

Uma intrincada rede de fontes e de influências no Decameron, de Giovanni Boccaccio

Delia Cambeiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: Boccaccio (1313-1375) foi o grande irradiador da cultura humanista. Ele levou para as páginas de suas novelas inúmeras figuras humanas que, por influência do pai, alto funcionário do famoso Banca dei Bardi, conheceu no meio do comércio, das finanças, dos salões nobres e burgueses, também nas ruas de Florença e de Nápolis, entretanto, maravilhosamente disfarçadas por sua incomparável arte de narrar. Ao longo desta obra prima transgressora, crítica e inovadora – tantas vezes classificada de pornográfica – desfila a realidade de personagens emblemáticas, ainda que, às vezes, mal compreendidas. Tais figuras, sem dúvida, tiveram origem no mundo cotidiano do escritor, porém, o contexto ficcional certamente teve suas raízes no passado da tradição literária da qual Boccaccio foi um ilustre herdeiro. O *Decameron* aparece, enfim, como vasta rede de interferências de ordem intertextual e polifônica, o que leva os leitores a buscar as diferentes fontes de influências desta primeira obra urbana moderna. Nosso trabalho visa a discutir, com base nas novelas boccaccianas, as possíveis marcas recebidas e as exercidas pelo *Decameron* na literatura europeia.

Palavras-chave: Boccaccio; Cinzio; Straparola; Pentameron; Heptameron.

Résumé : Boccace (1313-1375) fut le grand irradiateur de la culture humaniste. Il transporta dans les pages de ses nouvelles plusieurs figures humaines qu'il connut influencé par son père – haut fonctionnaire de l'importante Banque dei Bardi – dans le milieu du commerce, des finances, des salons nobles et bourgeois, encore dans les rues de Florence et Naples, néanmoins merveilleusement truquées par le moyen de son incomparable art narratif. Tout au long de ce chef-d'oeuvre transgresseur, critique et innovateur – parfois classifié de pornographique – défile la réalité de personnages emblématiques bien que souvent mal compris. Sans doute ils eurent leurs origines dans le monde quotidien de l'écrivain, en revanche, le contexte fictionnel s'enracine certes dans le passé de la tradition littéraire dont Boccace fut son illustre héritier. Le *Decameron* se montre finalement comme un vaste réseau d'interférences d'ordre intertextuel et polifonique, ce qui incite les lecteurs à rechercher les différentes sources d'influences de cette première oeuvre urbaine moderne. Notre travail a pour but discuter à l'aide des nouvelles boccacciennes les possibles empreintes reçues et celles exercées par le *Decameron* sur la littérature européenne.

Mots-clés: Decameron; Heptameron; Pentameron; Basile; Marguerite De Navarre; Straparola.

1. Observações iniciais

Muito se diz sobre Il *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (Certaldo ou Florença 1313-Certaldo 1375), principalmente tratar-se de uma coletânea (apenas) de histórias eróticas,

que, pior ainda, alguns já afirmam pornográficas. É necessário, então, reverem-se tais conceitos para melhor compreendermos a obra. Antes, porém, assinalamos sua visão já pré-renascentista, apontada, dentre outros críticos, por Carlo Grabher (1951, p.198-199):

Nei riguardi della cultura egli rappresenta uno dei più stretti legami tra Medio Evo e Rinascimento; infatti se da una parte si riallaccia per vari aspetti ai preumanisti e mostra già la tendenza a sentire il mondo classico come qualcosa di conchiuso e di distaccato dal mondo medievale, [...] sente il mondo classico anche in chel suo vivo fluire nel mondo medievale, onde il medioevo lo aveva quasi in sé fuso e assorbito. [...] Insieme al Petrarca, e più del Petrarca ha il merito di aver compreso l'importanza del mondo greco e di essersi adoperato a ridestarne gli studi, sia cercando egli stesso di apprendere il greco, sia con la protezione accordata a Leonzio Pilato, dal quale riuscì ad ottenere una versione di Omero.

Já para De Sanctis (1960), um dos famosos críticos do XIX, no *Decameron*, a vida vem à superfície, mostrando o mundo da natureza e uma emblemática “comédia humana” a se organizar nesta obra exemplar, única e sem precedentes, até então, na narrativa italiana e europeia, inspirando outros autores, trazendo marcas de outras criações, que deram motivos a serem desenvolvidos pelo autor. Boccaccio foi, portanto, a voz literária de um mundo, já tocado pela consciência dos valores do homem e em plena dinâmica de questionamento sobre a condição humana.

Entre as novelas de temática erótica e de outras, Boccaccio não propõe nenhuma finalidade moral ou edificante, como acontecia na tradição medieval dos *Exempla*, e que Dante, na *Comédia*, deixa-nos entrever de forma sutil. Boccaccio adotou uma visão realística do mundo e das ações dos homens, restituindo, recriando, mostrando e fazendo aparecer múltipla e concreta totalidade da existência quotidiana. Para seu maior estudioso, Vittore Branca, no *Decameron*,

Dalla prima all'ultima giornata si svolge in ideale itinerario che va dalla riprensione aspra ed amara dei vizi dei grandi (I giornata) allo splendore e architettato elogio della magnanimità e della cortesia nella decima giornata e i punto di passaggio obbligato sono i larghi affreschi che attraverso le varie giornate svolgono canonicamente la “commedia dell'uomo” [...] [grifo do autor]. (BRANCA, 1956, p.222-223)

É inegável o persuasivo papel exercido pela extensa e larga galeria de virtudes e de vícios das personagens que nos suscitam risos, porém, sempre acompanhados de algum toque reflexivo sobre a condição humana. Por toda obra percorre o olhar agudo e condescendente do escritor para com os tolos como Andreuccio da Perugia, com os astutos como Chichibio, com os embrulhões como Frate Cipolla e Ser Ciappelletto, dentre muitos outros. Já quanto às novelas de tema erótico-amoroso, envolvendo figuras femininas, os detratores de Boccaccio, originários de meio católico e sexófobo, trataram-nas com suspeita e com firmes censuras por considerá-las licenciosas, imorais. Um fato curioso a ser lembrado é a lenda que corre de um frade, que, em visita a Boccaccio, conta-lhe a aparição em sonho de um irmão de Ordem já falecido, advertindo-o sobre a morte e a danação que recairia sobre o escritor por sua obra libertina. Presa dramática de profunda crise ético-moral, Boccaccio procura o amigo Petrarca que o demove da ideia de destruir o *Decameron*. De fato, mesmo que algumas das novelas evidenciem um ludismo espirituoso e/ou licencioso para a ascética Idade Média, a literariedade da obra, impregnada do que chamaríamos de dionisiaca irreverência, não as deixou nem deixará cair na vulgaridade. Assim se expressou o conhecido estudioso Asor Rosa, quanto às censuras ao *Decameron*, na época da Inquisição:

Vale a pena observarmos que a verdadeira censura do texto decameroniano, entretanto, não era realizado em Florença, mas em Roma, onde [...] o dominicano Maso Manrique apostilava, apagava e corrigia as partes que fossem moralmente suspeitas. Como escreve a propósito Raul Mordente: ‘A divisão dos papéis era claramente traçada: a Manrique e à Inquisição romana competia diretamente uma censura verdadeira, a especialização (no caso linguística e filológica)’. É interessante observarmos que em ambos os casos a censura apontou, mais do que aspectos eróticos e licenciosos do livro, aspectos de declarada polêmica antieclesiástica [...]. Desse modo, o *Decameron*, reduzido a um livro de agradável e inocente entretenimento, tornou-se conhecido a tantas e tantas gerações de leitores [...]. (ROSA, 1992, p.21-22)

Do poeta – e aqui utilizamos a palavra no sentido de criador – receberam os desavisados juízes da Igreja pronta e criativa resposta, tanto no Proêmio, como no início da Quarta jornada e também na Conclusão. Tais passagens – em que usou a tática metalinguística com singulares intromissões do autor – são momentos em que se dirige tanto àqueles

que o acusavam, quanto a um público especial: suas “belíssimas”, “lindas”, “doces”, “gentis”, “caríssimas” e “queridas” mulheres. Defende-se simulando uma confissão a seu público feminino, porém, atinge aqueles que o atacavam.

Na Introdução à Quarta Jornada, Boccaccio (1971, p.10-11), como uma voz pertencente à obra, diz ter um “corpo que Deus fez todo aparelhado para amar as mulheres [e quem não o fizer] desconhece os prazeres do amor e a virtude da afeição natural”, por isto, sim, o censuravam. Ele garante em tom irônico que, de fato, como dizem seus censores, ele mais “parece um [alho-poró] de cabeça branca, porém de cauda verde” (BOCCACCIO, 1971, p.207-211); acrescenta que as “Musas são mulheres, entretanto, elas nunca foram motivo de [suas] composições... e, sim, só as mulheres” (BOCCACCIO, 1971, p.207-211). Finalmente exclama mais irônico ainda:

calem-se os detratores; se não conseguem eles aquecer-se, que vivam atormentados pelo frio, e fiquem com os seus prazeres, ou, antes, com seus apetites corruptos. Deixem-me ficar, contudo, no meu prazer [...]. Sempre estive disposto a agradar todas vocês, lindas mulheres, agora, mais do que nunca [...]. (BOCCACCIO, 1971, p.207-211)

Boccaccio exclamava proceder de conformidade com as leis da Natureza e escrever em socorro e refúgio das mulheres que amam, pois, para as demais, são suficientes as agulhas, o fuso e a roca. Lembrando-nos preceitos poéticos horacianos, ele afirmava que, “ao lerem a obra, as mulheres poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. [...] [porque] hoje são limitadas as leis sobre o prazer” (BOCCACCIO, 1971, p.10-11) .

Notamos, assim, a intenção do autor em dar à obra um caráter agradável e útil, sublinhando seu envolvimento direto com o mundo e com a realidade do público leitor feminino, para ele, bastante especial, pois o considerava carente de prazer e de atenção. As novelas trazem a marca de lúdico e prazeroso propósito, encontrada na Conclusão do Autor, ao fechar literalmente as últimas linhas do Decameron. Aqui ouvimos essa voz de um Boccaccio narrador que se intromete na obra, mais uma vez dirigida às mulheres:

Jovens nobilíssimas, para cujo consolo meti eu mãos à obra tão longa: creio que, tendo-me auxiliado a graça divina, [...] pude levar [...] a

cabo o que [...], prometi fazer. [...] Deixando, desde agora, que cada uma, dentre as mulheres, afirme e acredite o que lhe parecer melhor, é tempo de colocar fim às palavras. Agradeço, com humildade, àquele que, após tão longo esforço, me levou, com seu auxílio, ao fim almejado. E vocês, agradáveis mulheres, vivam na paz de Deus; e lembrem-se de mim, se, por alguma coisa, alguma de minhas novelas lhes deu a recompensa de a terem lido. (BOCCACCIO, 1971, p. 581-582)

Com relação ao tão discutido “realismo” do *Decameron*, portanto, notamos representar uma atitude pessoal do escritor preocupado em retratar, sem medo do pecado, penas e prazeres do homem delineados em seu ângulo luminoso e/ou sombrio da psiquê. Tais fotografias representam uma espécie de biografia cultural e espiritual de Boccaccio, criado no meio de mercadores e de banqueiros. A obra comporta detalhes, descrições de ambientes, referências históricas a lugares ou a pessoas de marcas históricas como o pintor Giotto, o poeta Guinizzelli, dentre tantas outras famosas personagens pertencentes ao universo cultural.

A biografia de Giovanni Boccaccio atesta que, por influência do pai, frequentou, para se habituar nas artes financeiras e mercantis, que abandonaria pela literatura, o famoso banco Casa dei Bardi, depois falida. Sua vivência em Florença e em Nápoli foi circulando nos ambientes nobres, com as gentes da corte, com burgueses ricos e com mercadores, comerciantes, afinal, homens de finanças e o povo da rua. Todo aquele contexto social enriqueceu certamente a imaginação e o dom de observar os seres que desfilavam pelas câmaras e antecâmaras dos palácios e pela múltipla cena de lugares públicos e interiores, tudo magistralmente eternizado na obra. Só com isto, já poderíamos afirmar que, inegavelmente, o *Decameron* é, sem dúvida, uma das grandes literaturas modernas de tema urbano.

Além de delinear vícios, paixões, também qualidades humanas, o livro integra uma chamada “literatura da peste”, que encontra raízes em outros momentos da invenção literária. Desde a Antiguidade registraram-se epidemias e catástrofes, vistas como punição divina. Nos textos sagrados, inclusive, encontramos um primeiro exemplo, já que o Êxodo (7-11) descreve as pragas mandadas por Deus aos egípcios. Dentre as fontes profanas literárias antigas ligadas ao tema, em obras anteriores à de Boccaccio,

citamos Virgílio, ao descrever nas Geórgias a peste que atacou os animais na região do Nórico, província romana, hoje equivalente à Austria e à Hungria; mencionamos o historiador Tucídides por descrever a peste de Atenas de 431-430 a.C.; apontamos o poeta latino Lucrécio, que, no último livro de *Rerum natura*, também narra a peste ocorrida em Atenas.

Entre os séculos XIX e XX, a peste, que deflagrou poeticamente o Decameron, veio a ser destaque em meio aos tormentosos momentos de *Os noivos*, de Alessandro Manzoni; também em *A máscara da morte vermelha*, de Edgard Allan Poe; Daniel Defoe, *relata a peste de Londres em seu Diário do ano da peste*; chegamos a Albert Camus, que, em *A peste*, coloca as personagens frente ao absurdo da falta de sentido e justificativa para a dor humana; e, para finalizar, lembramos Antonin Artaud, que, em outro campo artístico, o teatro, compara a peste a uma forma de expulsão de demônios. Artaud vê, em *O teatro e seu duplo*, a cena teatral em analogia com a peste, sugerindo-a como um instante psíquico em que se desatam conflitos interiores, liberam-se choques. Vale refletir com o criador do conceito Teatro da crueldade que

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. [...] Santo Agostinho em *A Cidade de Deus* acusa essa semelhança de ação entre a peste que mata sem destruir órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações. (ARTAUD, 2006, p.29-30)

Assim, a vasta rede temática da Antiguidade até nossos dias, leva-nos à observação da força desconstrutora da peste na narrativa boccacciana, mas, ao invés de escatológico fim do mundo, o *Decameron* nos sugere uma eterna transformação das coisas, ou seja, propõe a luta, o conflito, a tensão contínua como princípio de tudo, segundo Artaud (2006, p29-30) “uma extrema purificação”. Apenas o trabalho da linguagem dado à

peste e a simbologia aí implicada já encerrariam a iníqua discussão sobre a questão de ser o *Decameron* uma série de novelas de cunho licencioso.

Não podemos negar que ler a exposição minuciosa do que acontece na cidade, durante o flagelo, é percorrer verdadeiro material fotográfico e cinematográfico. O pressentimento da força da imagem, o aguçado cuidado em surpreender o homem em situação se reforçam no fato de Boccaccio ter acrescentado à obra uma série de desenhos, para narrar também visualmente a realidade da trama imaginada e desenvolvida nas palavras do *Decameron*, abaixo transcritas:

Afirmo [...] que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus, de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra na Itália, sobreveio a mortífera pestilência. [...] Esta peste foi de extrema violência [...] mesmo o ato de mexer nas roupas, ou em qualquer outra coisa [...] tocada, ou utilizada por [...] enfermos, parecia transferir, ao que bulisse, a doença referida. É de causar espanto o ouvir aquilo que preciso dizer. [...] Era como se todo o ar estivesse tomado e infectado pelo odor nauseabundo dos corpos mortos, das doenças e dos remédios. [...] [T]iveram os meus olhos [...] certo dia, entre outras vezes, a seguinte experiência: as vestes rotas de um pobre sujeito, morto por essa doença, foram jogadas à rua. Dois porcos, de início, segundo costumam fazer, sacudiram-nas com o focinho, depois as seguraram com os dentes, cada um deles esfregando-as na própria cara. Apenas uma hora depois, após umas convulsões, como se tivessem ingerido veneno, os dois porcos caíram mortos por terra, sobre os trapos em tão má hora jogados à rua. (BOCCACCIO, 1971, p14-15)

Com relação à força descritiva de Boccaccio, anteriormente assinalada, em 1999, jornais italianos, tais como, *Il Corriere della Sera*, *Il Giorno*, entre outros, destacaram a publicação de um volume do *Decameron*, pela Casa Editrice Le Lettere, ilustrado com 30 desenhos autografados pelo escritor, sob orientação de Vittorio Branca, o grande estudioso de Boccaccio. Sem dúvida, este é um Boccaccio duplamente pioneiro, não só pelo teor das novelas, mas por ilustrar, com figuras, a sociedade nobre, burguesa, trabalhadora e popular em sua plena realidade e efervescência. Sensibilizado com a inegável carga e a essência pictóricas de sua narrativa – particularidade demonstradas nas breves linhas em que fala da peste – Boccaccio sentiu-se certamente provocado pelo desejo de oferecer aos leitores seu texto visualizado. Mais uma prova, portanto, de que a proposta da obra era estimular a observação, instigar o questionamento da sociedade

desenhada pelo escritor e artista de Certaldo, era passar por meio de uma situação histórica trabalhada ficcionalmente um ponto de reflexão da existência.

2. Algumas fontes do Decameron

Conhecido apenas como *Decameron*, as famosas jornadas, porém, têm como subtítulo “Comincia il libro chiamato Decameron, cognominado Prencipe Galeotto”, que traduzimos para “Começa o livro chamado *Decameron*, cognominado Príncipe Galehaut”. Desde o subtítulo, já ficou estabelecida interessante intertextualidade entre o *Decameron* e a *Commedia* de Dante Alighieri, que retrata Francesca da Rimini e seu cunhado, Paolo Malatesta, induzidos ao adultério pela leitura da história de amor de Guinevere e Lancelote, que, para se aproximarem, foram auxiliados pelo cavaleiro Galehaut, o Senhor das Ilhas Distantes ou Estranhas Ilhas. Flagrados em adultério, sofrem as consequências da *vendetta* de Giovanni Malatesta, marido de Francesca, que mata o irmão e a mulher.

Tal citação, bastante conhecida, foi tomada de Dante Alighieri, que, no Inferno, canto V, versos 5-138, no círculo dos luxuriosos, lançou as figuras de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, pertencentes à história e, a partir da *Commedia*, à literatura. A obra de Dante abrigou a história da paixão irrompida entre os dois, no instante em que liam, *per diletto*, ou seja, como prazer, por divertimento, em um momento agradável de ócio, a passagem de um romance cavaleiresco, em que a Rainha Guinever, mulher de Artur, é beijada pelo cavaleiro Lancelote. O beijo dos amantes fictícios estimulou Francesca e Paolo a imitar as personagens da Demanda. Na *Comédia*, a Francesca-personagem, em lugar do amante e de forma apaixonada, explica a Dante-personagem que, da mesma forma que Galehaut favoreceu o cavaleiro e a rainha, o livro que liam fora o intermediário dos amores entre ela e o cunhado: amor que os levou à morte, como já aludimos, pelas mãos do marido Giovanni Malatesta.

Boccaccio concebeu para a obra o subtítulo de Principe Galeotto, certamente entendendo que o *Decameron* poderia ajudar, favorecer seus leitores/leitoras em suas

penas de amor, da mesma forma que Galeotto – Galehaut – fez com Lancelote. Em verdade, Boccaccio desejava favorecer suas adoráveis, encantadoras leitoras, pois, como já assinalamos, no Proêmio do *Decameron*, o autor indica o público novo a que é destinada a obra, evidentemente ao público feminino, que se deleitava com suas novelas e personagens:

E haverá quem negue, [...] que é conveniente ofertar este alívio, este conforto, mais às mulheres do que aos homens? [...] [Às] mulheres [que] constrangidas pelos desejos, pelos caprichos e pelas ordens paternas e maternas, fraternas e dos maridos, conservam-se a maior parte do tempo encerradas em seus aposentos; mantêm-se ali, sem nada fazer, sentadas, querendo e não querendo; numa hora só, nutrem pensamentos vários, e não é possível que sejam sempre alegres esses pensamentos. [...] Assim sendo, para que se corrija, para mim, o pecado da Sorte, pretendo narrar cem novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou estórias, sejam lá o que forem. A sorte mostrou-se menos propícia, como vemos, para as frágeis mulheres, e mais avara lhes foi de amparo. Em socorro e refúgio das que amam, é que escrevo (pois, para as demais, são suficientes a agulha, o fuso e a roca). (BOCCACCIO, 1971, p.10)

Compreendemos que, após tantas alusões às mulheres e às histórias sobre amantes, o autor passaria a ser alvo de ataques, que não enfraqueceram, mas que aguçaram a preocupação de Boccaccio, que sentia o valor do diálogo obra-leitor, já atinava para “o experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (JAUSS, 1994, 25). Nos anos de florescimento do Humanismo, o ilustre certaldense intuiu “[e]ssa relação dialógica” (JAUSS, 1994, 25), portanto, concentrou o espírito fortemente aguçado para a recepção e o efeito de sua obra no público de então: teses que, nos anos 60, foram sublinhadas nas reflexões de Hans Robert Jauss. As várias sinalações de a obra ser direcionada às mulheres, que só tinham como passatempo o fio e a roca, sem um hiato de sonho, longe de se referir a uma coleção de histórias pornográficas ou para rir, reforçam o sentido e o valor da obra, pois, “[...] a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social”. (JAUSS, 1994, p.51).

Quanto a outros fios intertextuais, além das citações tomadas em Dante, convém assinalar o fato de entre os 10 narradores que se intercalam ao longo das 10 jornadas para contarem as 100 histórias – os reis Panfilo, Filostrato, Dioneo e as rainhas

Pampinea, Elisa, Lauretta, Neifile, Fiammetta, Filomena, Emilia – encontrarem-se nomes saídos de obras do próprio Boccaccio. Dentre as personagens nascidas de suas páginas para ingressarem no Decameron citamos Panfilo e Fiammetta, que participam da *Elegia de Madona Fiametta*; Emilia, da *Teseida*; Dioneu, do *Ameto* e Filostrato, de obra homônima.

Ao penetrarmos nessa intrincada rede, atestamos que, o grande narrador literário do mundo urbano lançaria seu olhar agudo, não apenas à Idade Média de Dante, para colher subsídios para suas novelas, fiando e desfiando material próprio e de outros autores, recebendo e passando, assim, a tradição literária não apenas da Itália, mas do Ocidente. Em sua rede de textos, Boccaccio trouxe da Antiguidade a história dos infelizes amantes da obra ovidiana *Metamorfoses*, Tisbe e Píramo, trabalhadas em *De mulieribus claris*. Tisbe e Píramo têm conhecidos ecos no Decameron, na novela de Girolano e Silvestra (IV, 2). O fenômeno de uma dialogada construção no *Decameron* de/com outras vozes leva-nos à célebre afirmação de Julia Kristeva: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Também a palavra de Antoine Compagnon nos chama a atenção para assunto tão vasto, ao dizer que “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p.31).

Devemos colocar em relação tanto as figuras ovidianas retomadas em *De mulieribus claris* quanto as da novela decameroniana Girolano e Silvestra. Este caso de relação entre as fontes ovidianas e a novela boccacciana é apenas mais um de tantos exemplos de intertextualidade encontrada na leitura do *Decameron*. Bastaria acrescentarmos o notório exemplo de “Paulina romana femina”, retomada em Lisetta da Ca’Quirino (IV, 2), ou ainda o capitão dedicado a Lucrezia, novela com o mesmo preâmbulo da novela de Madama Zinevra (II, 9.), todos de Boccaccio.

É interessante lembrar algo quanto ao número de 100 novelas. Poderíamos pensar na influência da obra de Dante na estrutura do *Decameron*, entretanto, este número passa, de fato, a 101 novelas, pois não podemos omitir aquela em que o autor toma o cargo de narrador na Introdução da Quarta jornada, texto de autodefesa e à qual já nos referimos. Desta forma, pela divisão quantitativa dos relatos, Boccaccio sai da divisão do número perfeito, 100, encontrada na emblemática obra de seu tão admirado mestre.

A divisão interna e o título firmados no *Decameron* leva-nos, agora, ao *Hexameron*, de Santo Ambrósio, um texto sacro do século 4, constituído de homilias celebrativas dos seis dias da criação, um provável modelo para seus 10 dias decameronianos da variada experiência humana. Lembramos que, pela divisão quantitativa dos relatos, o título escolhido por Boccaccio é também elucidativo: ao invés de hexa correspondente a 6, temos Deca+meron, em grego lemos com o “livro dos dez dias”. Se em sua obra Santo Ambrósio laudava a formação da vida pela força divina, Boccaccio celebra, de outra forma, também a vitória da vida sobre a degradação do mundo dominado pela peste.

3. Herdeiros de Boccaccio

Como temos apontado, o *Decameron* reuniu ecos reveladores de fontes, intertextos, influências certamente emblemáticos, também serviu de fonte para outros textos, que eternizariam os nomes de Marguerite de Navarre, em *L'Heptaméron*, e Giambattista Basili, em o *Pentámeron*. Aludimos ainda ao *Ecatommici*, de Giraldo Cinzio, e às *Novelas* de Matteo Bandello, dois autores que se inspiraram na estrutura do *Decameron* sugerindo-nos aplicá-la em seus contos. E não esqueçamos de que rastros, fontes destes dois novelistas estão em Shakespeare, que se inspirou, certamente, em Cinzio para compor o seu *Otelo*. Em Bandello, o mesmo mestre inglês encontrou material para *Romeu e Julieta*, enovelada história de dois amantes infelizes, também oriunda de um conto do século XV, desenvolvido por Luigi Da Porto. Bandello traçou os perfis de suas personagens de maneira bastante pessoal, já modificadas por possíveis modelos herdados de alguma outra cultura e que lhe valeu traduções em vários países colocando em evidência a obra.

Neste ponto, vale ressaltar algo - mesmo que não se refira especificamente ao *Decameron* - sobre os rastros literários dos famosos e desafortunados amantes, personagens da não menos consagrada tragédia de Sheakspeare, escrita entre 1591 e 1595. Dante Alighieri, na *Commedia*, referiu-se, no canto do Purgatório (VI, 105) a duas famílias – os Montecchi e os Capuleti – como inimigos, mas sem se referir a Romeu nem a Julieta. Quanto às duas famílias, através da narrativa de Masuccio Salernitano, em 1472, a história ganhou a primeira estrutura da já conhecida trama, entetanto, os namorados se chamavam Mariotto e Giannozza, o espaço, ao invés de ser Verona era Siena e a psicologia das personagens diferia bastante. Foi Luigi Da Porto que, em sua *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti*, *História de novela encontrada sobre dois nobres amantes*, aproximadamente de 1530, apresentou-os em versão moderna, transportando a cena para Verona e nomeando-os da forma que os conhecemos: Romeu e Julieta. Daí em diante, vários foram os momentos em que se retomou e se enriqueceu a ação e os fatos.

Em sequência a nosso estudo, citamos agora a influência de Boccaccio em Giovan Francesco Straparola, que, em *Noites prazerosas*, ao longo de 13 noites, encadeou 75 novelas contadas por 13 mulheres. As 75 novelas estão acompanhadas de enigmas, em versos de oitava rima, em geral enigmas licenciosos. Uma delas intitulada “Costantino Fortunato”, comumente conhecida como *O gato de botas*, tornou-se fonte para outros escritores, sendo retomada pelo francês Charles Perrault, no século XVII, nos famosos *Les contes de ma mère l'Oye*, em português, *As histórias da mamãe gansa*.

Apontamos outra influência do *Decameron*, em *L'Heptaméron*, de Marguerite de Navarre, irmã de François I, também chamada Marguerite d'Angoulême, d'Alençon e de Valois, nascida em 1492, protetora de Rabelais e de Marot. O *Heptaméron*, ou o “livro dos sete dias”, sua mais importante criação literária, de forte sugestão boccacciana, é obra inacabada, só publicada após sua morte. Composta de contos em que se alternam temas cômicos e trágicos, nela se evidencia mais o desejo de instruir do que agradar e distrair, dela se extrai uma moral, uma pedagogia, ao mesmo tempo cristã e mundana, que, claramente prefigura a vida de salão levada na corte.

Nicole Cazauran (1991, p.17-28), em estudo sobre o texto de Marguerite de Navarre, observa a existência do recurso da superposição de diferentes registros, tais como, metafísico, cômico, satírico, moral. Ao longo da obra, desfilam toda sorte de representantes sociais, desde a burguesia e a nobreza, em maior número, como também gente do povo. Da estrutura fazem parte dez viajantes que se abrigam de uma violenta tempestade numa abadia e, impossibilitados de se comunicar com o exterior, todos os dias, cada um conta uma história, real ou inventada. Em forma de epílogo, a história é concluída e comentada pelos participantes, em ameno diálogo. Era intenção da autora que, à semelhança do *Decameron*, a obra compreendesse cem histórias, porém a morte impediu-a de realizar seu intento, não indo além da segunda história do oitavo dia, perfazendo 72 novelas. A obra se movimenta da reflexão séria à despreziosa; das histórias mais simples aos questionamentos filosóficos e teológicos.

A atmosfera das novelas com os debates finais suscitados pela trama encerram a busca da verdade ao longo de uma conversação apoiada por máximas, por citações importantes de passagens conhecidas à época, dando apoio ao que chamaríamos de verdades essenciais. No fundo de toda comicidade e tragicidade, em meio a contos “negros”, a intrigas galantes, a homens valentes, viris, a histórias de mulheres virtuosas ou devassas, encontramos uma lição, um exemplo a ser notado, o que em Boccaccio ficou velar, sem nada deixar transparecer. Para sintetizarmos o pensamento de Nicole Cazauran (1991, p.17-28), em *L'Heptaméron*, está a imagem do homem em momentos de furiosos desejos, ou como vítima de uma glória vã, sem consistência, perseverante no mal e incapaz do bem, culpado ou vítima de desordens que apenas Deus pode acabar.

Outro nome da literatura italiana, Giambattista Basile, certamente, foi outro herdeiro de Boccaccio. Após várias viagens pela Itália, Basile voltou a Nápoli, sua cidade natal, e em 1621, aproximadamente, inicia o *Pentameron*, uma coletânea de narrativas, plenas de elementos que nos sugerem a atmosfera de fábulas, cujas personagens falam o dialeto napolitano, em oposição ao uso do florentino do *Decameron*. Não devemos, entretanto, falar de Basile como um autor meridional, nem colocá-lo em oposição a autores do setentrião, posicionamento crítico bastante encontrado na história da literatura italiana.

Ao contrário, Basile deve ser interpretado como o nome que tornou vivas as expressões dialetais de sua própria gente. Foi através do vulgar napolitano que manifestou a substância de sua arte narrativa, a vida de uma cidade com múltiplas contradições e particularidades, antes mostrada por Boccaccio em florentino, pouco a pouco convertido em língua de prestígio.

Em verdade, Basile deu o título de “O conto dos contos”, ao conhecido *Pentameron*, assim chamado por seu editor e não por escolha inicial de Basile. Mesmo que o autor não tenha dado à obra originalmente um título análogo ao escolhido por Boccaccio, a estrutura se inspirou, sem dúvida, na do certaldense. As jornadas são em número de 5 e o número de novelas também ficou reduzido a 50. Elas são narradas por velhinhas caracterizadas por seus defeitos físicos, portanto, temos Zeza a manca; Cecca a torta, Meneca a papuda; Tolla a nariguda; Popa a corcunda; Antonella a babona, um verdadeiro desfile de bruxas, de lârnias efabuladoras. Com relação à obra, na Apresentação do *Pentameron* na edição de 1925, Benedetto Croce nos diz que: “a Itália possui nos *Contos dos contos* ou o *Pentameron*, de Basile, o mais antigo, o mais rico e o mais artístico entre todos os livros de fábulas populares (CROCE, 1925, p.98)”.

As histórias narradas na obra são do estilo fábulas, como frizou B. Croce, geralmente retiradas da tradição popular e reelaboradas literariamente por Basile, em registro culto, bem diverso do napolitano efetivamente falado. Às novelas acrescentou anotações irônicas e comentários, às vezes, de cunho moral. A obra de Basile, por sua vez, serviu também de fonte para outros autores de fábulas e contos, tais como, Charles Perrault e os irmãos Grimm. Isto porque nos *Contos dos contos* encontra-se, entre outras bem conhecidas, a história da Gata borralheira, também chamada de Cinderela.

Vimos, portanto, que anteriormente e a partir do *Decameron* formou-se uma intrincada rede de fontes e de influências, além de inesgotável série de intertextos. É inegável a relação entre tais narrativas, a criar entre si um visível rastro polifônico conectando-nos de um texto ao outro: de Dante a Boccaccio, deste até Bandello e Cinzio e outros. Às vezes, parece-nos impossível estabelecer se um texto seria escrito sem a influência de um outro composto anteriormente e pertencente também a um conjunto de fios e de

interações literárias, mais ou menos visíveis, que os une sob o signo da criação/recriação.

É preciso observar, porém, que da mesma forma que Boccaccio recebera e utilizara o material literário reinante na cultura até seu tempo e o transformou de maneira magistral, também seus herdeiros, na posse efetiva de tal herança, souberam burilar artisticamente os valores recebidos. Quem nos certifica do valor e da dinâmica desse inventário de fontes e influências é Jauss (1986, p.54-55):

La forme d'un genre nouveau peut également sortir des modifications structurelles qui font qu'un groupe de genres simples déjà existants s'insère dans un principe d'organisation supérieure. L'exemple classique est ici la *nouvella* toscane créée par Boccaccio, qui imposa ses normes à toute l'évolution ultérieure de la nouvelle comme genre moderne. D'un point de vue génétique, le Decameron de Boccace a intégré une variété étonnante de genres narratifs ou didactiques plus anciens. [...] Les caractéristiques que retiendra la théorie ultérieure de la nouvelle [...] ne suffisent pas, prises isolément, à fixer le genre : elles atteignent leur fonction spécifique et, par là, leur efficacité historique dans la structure de genre créée par Boccace. Cela ne veut pas naturellement pas dire que, dès lors, tous les éléments de cette structure devront se retrouver dans toutes les nouvelles ultérieures. Les successeurs de Boccace ne se contentent pas de reprendre simplement sa structure initiale [...].

Antes de fechar nosso ensaio, baseado em vasto mosaico textual composto pelas obras nele comentadas, devemos acrescentar alguns breves comentários sobre um escritor galego, Manuel Forcadela, sensível poeta e romancista, professor de literatura galega, na Universidade de Vigo¹. Ao lado dos policiais *Sangue sobre a neve*, *Fóra de xogo*, acrescentamos o sensível romance *Paisaxe con muller e barco*, e *A equipaxe do azar*. Sua poesia está marcada por *Música de cinza*, *Lámpada e Medusa*.

A produção de Forcadela estende-se por outros títulos, entretanto, focalizamos nossa atenção no sugestivo romance de 1990, *A armada invencível*, que, pela temática irreverente, a estrutura linguística, a escolha do vocabulário utilizado e as contínuas inversões frasais, regadas com ironias e com explicações redundantes, sugeriu-nos, a

¹Conhecemos Manuel Forcadela durante nossa estada na Universidade da Coruña, para o Pós-Doutorado em Literatura Comparada, com bolsa CAPES, fruto do convênio entre UERJ e UDC coordenado pela Prof^a Dr^a Maria do Amparo Tavares Maleval e pela Prof^a Dr^a Laura Tato.

partir das analogias encontradas, um futuro estudo comparado em diálogo com Giovanni Boccaccio.

A futura pesquisa, na tentativa de refletir sobre a influência do estilo de Boccaccio em *A armada invencível*, seria desenvolvida, então, a partir da hipótese de que tal obra de Forcadela nos sugere uma vertente que atualizaria a narrativa boccacesca.

Deste modo, demonstraríamos uma atualização de temas medievais retomados na Galiza no século XX, porém, em nosso caso específico, entre as literaturas de língua italiana e galega.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O homem e seu duplo*. 2.ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo : Editora Martins Fontes, 1999.

ASOR ROSA, Alberto. “Decameron” di Giovanni Boccaccio. Em: *Literatura italiana*. Torino: Einaudi, vol.I, 1992.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron ou Príncipe Galeotto*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Abril, 1971.

BRANCA, Vittore. Giovanni Boccaccio. In: *Literatura italiana. I maggiori*. Milano: Marzorati, 1956.

CAZAURAN, Nicole. *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*. 2.ed. Paris: Editions SEDES, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CROCE, Benedetto. Premessa. Em: *Lo cunto de li cunti*. Bari: Laterza, 1925.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della Letteratura italiana*. Firenze: Sansoni, 1960.

FORCADELA, Manuel. *A armada invencible*. Vigo: Edicións de Cumio,

GRABHER, Carlo. *Boccaccio*. Torino: UTET, 1951.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994

JAUSS, H. R. et al. Littérature médiévale et théorie des genres. In: *Théorie des genres*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.