons costumes.

- então vá até lá – disse a senhora –, chame-o, diga que venha aqui: vamos cear junto ao fogo, porque sei que ele não jantou.

Rinaldo entrou no salão e, vendo a mulher, que lhe pareceu importante, cumprimentou-a com reverência e agradeceu-lhe o benefício recebido da melhor maneira que sabia. A mulher, vendo-o, ouvindo-o e concordando com o que a criada dissera, recebeu-o alegremente e, com familiaridade, convidou-o a sentar-se junto ao fogo e perguntou-lhe do incidente que o levara até lá; Rinaldo contou tudo com minúcias. A mulher, que tinha ouvido alguma coisa sobre a chegada do criado de Rinaldo ao castelo, ao ouvir o que ele disse acreditou inteiramente e contou-lhe o que sabia sobre o seu criado, dizendo que na manhã seguinte seria fácil encontrá-lo.

Posta a mesa, como quis a mulher, Rinaldo se sentou com ela e começou a jantar, depois de lavar as mãos. Era ele homem de grande estatura, bonito, de rosto agradável, tinha maneiras admiráveis e elegantes e era jovem de meia-idade; a mulher, deitando-lhe o olhar por diversas vezes, louvava-o cada vez mais; além disso, o marquês, que deveria ter vindo para dormir com ela, já lhe despertara na mente o apetite concupiscente. Depois do jantar, retirada a mesa, ela se aconselhou com a criada, perguntando se, em vista do pouco caso que o marquês fizera dela, conviria aproveitar aquele bem que a Fortuna lhe punha à frente.

A criada, conhecendo o desejo da patroa, encorajou-a como pôde e soube. Assim a mulher, voltando para junto do fogo, onde deixara Rinaldo sozinho, começou a olhar para ele amorosamente e disse:

– Ah, senhor Rinaldo, por que está assim pensativo? Acha que não vai poder ser compensado por um cavalo e algumas roupas que perdeu? Console-se, fique alegre, sinta-se em casa; aliás, gostaria de dizer mais uma coisa: vendo-o com essas roupas, que foram do meu finado marido, tive a impressão de estar diante dele, e devo ter sentido umas cem vezes esta noite vontade de abraçar e beijar o senhor, e sem dúvida o teria feito, não tivesse eu receio de lhe causar desagrado.

Rinaldo, ouvindo essas palavras e vendo o brilho dos olhos da mulher, não sendo nenhum mentecapto, foi ao encontro dela com os braços abertos e disse:

– Quando penso que só por sua causa posso dizer que estou vivo ainda e quando considero o lugar de onde a senhora me tirou, seria muita descortesia de minha parte não me empenhar em fazer tudo o que fosse de seu agrado; por isso, satisfaça sua vontade de me abraçar e beijar, que eu também abraçarei e beijarei com enorme prazer.

Depois disso não precisaram de palavras. A mulher, que ardia de desejo amoroso, logo se atirou nos braços dele; e, depois de abraçá-lo e beijá-lo mil vezes com desejo e de ser do mesmo modo beijada por ele, os dois se levantaram e foram para o quarto, onde, sem mais delongas, se deitaram realmente e, até o raiar do dia, saciaram seu desejo várias vezes. Mas, quando a aurora começou a surgir, quis a mulher que eles se levantassem, para que ninguém suspeitasse e, depois de lhe dar alguns trajes ordinários e de lhe encher a bolsa de dinheiro, pediu-lhe que mantivesse tudo em segredo, não sem antes lhe mostrar que caminho deveria pegar para entrar no castelo e encontrar seu criado, fazendo-o finalmente sair por aquela pequena porta pela qual ele tinha entrado.

Quando o dia já estava claro, ele, fazendo de conta que chegava de mais longe, entrou no castelo, cujas portas já estavam abertas, e encontrou seu criado. Depois, quando já envergava seus próprios trajes, que estavam na valise, e pensava em montar no cavalo do criado, eis que quase por milagre divino os três bandoleiros que o tinham roubado na noite anterior, presos por motivo de outro delito praticado pouco depois, foram levados àquele castelo. E, graças à confissão deles mesmos, o cavalo, as roupas e o dinheiro foram restituídos a Rinaldo, que não perdeu nada mais que um par de ligas com as quais os bandoleiros não sabiam o que tinham feito. Desse modo, Rinaldo, agradecendo a Deus e a São Julião, montou a cavalo e voltou para casa são e salvo; e os três bandoleiros no dia seguinte foram dar pontapés no vento. ^{*45}

^{45*}Ou seja, foram enforcados. (N.T.)