TRICEVERSA
Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro
de Estudos Linguísticos e Culturais
ISSN 1981 8432
www.assis.unesp.br/cilbelc
TriceVersa, Assis, v.3, n.2, nov. 2009-jun.2010

CILBELC

UN PASSO INDIETRO AL *DECAMERON*: E OS LIMITES INTANGÍVEIS DO NOVELLINO

Gabriela Kvacek Betella

RESUMO
As narrativas do *Decameron*, compostas por Giovanni Boccaccio no século XIV, possuem um conteúdo popular cuidadosamente enfeixado por uma estrutura formal capaz de concentrar técnicas sofisticadas. Este trabalho revisita possibilidades de relação entre o *Decameron* e o *Novellino*, obra anônima do século XIII, composta a partir de fábulas e histórias recolhidas na sua maioria da tradição oral. Nosso intuito não é demonstrar uma genealogia da prosa e da sua liberdade de resgatar situações narrativas, mas refletir, através de exemplos de grande repercussão, sobre as estratégias desenvolvidas para tornar elementos da tradição antiga bastante funcionais na tradição literária de acordo com os recursos formais em cada época.

PALAVRAS-CHAVE
narrativa curta; novela italiana; exemplaridade; narrativa popular

ABSTRACT
The narratives of *Decameron*, composed by Giovanni Boccacio in the 14th century, possess a popular content carefully tied together by a formal structure capable of concentrating sophisticated techniques. The present paper revisits some relation possibilities between *Decameron* and *Novellino*, an anonymous work from the 13th century, composed on the basis of fables and stories gathered mainly from the oral tradition. Our aim is not to demonstrate a genealogy of the prose and of its freedom to recover narrative situations but to reflect, by means of examples of great reverberation, on the strategies developed to make elements from the ancient tradition highly functional in the literary tradition, according to the formal resources available in each period.

KEYWORDS
short narrative; Italian novella; exemplariness; popular narrative

E se, in alcuna parte (...) si può parlare, per rallegrare il corpo e sovvenire e sostentare, facciasi con più onestade e con più cortesia, che fare si puote. Ed acciò che li nobili e gentili sono, nel parlare e nell'opere, quasi com'uno specchio, appo i minori, acciò che il loro parlare è più gradito, però che esce di più dilicato stormento, facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo

che, per lo tempo passato, hanno fatto già molti. E chi avrà cuore nobile e intelligenza sottile sì li potrà simigliare per lo tempo che verrà per innanzi, ed argomentare, e dire, e raccontare, in quelle parti dove avranno luogo, a prode ed a piacere di coloro, che non sanno e disiderano di sapere. E se i fiori, che proporremo, fossero mischiati intra molte altre parole, non vi dispiaccia; ché 'l nero è ornamento dell'oro e, per un frutto nobile e dilicato, piace talora tutto un orto e, per pochi belli fiori, tutto uno giardino. Non gravi a' reggitori; Che sono stati molti, che sono vivuti grande lunghezza di tempo, e in vita loro hanno appena tratto uno bel parlare, od alcuna cosa da mettere in conto fra' buoni.
(Novellino, I)

1. Tempos, autores, tradições

A literatura italiana em prosa vulgar tem suas origens com escritos de argumento moral (anedotas exemplares e sentenças morais) e de argumento romanesco (compilações da matéria de Bretanha ou carolíngia), no século XIII. Uma reunião de narrativas com título de *Libro di novelle e di bel parlar gentile* é tida como parte da prosa dessa época. A obra seria pouco anterior ou apenas alguns anos posterior à *Vita Nuova* de Dante Alighieri (1292-1293), depois teria sido transcrita durante o século XIV, resultando os manuscritos que não correspondem exatamente pela lição do texto, assim como não possuem o mesmo número de novelas. Oito códices conhecidos, portanto, são tidos como os originais mais remotos, ou simplesmente originais da obra. Não trazem nome de autor e apenas um deles ostenta o título. No entanto, em cinco códices aparecem (ou tenderiam a aparecer, se não houvesse fragmentação) cem novelas. Nesse grupo está um códice preparado em Bolonha por Giulio Camillo Del Minio em 1523, dois anos antes de, na mesma cidade, Carlo Gualteruzzi tornar-se curador da edição impressa (a edição *princeps*), que parece ter sido promovida pelo esforço de Pietro Bembo, dono do manuscrito que se tornaria o códice Vaticano 3214 (DA POZZO, 2006, p.390). O códice e a impressão têm a mesma origem: um manuscrito apógrafo

bolonhês que desapareceu (DI FRANCIA, 1930, p.IX).

Se a redação de Gualteruzzi corresponde a sete dos oito códices, fica claro que apoia-se numa tradição de manuscritos, enquanto a edição organizada em Florença por Vincenzo Borghini em 1572 não possui fundamento em manuscritos, além de apresentar uma ordem diferente nas cem novelas. Especula-se sobre as supressões e retoques empreendidos por Borghini e suas razões ligadas à proteção de pessoas e coisas sacras, que resultou em dezoito novelas diferentes da edição Gualteruzzi. No entanto, a edição retalhada de Borghini tomou o "lugar oficial" das *Cento novelle antiche*, substituindo a edição bolonhesa, por causa do prestígio do monsenhor editor florentino. À crítica genética moderna coube o mérito de desfazer o imbróglio, reexaminando textos *a penna ed a stampa*. A partir de então, pudemos contar com edições e traduções competentes que indicam as origens e os rumos dos manuscritos, inclusive nos informando sobre as discussões acerca da múltipla ou única autoria da obra, sobre o destino de alguns exemplares da edição *princeps* e sobre a descoberta dos códices. Além disso, considerando o pioneiro estudo de D'Ancona (1912), que justifica como fontes primárias as duas edições que reivindicam o status de *princeps* (a de Gualteruzzi, de 1525, e a de Borghini, de 1572) mais dois códices, o Panciatichiano-Palatino e o Marciano, as edições procuram fazer constar as semelhanças e as diferenças, bem como grupos inteiros de novelas discrepantes de uma versão para outra.

Pouco se sabe, contudo, dos caminhos do livro entre os dois séculos que separam o aparecimento das primeiras fontes e a publicação, a não ser que a autoria é anônima e a obra foi denominada pelos seus editores do cinquecento de *Le cento novelle antiche* ou *Novellino*. É preciso de início afirmar que a obra da qual tratamos aqui nada tem a ver com o *Novellino* de Masuccio Salernitano (pseudônimo de Tommaso Guardati), de 1476, cuja fatura estilística, técnicas narrativas, aspectos retóricos, sintaxe e vocabulário promovem a engenhosidade herdada de Boccaccio,

desenvolvendo o diálogo com uma "seleta audiência" (PIROVANO, 1996).

Desfeitos os nós temporais sobre o aparecimento do *Novellino*, resta-nos atacar o principal objeto. Trata-se de uma reunião de pequenas narrativas cuja matéria é muito diversa. O estilo é seco, a sintaxe simples, e não há elaboração da trama. Aparece, no entanto, uma dimensão que suscita muito interesse pela sua vivacidade: o "caso" em si, cujo tom de graça e poesia está restrito às suas origens nas fábulas da tradição oral, nas anedotas, no romanesco — o fascínio do leitor do *Novellino* reside nos conteúdos, e não na forma através da qual eles são apresentados. Essa dimensão manteve sua força, já que muitas narrativas do *Novellino* foram retomadas na novelística italiana. Um dos autores a se inspirar em algumas daquelas narrativas foi Giovanni Boccaccio. O *Decameron*, cuja composição data de 1348 a 1353, traz entre as dez primeiras novelas três narrativas (a terceira, a quarta e a nona) inspiradas em argumentos do *Novellino*.

Um segundo aspecto atraente do *Novellino* é a sua versatilidade de fontes, assuntos, espaços, personagens, tempo e, particularmente, intenções narrativas (da anedota aparentemente descompromissada à clara intenção moralizante) que podem levar a muitas especulações. Recolhendo alguns exemplos, a diversidade fica evidente: as novelas XXI, XXII e XXIII são ótimas anedotas que envolvem o Imperador Federico II (que figura, aliás, como personagem de várias outras novelas); a LXVII tem, entre suas fontes citadas, pelo menos dois "livros de exemplos"; há muitas novelas (XXVI, XXVIII, XLV, LXIII, LXV, LXXXII) cuja matéria e personagens são retirados das novelas de cavalaria, particularmente do ciclo arturiano.

Para investigar o paradeiro de uma das histórias do *Novellino* até a primeira jornada do *Decameron*, preferimos trabalhar com observações sobre as inovações de Giovanni Boccaccio no que tange à reescritura do argumento e à criação de novos motivos, no sentido de destacar o quadro original de sua expressão e parte das técnicas expressivas básicas que, de um modo geral, configuram criações vanguardistas da prosa, tanto no âmbito da tendência,

quanto do gênero e da escrita. Dessa forma, é possível ampliar a discussão sobre a invenção de uma nova forma literária.

2. Boccaccio relê o *Novellino*: moral, maldade, magnanimidade

Partindo da novela LI do *Novellino* ("Qui conta d'una guasca, come si richiamò allo Re di Cipri") como uma espécie de mote constituído de uma narrativa tão fixa quanto a maneira de representação de algumas pinturas religiosas medievais, Boccaccio elabora, na nona novela da primeira jornada do *Decameron*, um fio narrativo mais rico, aproveitando detalhes para desdobrá-los. Com isso, cria situações que são tão valorizadas dramática e plasticamente que chegam perto da representação teatral, propósito que estava muito longe das pretensões das cenas originais do *Novellino*, que se parecem com anedotas morais. Eis as duas novelas:

> Era una guasca in Cipri, alla quale fu fatta, un dì, molta villania ed onta tale, che non la potèo sofferire. Mòssesi ed andonne al Re di Cipri, e disse: - Messere, a voi son già fatti dieci mila disinori, ed a me ne è fatto pur uno: priègovi che voi, che tanti n'avete sofferti, m'insegniate sofferire il mio uno. - Lo Re si vergognò, e cominciò a vendicare li suoi ed a non volerne più sofferire. (ANONIMO, 1930, p.83-84)[1]

> Ad Elissa restava l'ultimo comandamento della reina; La quale, senza aspettarlo, tutta festevole cominciò:
> Giovani donne, spesse volte già addivenne che quello che varie riprensioni e molte pene date ad alcuno non hanno potuto in lui adoperare, uma parola molte volte per accidente, non che *ex proposito*, detta l'há operato. Il che assai bene appare nella novella raccontata dalla Lauretta, e io ancora, con un'altra assai brieve ve lo intendo dimostrare: perché, con ciò sia cosa che le buone sempre possan giovare, con attento animo son da racogliere, chi che d'esse sia il dicitore.
> Dico adunque che ne' tempi del primo re di Cipri, dopo il conquisto fatto della Terra Santa da Gottifré di Buglione, avenne che una gentil donna di Guascogna in pellegrinaggio andò al Sepolcro, donde tornando, in Cipri arrivata, da alcuni scelerati uomini villanamente fu oltraggiata. Di che ella senza alcuna consolazion dolendosi, pensò d'andarsene a richiamare al re; ma detto le fu per alcuno che la fatica si perderebbe, per ciò che egli era di sì rimessa vita e da sì poco bene, che, non che egli l'altrui onte con giustizia vendicasse, anzi infinite con vituperevole viltà a lui fattene sosteneva, in tanto che chiunque avea cruccio alcuno, quello col fargli

[1] Segundo D'Ancona (1912), esta novela corresponde à XLVIII da versão Borghini e à XXXIII do códice Panciatichiano-Palatino.

> alcuna onta o vergogna sfogava.
> La qual cosa udendo la donna, disperata della vendetta, ad alcuna consolazione della sua noia propose di voler mordere la miseria del detto re; e andatasene piagnendo davanti a lui, disse: "Signor mio, io non vengo nella tua presenza per vendetta che io attenda della ingiuria che m'è stata fatta; ma in sodisfacimento di quella ti priego che tu m'insegni come tu sofferi quelle le quali io intendo che ti son fatte, acciò che, da te apparando, io possa pazientemente la mia comportare: la quale, sallo Iddio, se io far lo potessi, volentieri la ti donerei, poi così buon portatore ne se'."
> Il re, infino allora stato tardo e pigro, quasi dal sonno si risvegliasse, cominciando dalla ingiuria fatta a questa Donna, la quale agramente vendicò, rigidissimo persecutore divenne di ciascuno che contro all'onore della sua corona alcuna cosa commettesse da indi innanzi.(BOCCACCIO, 1980, p.79-80)

Nota-se imediatamente que, no processo de recepção produtiva cujo resultado é a nona novela de Boccaccio, há uma tentativa de ampliar os significados possíveis do mote através de um texto que permite a visão das dobras, como se desmanchássemos um *origami* complicado para aprender seus segredos de execução. Assim, com significados à mostra, análise e interpretação ganham elementos poderosos, sobretudo ligados à capacidade boccaccesca de representar sua época e apontar para formas literárias futuras que, por sua vez, esmorecem durante a crise narrativa do século XIX. De qualquer forma, estamos diante de modelos narrativos vitoriosos.

Além de resumir a ação da nova versão, o título da novela de Boccaccio ("*Il re di Cipri, da una donna di guascogna trafitto, di cattivo, valoroso diviene*") fornece a informação-chave sobre o caráter do rei antes e após o episódio, dado essencial tanto para a apreciação da artimanha da mulher enquanto motivo interno do texto como também para o efeito dos fatos (a sabedoria da peregrina, a mudança de caráter do rei) sobre o leitor. O título da novela da peregrina já contém elementos significativos e utiliza *trafitto* para definir o que se passou com o rei por obra da gascã; esse particípio pode ter o mesmo sentido de *colpito*, *schernito*, que em bom português podem significar golpeado e escarnecido. Como vemos, o título concentra o subtexto da ação (a situação anterior do rei), possui um embrião dos acontecimentos

que serão narrados e antecipa o final da estória, estragando a surpresa. No entanto, não registra a maneira como se deu o escárnio, o golpe repentino da mulher sobre o rei. Daí vem a curiosidade do leitor, que quer saber como o que parecia impossível pôde ser realizado. O leitor vai ao texto para conhecer os detalhes da trama.

No *Novellino*, a ausência de informações cristaliza os elementos da história e não suas explicações. Esse formato supria minimamente as exigências do registro literário que, àquela altura, era produzido e transmitido, na medida do possível, como uma das modalidades que funcionavam como resposta à necessidade universal de ficção e fantasia, cumprindo uma função psicológica relativa ao papel da literatura na vida do homem como indivíduo e como grupo, ao lado das satisfações elementares (CANDIDO, 2002, p.80). A estrutura do *Novellino* se assemelha às formas mais humildes e espontâneas de satisfação, tais como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o refrão, enquanto narrativas mais elaboradas como contos populares ou folclóricos, lendas e mitos constituem uma etapa posterior, que culmina nas fontes impressas da Era Moderna. De qualquer modo, no dizer de Antonio Candido, trata-se de sistematizar a fantasia através da literatura, uma de suas modalidades mais ricas.

Com o *Novellino* começam a se afirmar as características da *novella* italiana. Entre elas, talvez a mais importante tenha sido a oportunidade de eliminar a conotação moral nas histórias, embora sua função didática tenha se mantido, conforme determinação dos receptores, de acordo com os ideais de comportamento dispostos a serem adaptados ou não pela nova civilidade burguesa (SEGRE, 1993, p.33). Importa ressaltar o papel dessas novelas na afirmação da prosa como instrumento de deleite.

Composto entre 1348 e 1353, o *Decameron* de Giovanni Boccaccio teve sua primeira edição em Veneza no ano de 1470 e, conforme se acredita, foram quase duzentas edições durante os séculos XV e XVI. Além disso, sobretudo nos ambientes da burguesia mercantil desde o século XIV, na Itália

e na Europa, surgiram centenas de códices. Embora haja quem afirme que não há manuscrito autógrafo, os estudos a partir da biblioteca de Boccaccio, depositada no convento agostiniano de Santo Spirito em Florença, puderam examinar as várias fases de sua grafia (particularmente "semigótica") e identificar os manuscritos dele, incluindo um códice (Cod. Hamilton 90 da Deutsche Staatsbibliothek de Berlin), tido como autógrafo.[2] Não há edição crítica fundada sobre *recensio* dos códices, todavia o volume de estudos críticos é grande e voltado para os modos boccaccescos de emprego da alegoria e da ironia, além dos inúmeros estudos sobre o papel das mulheres na obra e os possíveis significados das metáforas, símbolos e alusões das novelas.

O *Decameron* de Boccaccio é dividido em dez dias (*giornate*) que comportam ao todo cem novelas, dez em cada *giornata*, contadas por dez narradores. Cada *giornata* é governada por um rei ou rainha que estabelece o tema e a sucessão de narradores, portanto há uma ordem simétrica a ser seguida. Os narradores inventados são fugitivos e se afastam da peste real para um local agradável sobre uma colina, onde se revezam na tarefa prazerosa. Essa história-moldura, a *cornice* narrativa do *Decameron*, está baseada na realidade caótica dos anos imediatamente anteriores aos da composição de Boccaccio, e a ideia de narrativa como fuga dos acontecimentos ruins e fonte de divertimento é bem explorada. Com seu peso

[2] Segundo CURSI (2007) esse testemunho foi redigido por Boccaccio nos seus últimos anos de vida (por volta de 1370) e logo ele se perdeu, só reaparecendo nos primeiros anos do século XVI e colocado à disposição dos literatos e dos estudiosos. Pietro Bembo teria consultado e anotado o manuscrito e, assim como vários eruditos dos séculos seguintes que tiveram oportunidade de ter em mãos o testemunho de ótimo nível, não considerou o códice um manuscrito original, provavelmente por causa de alguns erros que não poderiam ser compatíveis com uma cópia confeccionada pelo autor do *Decameron*. O Hamilton voltou a despertar o interesse somente nos anos de 1930, quando foi examinado por Michele Barbi em Florença. Barbi, um dos maiores especialistas na escrita de Boccaccio, atestou o manuscrito original e estimou sua data. Após a Segunda Guerra, durante a qual o manuscrito passou a salvo de Berlin a Magdeburg, os debates entre estudiosos se intensificaram, especialmente porque a hipótese de autoria se sustentava com a grafia, mas podia ser questionada com os erros no códice Hamilton. Em 1962 veio o reconhecimento definitivo, em Veneza, pelo atestado de Vittore Branca e Pier Giorgio Ricci.

de veracidade a *cornice* enlaça as cem histórias através de finas ligações entre uma jornada e outra, entre as novelas dentro de uma jornada – um "narrador principal", estranho aos dez jovens, aparece ao fim de cada dia para encerrar os trabalhos e iniciar uma nova dezena de narrativas. Essa mesma voz principal pode fazer uma breve introdução a cada novela, assinalando um gancho narrativo providencial ao narrador ou narradora seguinte. Este, por sua vez, poderá fazer a sua pequena introdução (que, geralmente, comenta a novela anterior) com um provérbio ou, pelo menos, com o tom proverbial no mote da novela. A moldura oferece ao leitor mais desavisado, portanto, a medida do tempo, bem como a noção da existência dos dez narradores, chamando-o à realidade. Nas novelas, por sua vez, os temas parecem distantes dos narradores, são fenômenos humanos de toda ordem travestidos numa forma literária atraente. Boccaccio recria os limites entre a realidade da vida e a criação literária, mantendo-os definidos para proveito do leitor.

Na novela que examinamos, Elissa (uma dos dez narradores criados por Boccaccio na história-moldura) narra a nona novela após a brevíssima interferência do narrador principal das cem novelas. Já que o tema dessa primeira jornada é novelar sobre o que agrada a qualquer um, a narradora retoma a forma da oitava novela, a história de Guiglielmo, contada por Lauretta. O genovês Ermino de' Grimaldi, vulgo Ermino Avarizia, era surpreendido pelas palavras precisas de um pobre homem. Envergonhado, o avarento muda de alma, graças à força da frase de Guiglielmo: "Fateci dipignere la Cortesia" (BOCCACCIO, 1980, p.78), emitida diante da ansiedade de *messere* Ermino para saber o que faltava em sua rica morada.

A novela de Guiglielmo envolvia um genovês avarento (expressão que constitui pleonasmo para alguns) e "un valente uomo di corte", categoria que desde o século XIII soube adquirir boa fama com a dignidade e a sabedoria, demonstradas através de façanhas nas quais sustentavam principalmente um espírito astuto, confirmado pelas crônicas. Guiglielmo converte Ermino para a

cortesia usando as palavras certas. Elissa sintetiza o valor dessa novela que precede a sua narrativa através de um tom proverbial: "(...) quello che varie riprensioni e molte pene date ad alcuno non hanno potuto in lui adoperare, una parola molte volte per accidente, non che ex proposito, detta l'ha operato" (BOCCACCIO, 1980, p.79).

Elissa quer novelar a partir dessa amostra de sabedoria popular, porém avisa que a sua novela terá algo a mais: "(...) con ciò sia cosa che le buone sempre possan giovare, con attento animo son da ricogliere, chi che d'esse sia il dicitore" (BOCCACCIO, 1980, p.79). Nesse sentido, aproveitando o raciocínio benjaminiano, podemos supor o desenvolvimento de um resquício de narrativa ou a fixação do que restou de uma história longa, algo muito próximo do provérbio. Nas suas origens, a novela se baseia na anedota, forma simples de narrativa que não tem exigências literárias. Objetivamente, a novela se caracteriza pela escolha de um evento singular que passa a ser contado como verdadeiro, com ênfase sobre os personagens e com superação da anedota em si para destacar o modo de narrar disposto na forma concentrada portadora de uma novidade, de um caso supostamente jamais visto, com intenção de impressionar o ouvinte ou leitor. Em razão disso, algumas relações podem ser estabelecidas entre o gênero dramático e a novela moderna, — sobretudo porque a ação condiciona a descrição das personagens, intensifica o ritmo e singulariza o enredo.

Como se pode esperar, os objetivos da narradora Elissa são complexos. De acordo com sua breve introdução, quaisquer que sejam as palavras bem aproveitadas, elas assim devem ser, não importa quem as profira. A novela do rei de Chipre envolve um rei cuja fama de vileza era difundida entre seus súditos e uma mulher peregrina que, passando por Chipre, foi ultrajada por alguns homens. Percebem-se as nítidas mudanças nas nuances dos papéis aqui representados em relação à novela do avarento, imediatamente anterior no livro de Boccaccio: não há mais um homem vil e outro virtuoso, mas um "virtuoso às avessas" e uma mulher desqualificada. A complexidade da

narrativa acompanha a complicação de valores nos tempos em que se faz necessário um ajuste ou complemento nos provérbios, devido às modificações nas relações e o entendimento delas, antes recurso distante dos literatos.

Se a novela que se passa em Gênova abriga a conversão da avareza graças à virtude e sabedoria, a novela de Chipre vai um pouco além porque faz uma reviravolta nos papéis e complica a trama. Por razões facilmente imagináveis, um rei é alvo de inúmeros vitupérios e torna-se um afamado vilão que recebe e fornece maldade. Por outro lado, uma mulher que acaba de retornar do Santo Sepulcro é ultrajada, perde a virtude que sustentava enquanto peregrina, porém sente-se no direito de tirar a vilania do rei. E consegue, graças ao seu discurso.

3. Tempos e leitores, experiência e perspectiva

No *Novellino*, a gascã e o rei são uma amostra da capacidade de representação de todas as classes de todos os lugares conhecidos no mundo. Seu caráter universal é ressaltado, enquanto o *Decameron* prima pela dialética particular-universal, ou seja, mesmo representando as especificidades das localidades italianas, adota a forma literária que se torna modelo geral de representação. A novela original prima pela simplicidade e ingenuidade, com uma concisão incrivelmente plena de conteúdo de astúcia benéfica. Tudo — do enredo aos objetivos da narrativa — está de acordo com o espírito do homem medieval, atormentado pela expansão de suas conquistas, pela dificuldade de escolha entre o bem e o mal e carente de exemplos que poderiam lhe servir. Contudo, não podemos navegar numa interpretação exclusivamente moral, nem aqui nem durante a leitura da novela de Boccaccio, porque nesta a partir do título a ideia de conversão de um personagem mistura-se com a expectativa de artimanha de outro. Boccaccio está deixando alguns valores medievais para trás.

A finalidade das cem novelas *di bel parlar gentile* vem claramente expressa no proêmio do *Novellino*: "Questo libro tratta d'alquanti fiori di

parlare, di belle cortesie, e di be' risposi e di belle valentie e doni, secondo che, per lo tempo passato, hanno fatto molti valenti uomini." (ANONIMO, 1930, p.9) Utilizando-se da "rica simplicidade", e, por vezes, do sabor da anedota, a obra exalta a vida moralizada e os bons costumes. Com um cenário variando tanto (embora nem tão bem pintado e detalhado), a leitura pode fazer "a vida imitar a arte" pelo fascínio. A época da composição do *Novellino* é bem propícia para tais atitudes tão fechadas. Mas a leitura também pode ser aproveitada por si mesma, seduzindo a atenção do leitor que não espera da literatura um modelo de vida; esse leitor busca entretenimento. O *Novellino* é do tempo da literatura oral, mas sua estratégia fundamental contribui para a afirmação da prosa nacional.

Com Boccaccio, o leitor é seduzido e aproveita o modo de construção de cada novela. O *Decameron* é ordenado segundo uma progressão harmônica e unitária bem calculada, que reproduz, em perspectiva moral, as forças da vida humana (da repreensão dos vícios representada na primeira novela à celebração da virtude na centésima) através da descrição do poder da Fortuna, do Amor e do Engenho, até o jogo das forças e das paixões terrenas aparecer sublimado e vencido pela Virtude. Contudo, a Virtude só se afirma sobre os caprichos da sorte, sobre a potência do amor, sobre a habilidade dos homens (QUAGLIO, 1980, p.XXIII). O *Decameron* é do tempo da literatura escrita, da atividade da leitura, de prosa afirmada, e sua estratégia contava com certos representantes já em circulação.

Seria reducionismo dizer que temos aqui todos os dados que o não oferece. Há, de fato, uma riqueza de detalhes, porém antes disso existe uma narradora que divide com dez companheiros o tempo de um dia para novelar. Durante sua vez, ela deve aproveitar o tempo de que dispõe para deleitar, utilizando plenamente seu engenho para a arquitetura da sua narrativa. Os seus ouvintes localizam-se no espaço, no tempo e são apresentados à personagem cuja façanha já é conhecida. A novela parte de Chipre, fornece dados sobre o tempo, percorre o espaço com a peregrinação da gascã,

retorna a Chipre, onde se situam os acontecimentos mais recentes. É inevitável pensar que os ouvintes também fazem esse percurso, pois, como os leitores, firmam o pacto com a narrativa.

Pouco mais adiante, apesar de a novela utilizar o passado remoto, os acontecimentos parecem correr no presente, e a gascã quer falar com o rei. Nesse ponto da narrativa, há um "ma detto le fu per alcuno" que corta as intenções da mulher para fornecer o perfil do rei-vilão (e há "alguém" para tomar a palavra por um instante, ainda que indiretamente), permeado de justificativas. O dinamismo do texto funciona, dessa vez, para pôr as personagens em ação: o rei entra através da fama de seus feitos, que pode ter soado como desafio à mulher. A narrativa não esclarece se tal sentimento surgiu (isto fica para o ouvinte decidir, e talvez a narradora conte com isso), e segue em frente, deixando claro que a ideia de *mordere la miseria* do rei surge para a mulher como consolo à sua desventura.

Na segunda metade da novela, quando a gascã é mostrada diante da sua própria queda — de peregrina a desvirtuada — o texto adquire traços mais sutis que passam a adquirir uma espécie de duplo-sentido, como se fornecessem pelo menos duas maneiras de interpretação. Assim, uma empreitada dirigida à correção de vilezas de um homem pode ser fruto das mais elevadas virtudes cristãs, ou simplesmente um consolo para uma peregrina desvirtuada e sem ação após ser *villanamente* ultrajada por alguns homens; em suma, a astúcia pode estar sendo usada com nobres fins ou em proveito próprio, como vingança contra o mundo injusto.

O texto não permite estabelecer ligações que favoreçam um ou outro caminho, mas dá alguns indícios interessantes, como a ordem das reações da mulher: "La qual cosa udendo la donna (1), disperata della vendetta (2), ad alcuna consolazione della sua noia (3) propose di voler mordere la miseria del detto re (4) (...)". Ainda que a ordem real dos acontecimentos seja (2)-(1)-(4)-(3), a sequência (1)-(2)-(3)-(4) provoca um efeito de aumento da intensidade dos sentimentos, sejam nobres ou vingativos. É uma semente

perfeita da determinação mordaz, que se confirma adiante.

Nessa altura, o leitor não acredita nem um pouco nas lágrimas vertidas diante do rei, nem na espontaneidade da fala da gascã, ainda mais quando sente o tom cortante do final do pronunciamento. Se o texto deixa claro que a astúcia aqui compactua com a mordacidade, é plausível que o "nobre" objetivo dessa astúcia tenha sua porção de individualismo, que inclui não só a vingança como também o proveito: após a conversão do rei, sua primeira ação de justiça é dirigida à peregrina ofendida.

Diante de uma parte dos efeitos que as entrelinhas da novela de Boccaccio podem causar, é notória a distância que separa a sua narrativa daquele retrato tão fixo da novela LI do *Novellino*, onde não há muito espaço para a dramaticidade, muito menos para a mordacidade, visto que o objetivo é a concisão e, principalmente, *il fiore di parlare*. O *Novellino* exalta unicamente a fala da gascã e seu efeito sobre o rei, através de uma voz narradora a quem aparentemente só interessam os fatos. A mulher ofendida, humildemente, dá uma lição de moralidade ao rei e ao leitor com seu *bel parlare*, utilizando a frase certa para quem precisava ouvir. Os verbos detêm o peso dramático da frase e trazem embutido o seu valor didático. O efeito dependerá exclusivamente da leitura, visto que não há formas de condução do olhar ou da interpretação que, por sua vez, dependerá do olhar do leitor. Na novela de Boccaccio, a dramaticidade e a montagem de vários motivos narrativos encobrem o efeito de exemplaridade que uma frase (ou uma cena) poderia oferecer.

Quando acenamos para a diferença entre a pintura das cenas no *Novellino* e as dinâmicas figuras boccaccescas, procuramos acentuar, de fato, a capacidade de movimento que Boccaccio oferece às suas nuances. A desenvoltura não pertence somente às personagens em si, porque o texto apodera-se dela, passando-a ao tempo e ao espaço, como no fragmento que fornece o percurso da gascã, em que o leitor é informado sobre a época do primeiro rei de Chipre, após a conquista da Terra Santa. Esse procedimento

será imitado (especialmente durante o século XVI, depositário da maior influência exercida pelo *Decameron*) e também será fonte de influência para escritores que fixam um estilo próprio a partir do *Cinquecento*.

Na *Conclusione dell'autore* no *Decameron*, Boccaccio define da melhor maneira a "exemplaridade" de suas novelas, consciente de que deixava o proveito da obra nas mãos dos seus leitores: "Ciascuna cosa in se medesima è buona ad alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle" (BOCCACCIO, 1980, p.945). A frase é parte de um contexto de justificativas do autor diante de acusações sobre as cores não muito castas utilizadas na sua obra-prima. A sábia sentença e outras pequenas histórias inseridas na obra afirmam suas intenções tão mal interpretadas por aqueles que a repreendiam. São exemplos para quem quer investigar as intenções da narrativa boccaccesca e podem servir para mostrar a autoridade do autor e a verdadeira responsabilidade *moral* das novelas para os leitores — e, nesse sentido, Boccaccio estaria *formando-os* unicamente através da maneira como a obra é lida, sem a interferência do elevado ou do baixo valor moral da sua ficção. O sentido da inovação boccaccesca está, portanto, na manutenção do vínculo com seus predecessores (uma espécie de causalidade interna) e na obtenção de resultados sem precedentes no plano da realização expressiva, a saber, o modelo da novela italiana. O processo leva em conta a escolha e incorporação originais de temas e sentimentos, o que configura uma forma literária legítima apontada para o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES DO *NOVELLINO* E DO *DECAMERON*:

IL NOVELLINO. Con testo critico, introduzione e note a cura di G. Favati. Genova: Bozzi, 1970. (Studi e testi romanzi e mediolatini, 1).

IL NOVELLINO. *(Le ciento novelle antike)*. Prima edizione con introduzione di Giorgio Manganelli. Milano: Rizzoli, 1975.

IL NOVELLINO. *The Hundred Old Tales*. Trans. Edward Storer. London: George Routledge and Sons; New York: Dutton, 1925.

IL NOVELLINO *Le cento novelle antiche o Libro di novelle e di bel parlar gentile detto anche Novellino*. A cura di Letterio di Francia. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1930. (Colezione di Classici Italiani, 2.14)

IL NOVELLINO. *Le Cento Novelle Antiche. Il Novellino*. con una introduzione di Enrico Sicardi. Straßburg: s.n., 1909. (Bibliotheca Romanica 71, 72)

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. 5. ed. A cura di Antonio Enzo Quaglio. Milano: Garzanti, 1980.

_____. *The Decameron*. Trad. Mark Musa and Peter Bondanella. Intr. Ben Lawton. New York: W. W. Norton, 1977.

BIBLIOGRAFIA GERAL

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Sel. apr. e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. p.77-92.

CURSI, Marco. *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un texto*. Roma: Viella, 2007.

D'ANCONA, Alessandro. IV. Del "Novellino" e delle sue fonti. In: _____. *Studi di critica e storia letteraria*. Parte seconda. Bologna: Zanicchelli, 1912. p.1-163.

DA POZZO, Giovanni. Il Cinquecento. In: BALDUINO, Armando. *Storia Letteraria D'Italia*. Padova: Piccin, 2006.

DI FRANCIA, Letterio. Introduzione a *Le cento novelle antiche o Libro di novelle e di bel parlar gentile detto anche Novellino*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1930. p.IX. (Collezione di Classici Italiani)

PIROVANO, Donato. *Modi narrativi e stile del* Novellino *di Masuccio Salernitano*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

PORCELLI, Bruno. *Il nome del racconto:* dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento. Milano: Franco Angeli, 1997.

QUAGLIO, Antonio Enzo. Introduzione a BOCCACCIO, Giovanni. Decameron. 5. ed. Milano: Garzanti, 1980. p.VII-XVI.

SEGRE, Cesare. Un libro al giorno: Il *Novellino*. *Corriere della Sera*. Milano, p.33, 23 mag 1993.

SZTEINBERG, Silvia. Novellino y Decameron: intertextualidad y líneas narrativas. *Gramma,* v.36, p.58-65, nov. 2002.

Recebido em 5 mar. 2010; aprovado em 10 jun. 2010.