UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Língua, Literatura e Cultura Italianas

THIAGO VILLELA BASILE

A arte do bem viver: um estudo sobre o prazer honesto e cálculo hedonístico no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio

Versão Corrigida

São Paulo
2020

THIAGO VILLELA BASILE

A arte do bem viver: um estudo sobre o prazer honesto e cálculo hedonístico no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Doris Nátia Cavallari

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B311a

Basile, Thiago Villela
A arte do bem viver: um estudo sobre o prazer honesto e cálculo hedonístico em o Decameron, de Giovanni Boccaccio / Thiago Villela Basile ; orientadora Doris Nátia Cavallari. - São Paulo, 2019.
205 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Boccaccio. 2. Decameron. I. Cavallari, Doris Nátia, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Thiago Villela Basile

Data da defesa: 17/12/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Doris Nátia Cavallari

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/03/2020

Doris N. Cavallari

_____

Assinatura do (a) orientador (a)

BASILE, T. V. *A arte do bem viver: um estudo sobre o prazer honesto e cálculo hedonístico no* Decameron*, de Giovanni Boccaccio*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Aprovado em: 17/12/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr.a Maria Cecília Casini – FFLCH - USP
Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo – UNICAMP
Prof. Dr. Mateus Yuri Ribeiro da Silva Passos – UMESP

Ao Guido

(*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Se o Autor agradece, no Prefácio, ao Amor que, tendo-o libertado de suas cadeias, possibilitou com que ele pudesse dar atenção aos prazeres das mulheres, as quais foram fonte de inspiração para que escrevesse tão importante obra como o *Decameron*, agradeço ao Boccaccio por, mesmo setecentos anos depois, propiciar-me grandes aprendizados de vida e por ter escrito uma obra cujo tema tanto me inspirou. No atual contexto, apesar de nossos privilégios, é dificílimo concluir o trabalho acadêmico e científico. Que esta tese possa então ser útil a outros interessados na cultura humana – embora seja preciso ficar claro que o retorno proveniente do pesquisador à sociedade não se resume a este documento. Considerando tamanho desafio, este trabalho não teria chegado ao seu apressado e precipitado fim, não fosse o suporte e, por que não, a compaixão das pessoas abaixo.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe – que hoje é Griselda após ouvir Dioneu. Seu apoio irrestrito foi fundamental nos momentos de maiores dificuldades. Embora não queira romantizar a figura materna, não posso deixar de agradecer a sua generosidade e de afirmar que a sua existência é fundamental para a minha.

Ao Guido, que me acompanhou do início à reta final desse doutorado, e que foi companhia fundamental contra a solidão absoluta que exige esse trabalho. Embora tenha partido rapidamente, me ensinou um pouco do amor que faz parte do cuidar, o que já havia se iniciado com o Sansão e que hoje continua com a Pampineia e a Capuchinha.

Agradeço ao meu pai Afonso, ao meu irmão Giovanni e ao meu avô Apparecido de Abreu Villela, bem como o apoio de toda a família paterna e materna, sobretudo Renata e Marcos, Gigi e Carol, pela motivação e suporte ao longo de toda a carreira acadêmica.

Ao André Zanfor, pela amizade e generosidade, meu aluno e professor, que me recebeu em São Paulo com apoio de sua família, e com quem compartilhei inúmeras experiências que nos ensinaram muitas coisas – entre elas, de que na vida há de se ter moderação em tudo, inclusive na moderação.

À Fernanda, por incontáveis conversas, inclusive virtuais, que sempre me ajudaram a organizar meu pensamento e entender os sentimentos. Agradeço também pelos serviços de consultoria prestados.

À Bárbara Polastri, com quem tenho, misturando inconsequentemente vida e arte, compartilhado intensas experiências potencializadas pelo Amor, do qual tenho me esforçado para não ser preso por suas cadeias e, assim, viver melhor os seus prazeres – sem muito cálculo hedonístico, confesso.

Ao Alexandre Marzola, grande amigo e companheiro de trabalho, ao apoio em todo esse período, sobretudo este ano em que, após a crise de ansiedade, muitas vezes ele precisou ser dois.

Ao Jomam Marchiolli e Marcus Leijoto, pela oportunidade concedida e pela compreensão nesses longos meses. Gentilmente, para este momento final, me salvaguardaram mais do que a Universidade, a qual, após a conclusão da tese, não fornece nenhum amparo ao egresso, que passa a depender talvez mais da Fortuna do que de si próprio. Agradeço demais ao Tiago

Damaceno e ao Warley Santos, que seguraram a barra esse tempo todo com muita competência e compreensão, bem como aos demais companheiros Joel, Renato, Mario, Fernanda, Ariel, entre outros.

Aos amigos que fiz em Modena, sobretudo ao Giuseppe, que muito me ensinou sobre a Itália e com quem foi um prazer dividir moradia. Agradeço também à Federica, à Marta, à Eleonora, à Sabrina, ao Polifemo e ao Dino, que me fizeram a festa de despedida mais legal.

Aos meus amigos – Adriano, Vasco, Rafael, Camila, João, Kaled, Cláudia, Torto, Dani, Anna, Ana, Jeferson, Yuri, Roraima, Nina, Nilo, Lílian, Elaine, Angélica, Daniel, Digão, Elis, Heitor, Jonathan, Thiago, Guilherme, Natália, Bruno, Gabi, Janjão, Laís, Priscila, Eric e tantos outros – não só pelos momentos compartilhados, mas também pelas risadas.

Aos amigos da Casa Amarela, pelas frutíferas conversas nos cafés do dia a dia.

Aos colegas de pós, com os quais caminho junto, compartilhando os mesmos dilemas, já *che la diritta via era smarrita*; agradeço sempre pela solidariedade.

Agradeço à Larissa Cabrini, excelente professora e sempre gentil, ajudou-me muito tanto no Brasil quanto na Itália.

Agradeço à Lívia Cucatto, pela amizade e pelo apoio sempre, sobretudo em São Paulo.

À professora Elisabetta Menetti, que aceitou me orientar no intercâmbio realizado na Itália. Sempre gentil, contribuiu bastante para a evolução da pesquisa.

Aos membros da banca, por todos terem sido muito importantes para meu aprendizado. Ao Mateus Yuri Passos, que me conhece desde a graduação e que muito me ensinou; ao Prof. Mario Luiz Frungillo, que participou da minha defesa de mestrado com excelentes comentários; à Profa. Cecilia Casini, que participou da minha qualificação, me recebeu no Grupo de Pesquisa "A Tradição Literária Italiana" e ainda gentilmente aceitou ser minha tutora no estágio PAE.

Aos funcionários da pós-graduação do DLM, sempre solícitos, gentis e dispostos a auxiliar-nos com as burocracias do meio acadêmico. Ressalta-se que os funcionários são fundamentais para o funcionamento da Universidade e não deveriam ser sobrecarregados nem desvalorizados.

À minha orientadora Doris Nátia Cavallari, que desde o primeiro momento foi muito solícita. Contribuiu com inúmeros materiais, discussões e, agora no momento final da tese, ofereceu um suporte fundamental em muitos sentidos. Agradeço, também, por sempre ter incentivado a leitura de Bakhtin, pois eu não conhecia sua teoria literário-filosófica, a qual foi de valor inestimável para a metodologia desta tese e também passou a inspirar o modo como vejo a literatura e a vida. É verdade que nossa relação passou por diversas fases, mas, apesar de nossas diferenças, sempre resolvemos os problemas por meio do diálogo. Sou grato por ter se disposto a ter lido inúmeros e-mails em que relatei problemas pessoais, indo além das questões de trabalho, até porque no âmbito educacional, creio, jamais se deve excluir as relações humanas. Certamente compartilhamos muito apreço por Boccaccio e espero que ela possa continuar incentivando outros estudantes à leitura do imprescindível clássico que é o *Decameron*.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos a mim concedida, tanto de Demanda Social como PDSE, que, vale frisar, é absolutamente importante para os pesquisadores, afinal, a pesquisa atualmente é um trabalho e grande parte da produção científica no Brasil é realizada na pós-graduação. Que este tão

importante órgão tenha melhor sorte e que possa garantir aos pesquisadores o seu direito, e não só cobrar os deveres.

Agradeço imensamente, por fim, à Universidade pública brasileira de modo geral, pois, apesar dos inúmeros desafios que ela precisa superar – e são muitos, porque hoje a Universidade não é mais só para a elite –, reconheço e valorizo sua vital importância para a ciência e a cultura no Brasil. A Universidade precisa ser autônoma para que possa garantir o interesse da sociedade. Sou imensamente grato pela minha formação e vivenciar seus corredores foi imprescindível para que eu pudesse ampliar minha percepção do mundo. Que não se roube o tempo de pensamento de seus profissionais em prol de uma hiperprodução inócua. Que resista aos incontáveis ataques que tem sofrido. Sem o livre conhecimento seremos sempre escravos dos costumes e de quem detém o poder.

Se você tentar abrir um gato para ver como ele funciona,
a primeira coisa que você terá em suas mãos
é um gato que não funciona.
Douglas Adams

RESUMO EM PORTUGUÊS

Esta tese tem por finalidade averiguar como o cálculo hedonístico é fundamental para atingir o prazer honesto a que se propõem os protagonistas do *Decameron*. Para isso, deve-se verificar a função do *prazer honesto* na estrutura narrativa e como esse conceito é fundamental para a ideia boccacciana de literatura, ou poética, como a denomina o autor, sobretudo, nos livros XIV e XV de sua última obra, a *Genealogia deorum gentilium*, que discute a diferença entre *fábula* e *história*, isto é, entre arte e vida. Serão delineadas as principais características do cálculo hedonístico seguindo a filosofia de Epicuro, que conduzirá ao cálculo hedonístico decameroniano e, assim, ao prazer honesto, que envolve questões como a oposição entre o prazer e a dor, a multiplicidade do prazer na obra, além da visão do prazer expressa pelos dez jovens narradores e pelo Autor. Finalmente, será possível examinar o papel que o prazer honesto desenvolve na moralidade do mundo renovado do *Decameron*, bem como o seu potencial subversivo, que, ao enfrentar instâncias de poder como a Igreja Católica, veio a sofrer algumas censuras no século XVI. Com o apoio da teoria de Bakhtin, examinaremos como esse conceito de prazer é dinâmico, tendo-se tornado o epicentro dos tremores que o *Decameron* suscitou ao longo dos séculos.

RESUMO EM ITALIANO

Lo scopo di questa tesi è quello di verificare come il calcolo edonistico sia fondamentale per raggiungere l'*onesto piacere* proposto dai protagonisti del *Decameron*. Per farlo, si deve prima verificare la funzione dell'*onesto piacere* nella struttura narrativa, ed anche cercare di stabilire in che misura questo concetto è fondamentale per l'idea boccacciana di letteratura o, per dirla con Boccaccio, di poesia. Questa relazione piacere-poesia avrà come base il *Decameron* e, specialmente, i libri XIV e XV dell'ultima opera dell'autore, la *Genealogia deorum gentilium*, nella quale Boccaccio discute la differenza tra *favola* e *storia*, vale a dire, tra l'arte e la vita. Saranno delineate le caratteristiche principali del calcolo edonistico, seguendo la dottrina di Epicuro, che porterà al calcolo edonistico decameroniano e, così, a quell'*onesto piacere,* puntando su questioni come l'opposizione tra piacere e dolore, paura e riso, oltre a verificare i diversi tipi di piacere presenti nel testo e espresso dall'*onesta brigata* dei dieci giovani narratori e dall'Autore. Finalmente, sarà possibile esaminare il ruolo che l'onesto piacere sviluppa nella moralità del mondo rinnovato del *Decameron* e il suo potenziale sovversivo, che, di fronte a istanze di potere come la Chiesa cattolica, ha sofferto delle censure nel XVI secolo. Con il supporto delle teorie di Bachtin, esamineremo come il concetto di piacere sia dinamico e come sia diventato l'epicentro dei tremori che il *Decameron* ha suscitato nel corso dei secoli.

RESUMO EM INGLÊS

This thesis aims to investigate how the hedonistic calculus is fundamental to achieve the honest pleasure proposed by the *Decameron* protagonists. For this, one must verify the function of honest pleasure in the narrative structure and how this concept is fundamental to the boccaccian idea of literature, or poetics, as the author calls it, especially in the books XIV and XV of his last work, the *Genealogia deorum gentilium*, which discusses the difference between *favola* and *storia*, that is, between art and life. The main characteristics of the hedonistic calculus will be outlined following Epicurus' philosophy, which will lead to the decameronian hedonistic calculus and thus to the honest pleasure, which involves issues such as the opposition between pleasure and pain, the multiplicity of pleasure in the work, and the pleasure view expressed by the ten young narrators and the Author. Finally, it will be possible to examine the role that honest pleasure plays in the morality of the *Decameron's* renewed world, as well as its subversive potential, which, when faced with instances of power like the Catholic Church, came under some censorship in the sixteenth century. With the support of Bakhtin's theory, we will examine how this concept of pleasure is dynamic and has become the epicenter of the tremors that the *Decameron* has aroused over the centuries.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Edição de 1527, trecho 1..... 150
TABELA 2 – Edição de 1527, trecho 2..... 151
TABELA 3 – Edição de 1538, trecho 1..... 151
TABELA 4 – Edição de 1538, trecho 2..... 151
TABELA 5 – Edição de 1555, trecho 1..... 152
TABELA 6 – Edição de 1555, trecho 2..... 152
TABELA 7 – Edição de 1573, trecho 1..... 157
TABELA 8 – Edição de 1573, trecho 2..... 158
TABELA 9 – Edição de 1582, trecho 1..... 162
TABELA 10 – Edição de 1582, trecho 2..... 163
TABELA 11 – Edição de 1590, trecho 3..... 164
TABELA 12 – Edição de 1590, trecho 1..... 165
TABELA 13 – Edição de 1590, trecho 2..... 165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 23

1 MUNDO DA VIDA E MUNDO DA CULTURA – A ARQUITETURA DO *DECAMERON* A PARTIR DO ENCONTRO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA NAS TEORIAS DE BOCCACCIO, EPICURO E BAKHTIN..... 29

1.1 *Boccaccio, Bakhtin e Epicuro materialistas*..... 31

1.1.1 Mundo dos deuses x Mundo dos seres humanos..... 32

1.1.2 Mundo da vida x Mundo da cultura..... 48

1.2 *Arquitetura do* Decameron..... 51

1.3 *A teoria literária de Boccaccio destacando a consciência da criação poética*..... 58

2 FONTE FILOSÓFICA DO CONCEITO DE PRAZER HONESTO DECAMERONIANO: O CÁLCULO HEDONÍSTICO EPICURISTA..... 65

1.1 *Princípios do cálculo hedonístico epicurista*..... 67

1.2 *De Epicuro a Boccaccio*..... 75

1.2.1 O combate ao epicurismo..... 75

1.2.2 Leitor astuto – a compreensão do epicurismo por Boccaccio..... 80

3 *NELLA MOLTITUDINE DELLE COSE*, O PRAZER HONESTO NO *DECAMERON*..... 87

3.1 *O cálculo hedonístico decameroniano*..... 88

3.2 *O prazer honesto nas novelas*..... 108

3.3 *Renovação do mundo*..... 129

4 QUE PRAZER? AS CENSURAS DA IGREJA NO SÉC. XVI E A MODIFICAÇÃO NO CONCEITO DE PRAZER..... 135

4.1 *A noção bakhtiniana de autoria*..... 136

4.2 *A novela de Guido Cavalcanti*..... 144

4.3 *As distorções*..... 147

4.3.1 Versões anteriores ao Concílio de Trento..... 150

4.3.2 A versão de 1573..... 152

4.3.3 A versão de 1582..... 159

4.3.4 A versão de 1590..... 163

4.3.5 O retorno dos traços epicuristas..... 166

4.4 *Os co-autores e a condenação moral de uma obra*..... 167

4.4.1 O conceito de cronótopo..... 167

4.4.2 Boccaccio pecador..... 177

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 181

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 187

APÊNDICE..... 201

INTRODUÇÃO

Camposanto di Pisa, 2017. Enquanto caminhava pelos inúmeros arcos e colunas de pedra branca, observava que as pessoas circulavam olhando para seus celulares e tirando *selfies*. Volto a me concentrar no objetivo de minha visita, e finalmente me deparo com o afresco de Buonamico Buffalmacco – o *Trionfo della morte*, 1336-1341. Ver pessoalmente o que só tinha visto por uma tela eletrônica é impactante. Sentia, com o passar dos olhos, o caos que dominava a maior parte do afresco: anjos, demônios, cavaleiros e caixões; até chegar ao canto direito inferior, onde dez jovens viviam em sua plenitude, alheios ao caos. O turista à minha frente, por sua vez, fazia questão de se incluir na obra por meio da câmera de seu celular. Depois que desocupou parte do afresco, pude, mais detidamente, reparar que havia pequenos espaços cinzas, possivelmente por danos decorrentes de ataques ocorridos durante a Segunda Grande Guerra, fazendo com que a obra necessitasse de uma restauração. Instigado, comecei a imaginar o que preenchia aqueles espaços na versão original. Observando os elementos ao lado, parecia uma tarefa simples; porém, pensei se o turista anterior teria chegado à mesma conclusão que eu. Não satisfeito, comecei a imaginar como cada turista de tempos passados teria preenchido cada um daqueles vazios. Angustiado, comecei a me questionar se o que mais importava era o que originalmente havia naquele espaço ou com o quê cada um de nós preenchia aquele espaço cinza. Por fim, percebi que tentar preenchê-lo já estava afetando a minha compreensão daquele vazio.

Após algum tempo, notei que esses pensamentos eram ecos das leituras dos textos de Bakhtin. Pude, então, entender com clareza que a minha Tese não se resumia a decifrar o conceito de prazer no *Decameron*, mas, sobretudo, a demonstrar como justamente esse conceito contribui para que o *Decameron* seja uma obra ainda hoje e por muito tempo viva.

De fato, o interesse por esse tema deve-se ao fato de o prazer ser o epicentro de grandes polêmicas envolvendo o *Decameron*. Já havia iniciado esse estudo em minha Dissertação de Mestrado, *Alusão ao epicurismo na moldura narrativa de o Decameron, de Boccaccio* (2015), em que se verificou, no plano ético, a alusão presente no *Decameron* à filosofia epicurista. Na Dissertação, foi apresentado em mais detalhes o epicurismo (aqui, serão retomados apenas os principais pontos) para que se pudesse observar sua influência sobretudo na moldura narrativa. Foi analisado, também, como os críticos dessa obra, ao longo da história, a repudiavam em seu sentido moral, embora fossem obrigados a reconhecer e preservar os

valores linguísticos dela. Sendo assim, a Dissertação de Mestrado foi um bom ponto de partida para as discussões que seriam aprofundadas nesta tese.

A propósito, avaliando nosso trabalho no interior da fortuna crítica do *Decameron*, podemos endossar o ineditismo de uma Tese que reavalia o prazer com base no cálculo hedonístico[1] e o insere como necessário à estrutura narrativa da obra. Isso porque, por mais que o *Decameron* seja uma rica obra em sentido ético e moral, é notadamente reconhecido e estudado por seus méritos linguísticos, uma vez que remodelou o *volgare*, iniciando a prosa moderna e a nova cultura e literatura italianas que influenciaram toda a Europa, ao lado de Dante e de Petrarca. Apesar de ter havido inúmeras controvérsias acerca das questões linguísticas, os principais críticos possuíam certa consonância em relação ao problema moral que o *Decameron* acarretava. O maior gesto de censura, evidentemente, foi o da Igreja Católica, que, reconhecendo a importância linguística da obra e a impossibilidade de tirar o livro totalmente de circulação, encomendou uma versão censurada ao filólogo Vincenzo Borghini e sua equipe, lançada em 1573. Apenas no século XX, iniciou-se uma discussão mais cuidadosa acerca da moral no *Decameron*. Ainda um tabu naquela época, Vittore Branca, autor de *Boccaccio medievale* (1956), foi responsável pelo resgate dessa obra e iniciou estudos mais gerais a respeito dela. Somado a isso, a destituição do *Index Librorum Prohibitorum*, em 1966, pelo Papa Paulo VI, contribuiu de vez para que a curiosidade sobre o *Decameron* pudesse incutir-se de forma menos repressiva em inúmeros outros estudiosos, gerando uma amplitude muito maior de pesquisas do que em outros períodos, abordando-se os mais diversos aspectos da obra.

Ainda assim, embora já ocorressem timidamente, as reflexões acerca da ética e da moral no *Decameron* iniciaram-se muito recentemente. Por essa razão, o primeiro capítulo, "Mundo da vida e mundo da cultura – a arquitetura do *Decameron* a partir do encontro entre literatura e filosofia nas teorias de Boccaccio, Epicuro e Bakhtin", objetiva realizar um encontro entre as três principais teorias: a de Bakhtin, a de Boccaccio e a de Epicuro. Avaliamos como no epicurismo e no *Decameron* existe uma cisão entre o mundo dos deuses e o dos seres humanos, em que, ainda que não se duvide da existência de Deus, o foco está nas escolhas e nas ações humanas. Em seguida, investiga-se a cisão entre o mundo da vida e o da cultura, com o auxílio da *Genealogie deorum gentilium* e de Bakhtin, para refletir sobre o evento estético em

[1] Esse termo consta no *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (2007), e foi utilizado pela primeira vez por Benthan, em *Principies of Moral and Legislation*, de 1789. Passou a ser utilizado nos estudos sobre Epicuro, conforme o faz João Quartim de Moraes. Ver mais em: MORAES, *Epicuro: as luzes da ética*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

que a responsabilidade recai sobre o autor. A partir disso, poderá ser analisada a relevância do prazer honesto para o Autor, bem como a inerência desse conceito ao modo de vida dos dez jovens protagonistas, que também narram pelo prazer em si e pelo prazer enquanto finalidade.

Uma vez que o prazer assume papel central, será investigado o terreno cultural em que esse conceito se configura. Nesse sentido, o capítulo 2, "Fonte filosófica do conceito de prazer honesto decameroniano: o cálculo hedonístico epicurista", explora com mais aprofundamento a filosofia epicurista e o modo como Boccaccio recebeu o epicurismo. De fato, o *Decameron* possibilita diversas leituras críticas, no entanto, o epicurismo é a escola filosófica que melhor elucida o conceito de prazer decameroniano. O fundador dessa filosofia é Epicuro (341-270 a.C.), autor de inúmeras obras, das quais se perpetuaram e se destacaram a "Carta a Meneceu", a "Carta a Pítocles" e a "Carta a Heródoto", ao lado de suas máximas mais relevantes, compiladas por Diógenes Laércio, em *Vidas e doutrinas de filósofos ilustres* (séc. III). A parte central desse sistema filosófico é a Ética que configura o hedonismo epicurista. Segundo João Quartim de Moraes, em *Epicuro*: as luzes da ética (1998, p. 68), existe uma grande diferença entre 1) *buscar os prazeres* e 2) *buscar os prazeres que suprimem as dores*. O primeiro, para Epicuro, seria a conduta da multidão, pois é fonte de um hedonismo insensato, uma vez que tal busca desenfreada conduziria a dores maiores. Já o segundo seria a ação pertinente ao sábio, pois, a partir de uma busca ponderada pelo prazer, pode-se encontrar a *aponía* e a *ataraxía*. Nesse sentido, portanto, o sábio é capaz de realizar um *cálculo hedonístico*, já que alguns prazeres têm como consequência dores maiores, e algumas dores, quando suportadas, têm como consequência um prazer maior. Esse complexo pensamento foi filtrado por Boccaccio principalmente por meio do pensamento de Sêneca, e, nesse capítulo, serão também apresentados outros autores que o influenciaram nesse pensamento. O resgate das fontes do *Decameron* é trabalho recente e muito importante, como afirma Battaglia Ricci, em *Scrivere un libro di novelle* (2013):

> (...) basta recordar que a recuperação de fontes filosóficas mudou profundamente a abordagem do livro nas últimas décadas, revelando a densidade conceitual e o comprometimento ideológico subjacente à escrita sorridente e muitas vezes jocosa do certaldense, que, com o *Decameron*, (...) pretendia, à sua maneira, restabelecer as regras de uma vida respeitosa da natureza e da razão, convidando seus leitores a extrair suas próprias lições de vida, além de oferecer um entretenimento agradável. (RICCI, 2013, p. 36)[2]

[2] "(...) basterà ricordare che il recupero delle fonti filosofiche ha profondamente modificato negli ultimi decenni l'approccio al libro, rivelando la densità concettuale e l'impegno ideologico sotteso alla sorridente e spesso giocosa scrittura del Certaldese, che col *Decameron*, (…), intendeva a suo modo rifondare le regole di un vivere rispettoso di natura e ragione, invitando i suoi lettori a trarre dalle novelle vere proprie lezioni di vita, oltre che l'occasione di un ameno intrattenimento." (2013, p. 36)

Dessa forma, após uma discussão a respeito da fonte filosófica, pode-se analisar como o prazer se configura no próprio *Decameron* – tarefa do capítulo 3, "*Nella moltitudine delle cose*, o prazer honesto no *Decameron*". Este capítulo tem como propósito definir o conceito de prazer honesto distinguindo-o da multiplicidade de prazeres que permeia o *Decameron*. Para isso, será desenvolvido um postulado importante que orienta a obra, o de que "O prazer ocupa o lugar em que se encontrava a dor". Será muito proveitosa a leitura de Marco Veglia, que discute o *piacere* em seu *La vita lieta* (2000). A filtragem do cálculo hedonístico será bastante relevante, pois assim pode-se adjetivar como honesto um específico tipo de prazer. Para isso, será de grande contribuição o trabalho de Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del* "Decameron" e sobretudo sua reflexão sobre o "*onesto raccontare*", conceito que será explicado adiante, no *Decameron*. Por fim, pretendemos pontuar, com novelas específicas, como se expressa o prazer honesto.

Porém, o conceito de prazer honesto é tão influente que gerou grandes impactos na sociedade. Como afirmamos anteriormente, esse conceito incomodou demasiadamente a Igreja católica, que pregava a dor no corpo para a salvação da alma, uma doutrina nomeada como *contemptus mundi* (desprezo do mundo), como esclarece Jean Verdon, em *Il piacere nel medioevo* (2000):

> A vida nesta terra é apenas uma passagem curta destinada a preparar a vida eterna. O importante é se preocupar apenas com a própria salvação, levar uma existência que, como a dos monges, seja a mais próxima possível daquela que o homem viverá perto de Deus. Todos os prazeres serão, portanto, rejeitados – para começar, como vimos, do prazer que acompanha a união conjugal. É a chamada doutrina do "desprezo do mundo", no latim *contemptus mundi*. (VERDON, 2000, p. 91)[3]

Assim, para combater um pensamento ameaçador à sua doutrina, a Igreja procedeu, no século XVI, com inúmeras censuras ao *Decameron*. No capítulo 4, "Que prazer? As censuras da Igreja no séc. XVI e a modificação no conceito de prazer", fazendo uso do aparato teórico bakhtiniano, investigaremos os mecanismos de distorção do conceito de prazer a partir das noções de autoria e de cronótopo. Para isso, elencamos a novela VI-9 de Guido Cavalcanti para demonstrar os cortes que foram realizados e os efeitos gerados, a partir dos originais do século XVI, aos quais tivemos acesso quando realizamos pesquisa na Itália, com bolsa PDSE-CAPES.

---

[3] "La vita su questa terra è solo un passaggio di breve durata destinato a preparare la vita eterna. L'importante è preoccuparsi unicamente della propria salvezza, condurre un'esistenza che, come quella dei monaci, si avvicini il più possibile a quella che l'uomo vivrà accanto a Dio. Tutti i piaceri verrano dunque respinti – a cominciare, come abbiamo visto, dal piacere che accompagna l'unione coniugale. È la dottrina cosiddetta del "disprezzo del mondo", in latino *contemptus mundi*." (VERDON, 2000, p. 91)

Dessa forma, será observado como o conceito de prazer não é estático, mas dinâmico, e necessariamente evolui ao longo da história.

Apresentado os quatro capítulos, deve-se mencionar algumas questões técnicas importantes. A respeito do critério de escolha da edição original do *Decameron*, auxiliou-nos em nossa decisão Renzo Bragantini, que, em "Para um diverso *Decameron*" (2015), explicou que, apesar dos inúmeros méritos de Vittore Branca, a edição publicada por ele em 1980 carecia de inúmeras revisões (2015, p. 43). Nesse sentido, optamos por utilizar uma versão que já contém correções, no caso, a organizada por Mario Marti e publicada pela Bur em 2011. A tradução escolhida foi a mais recente e rigorosa da versão integral que dispomos no Brasil até o momento, realizada por Ivone C. Benedetti, e publicada pela L&PM Editores em 2013. Esclarecemos que, para facilitar a leitura, quando houver citação blocada, as duas versões serão apresentadas no corpo de texto, a primeira em original, e a segunda na tradução. Além disso, as edições antigas utilizadas no capítulo 4 serão transcritas fielmente e sem o uso da forma "sic", já que esta teria que ser repetida inúmeras vezes ao longo do texto, o que também prejudicaria a leitura. Por fim, as traduções dos comentadores serão feitas por nós, tarefa que consideramos importante já que esta Tese é voltada para o público brasileiro.

1 MUNDO DA VIDA E MUNDO DA CULTURA – A ARQUITETURA DO *DECAMERON* A PARTIR DO ENCONTRO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA NAS TEORIAS DE BOCCACCIO, EPICURO E BAKHTIN

Por muitos séculos, o debate em torno do *Decameron* deteve-se sobre a estrutura da obra: seria ela um todo articulado ou apenas uma coletânea de novelas escritas em meio à peste negra de 1348? Em meados do século XX, sobretudo após os estudos de Vittore Branca[4], chegou-se a um consenso entre os críticos do *Decameron*: os elementos narrativos dessa obra não estão agrupados de forma mecânica, sem relação de sentido de suas partes internas – há uma consciência artística e crítica criadora que as agrupa e lhes confere sentido.

Para delinear a arquitetura do *Decameron*, será utilizada a teoria literária de Boccaccio, elaborada em seu último texto, *Genealogie Deorum Gentilium*, procurando tecer um diálogo com a teoria de Bakhtin e, também, com a de Epicuro. De fato, é tarefa bastante complicada aproximar três pensadores que são separados por um milênio cada um (além de que, naturalmente, inúmeros outros estudiosos contribuíram para refletirmos sobre o *Decameron*); no caso, o critério de seleção utilizado considera que, tendo em vista nosso objetivo, Bakhtin, a partir de suas teorias, disseminadas em diversas de suas obras, contribui para uma aproximação metodológica na forma de analisar a estrutura do *Decameron*; por sua vez, Epicuro, a partir de sua ética, colabora para examinar um elemento central dessa estrutura, o conceito de prazer.

Evidentemente, para se efetuar uma análise como essa, devem-se filtrar os enunciados mais relevantes da obra. Com efeito, no *Decameron*, alguns enunciados são tão relevantes que cumprem a função de postulados, já que os outros fios do tecido narrativo se organizam em torno deles. O postulado que será trabalhado neste capítulo está expresso no cerne do *Proêmio*: "(…) e das coisas divertidas que nelas são mostradas as senhoras que as lerem poderão extrair não só prazer como também orientações úteis (...)" (BOCCACCIO, 2013,

[4] Um dos mais influentes críticos de Boccaccio, publicou, em 1956, o clássico *Boccaccio medievale* e, em 1962, identifica no código *Hamilton 90* um autógrafo do *Decameron*; também fundou, em 1963, a revista *Studi sul Boccaccio*, que até hoje reúne artigos dos maiores estudiosos desse autor.

p. 24)[5]. Esse postulado, pronunciado pelo Autor[6], coloca em evidência dois grandes objetivos do *Decameron*: o prazer e a utilidade.

Nesse sentido, será muito produtivo explorar as concepções literárias de Boccaccio. No próprio *Decameron*, especificamente na Introdução à quarta jornada, já há uma defesa do trabalho do escritor por parte do Autor. Independentemente da discussão entre os críticos se de fato houve uma recepção crítica ao longo da escrita do *Decameron*, a questão é que o Autor defende a importância de seu trabalho e o ato de comunicar-se com as mulheres. No entanto, apesar dessas defesas do trabalho do poeta, não há, no *Decameron*, o intuito de fazer uma grande argumentação a respeito do trabalho do fabulista, como constata Pedro Heise, em "Boccaccio em defesa da poesia: as *Genealogie deorum gentilium*" (2013a, p. 154); essa defesa, que traz consigo as noções de literatura de Boccaccio, é manifestada em maior grau em outros trabalhos seus, como o *Trattatello in laude di Dante* e as *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, e, de modo mais contundente, em sua teoria sobre o fazer literário apresentada em sua última obra, a *Genealogie deorum Gentilium*[7], conforme expõe Jacob Burckhardt em *A cultura do Renascimento na Itália*:

> Uma dessas, *De genealogia deorum*, contém nos livros décimo-quarto e décimo-quinto um apêndice notável, no qual ele discute a posição do então juvenil humanismo em relação à época. Não nos devemos deixar enganar por suas referências exclusivas à "poesia", uma vez que uma observação mais acurada demonstra que ele quer descrever toda a atividade mental dos poetas eruditos. Os inimigos que combate com tanto vigor são os ignorantes frívolos, interessados só na devassidão; o teólogo sofista, para quem Hélicon, as fontes castalinas e o bosque de Apolo não passavam de tolices; os advogados ambiciosos, para os quais a poesia era supérflua, pois com ela não se ganhava dinheiro, finalmente, os frades mendicantes, descritos de forma perifrásica, mas com suficiente clareza, que não poupavam acusações de paganismo e imoralidade. Segue-se depois a defesa e o elogio da poesia e, em especial, da significação mais profunda e alegórica que devemos sempre atribuir a ela. Defesa também daquela obscuridade calculada destinada a repelir as mentes embotadas dos ignorantes. (1991, p. 123)

A *Genealogie*, explica Heise, foi encomendada pelo rei Hugo de Chipre e de Jerusalém por volta de 1350, ano em que estava sendo escrito o *Decameron*; além disso, essa

---

[5] "(…) le già dette donne che quelle [novelle] leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate ed utile consiglio potranno pigliare (...)." (BOCCACCIO, 2011, p. 5).

[6] Optamos por utilizar a instância ficcional "Autor" do que o autor histórico Boccaccio, seguindo a linha teórica de Bakhtin. Uma discussão mais aprofundada a respeito da noção de autoria bakhtiniana será efetuada no quarto capítulo.

[7] Utilizaremos a seguinte edição: BOCCACCIO, G. *Della geneologia de gli Dei di m. Giovanni Boccaccio libri quindeci. Ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli Dei de' gentili*. Trad. Gioseppe Betussi. Venetia: Valentini, 1627. Pautamo-nos também no relatório de pós-doutorado de Pedro Heise, "Quem usa capacete de vidro, é melhor não entrar num combate de pedras: a poética de Boccaccio", FFLCH-USP, 2014.

obra demorou para ser finalizada, tamanha era a dificuldade em recuperar as informações sobre a cultura do mundo antigo dispersas ao longo dos séculos. Ademais, discute-se, atualmente, se a defesa da poesia nos livros XIV e XV da *Genealogie* pode ser entendida também como uma sistematização dos pensamentos de Boccaccio já aplicados em outros de seus trabalhos – hipótese que defendemos.

De fato, como já acenado, Boccaccio expressa suas principais noções sobre a literatura nessa obra, na qual procura diferenciar as noções de *fabula* e *historia* e esclarece que a literatura é *locutio sub figmento*, isto é, espaço privilegiado para que a fantasia aconteça e que a verossimilhança assuma o lugar da "verdade". Essa formulação relaciona-se com a frase expressa na segunda redação do *Trattatelo*, de que, na tradução de Heise, o ofício do poeta é "esconder alguma verdade sob ficção fabulosa" (*Trattatello* 2, 91). Com efeito, as ponderações de Boccaccio a respeito do fazer literário demonstram sua consciência artística e crítica, capaz de arquitetar o *Decameron*.

1.1 *Boccaccio, Bakhtin e Epicuro materialistas*

Para explorar o fazer literário de Boccaccio e analisar o conceito de prazer no *Decameron*, foram elencadas como aparato teórico a filosofia de Epicuro e as reflexões de Bakhtin. Os três inserem-se, cada um a seu modo, na linha teórica materialista, à medida que buscam lidar com a realidade como ela se apresenta diante de nós. No caso de Boccaccio, essa linha teórica se manifesta sobretudo no *Decameron*: por exemplo, como será desenvolvido mais adiante, a peste negra é descrita pelo Autor independentemente de ser "ação de corpos celestes" ou "enviada por Deus" – a morte é representada como algo material, e não como morte da alma, como a representavam os poetas medievais. Seria fácil inserir a peste negra apenas como uma punição divina, mas, quando o Autor rompe com esse pensamento, traz a responsabilidade para os seres humanos, em um plano terrestre, conhecido, palpável – esse movimento teórico é justamente o que faz Epicuro quando traz para o ser humano a responsabilidade de suas ações; e o ato responsável é para Bakhtin o centro de sua filosofia primeira.

O ser humano, para esses autores, possuem historicidade, uma vez que são circunscritos em um espaço-tempo delimitado, do qual se conhece já algum passado, o que, no limite, forma um conjunto de experiências que permite a esse ser humano ter a capacidade de escolha e, consequentemente, o liga à responsabilidade por essa escolhas e por seus atos. Para que possamos avançar a respeito do entendimento do prazer como elemento estrutural do

Decameron, é preciso entender essa responsabilidade tanto como pertinente à ética e, naturalmente, ao mundo humano, como atributo do Autor, que, *conscientemente*, insere o tema do prazer como elemento central em sua obra. Bakhtin, nesse sentido, é fundamental para refletir sobre a cisão entre o mundo da cultura e o mundo da vida, humano. Porém, para se falar desse mundo humano, é preciso refletir antes sobre outra cisão, aquela entre o mundo dos deuses e o dos seres humanos. É necessário destacar que Boccaccio não era ateu, bem como Epicuro não o era, mas ambos focaram no mundo humano, no livre-arbítrio, um pressuposto que sempre existiu na cultura e que atribui aos seres humanos a responsabilidade por suas ações – e não aos deuses. Esclarecido isso, pode-se afirmar que essas duas cisões contribuem para elucidar o projeto de texto do *Decameron*.

1.1.1 Mundo dos deuses x Mundo dos seres humanos

Para que se possa analisar o ato ético da consciência artística de Boccaccio, é importante contextualizar o período em que essa discussão sobre o fazer poético ocorre, isto é, o momento em que o mundo humano é (novamente) dissociado do mundo divino – o Humanismo florentino. Novamente porque uma precedente dissociação entre esses mundos ocorreu na Antiguidade grega, em que, com a criação da *paideia*, conjunto de disciplinas para a formação de um indivíduo completo, produziu-se a noção de um ser humano ideal que seria participativo em sua sociedade; com Protágoras (481-411a.C.), esse princípio seria fortalecido, com base na convicção de que o ser humano é a medida para todas as coisas. Esse pensamento perpetua-se e tem continuidade com os grandes pensadores romanos, entre eles Cícero que, a partir de seus inúmeros trabalhos, foi o grande responsável por conduzir esses pensamentos ao mundo latino. Tanto que, como demonstra o filósofo Eugênio Garin em *Ciência e vida civil no renascimento italiano* (1996)[8], foi com a retomada de seus textos que humanistas italianos do século XIV ao XVI criaram os substratos de um pensamento que os auxiliavam a desempenhar um papel na vida civil da sociedade a que pertenciam. Com isso, aliaram-se disciplinas como história e filologia, que, aos seres humanos, possibilitaram a construção de uma apreciação crítica sobre si e sobre o outro de um passado remoto. Conforme afirma Paul Kristeller em

[8] Eugênio Garin foi um dos mais proeminentes estudiosos da história cultural do Humanismo e do Renascimento. Ver: Eugênio Garin, *Ciência e vida civil no renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1996. Ver também: Eugênio Garin, *Idade média e renascimento*. Lisboa: Estampa, 1994.

Tradição Clássica e Pensamento Renascentista (1979), Cícero foi fundamental para o Humanismo:

> (...) as obras retóricas de Cícero forneceram a teoria, e os seus discursos, as suas cartas e os seus diálogos, os momentos concretos para os principais ramos da literatura em prosa, enquanto a estrutura de seu periodar bem cadenciado foi imitada em toda espécie de composição literária. Por meio de escritos filosóficos, serviu de fonte de informação sobre muitas escolas da filosofia grega e ainda como modelo eclético de pensar, pronto a recolher migalhas de conhecimento onde quer que se pusessem encontrar e que caracteriza também muitos tratados humanísticos. (KRISTELLER, 1979, p. 25-26)

Essenciais para a constituição do ser humano no renascimento, as *litterae humanae*, contribuição efetiva dos *Studia Humanitatis*, abrangiam, como afirma Eugênio Garin, "todas as disciplinas da linguagem e do discurso e todas as ciências morais: economia, ética, política" (1993, p. 11-12). Dessa forma, aventa o estudioso, configurou-se uma nova *paideia*, em que se conquistou a consciência da possibilidade criativa do ser humano em um projeto de educação cívica com base em experiências históricas – ou seja, com essa nova *paideia*, a preocupação era formar o ser humano para a vida civil. Por essa razão, além das Artes e das Letras, ganharam destaque disciplinas como a Retórica, que, associada à Filosofia, eram muito úteis à República, porque com seu poder de convencimento evitava-se o uso das armas, já que as negociações podiam ser efetuadas por intermédio da palavra.

Salienta-se que o indivíduo, para dedicar-se à vida civil, precisava demonstrar interesse pela *vida ativa*, isto é, a ação do ser humano no mundo. Esta já é uma inversão da tradição medieval, em que se devia prezar pela vida contemplativa, a única que podia fazer com que o ser humano experienciasse ser livre pelo contato direto com a verdade eterna de Deus. Mas os humanistas retomariam a experiência de liberdade humana como elemento fulcral da vida ativa. Ou seja, pelo diálogo com a tradição clássica, os humanistas podiam entender melhor a si mesmo e a sua sociedade, ampliando o espaço de realização de ações concretas em âmbito político e social. Por isso, as ações humanas são concentradas no presente, de modo que os clássicos do passado serviam como fonte de conhecimento aos problemas imediatos da existência. Assim, em um período em que a Itália se encontrava dividida, os humanistas tinham como intenção embasar-se nos clássicos para a reconstrução de sua civilização.

Com o cerne das reflexões orientado à vida civil, obtemos o que mais nos interessa do Humanismo[9], a saber, a dissociação do mundo humano em relação ao mundo divino. O

[9] Para um estudo mais completo sobre o Humanismo, além dos estudiosos já elencados entre uma gama muito abrangente, recomenda-se: Giuseppe Billanovich, *Dal Medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*. Milano: C.U.S.L., 2001.

próprio enunciado inicial do *Decameron*, "É humano ter compaixão dos aflitos" (BOCCACCIO, 2013, p. 23)[10], já representa um deslocamento do âmbito do divino ao âmbito do humano. Consequentemente, essa frase pode traduzir-se como metonímia de um vasto mundo que, nessa obra, seria reavaliado sob a perspectiva da vida humana, na qual os seres humanos são dotados do livre-arbítrio que os caracteriza.

Naturalmente, Boccaccio não esteve sozinho nesse processo – ao lado dele, estavam Dante e Petrarca. Com suas obras, realizou-se, no plano literário, a transição do mundo antigo e medieval para o mundo moderno. Se Dante e Petrarca elegeram a poesia para destacar o humano, Boccaccio, com sua prosa, em especial o *Decameron*, fez do ser humano criação artística.

Dante foi o primeiro que projetou a Antiguidade para a vanguarda da cultura, conforme aponta Jacob Burkhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália* (1991):

> Na *Divina Comédia*, [Dante] trata os mundos antigo e cristão não como se tivessem igual autoridade, mas como universos paralelos. Dante nos dá constantemente ilustrações cristã e pagã para o mesmo fato, exatamente como, num período anterior da Idade Média, procuravam-se tipos e antítipos na história do Velho e do Novo Testamentos. Deve-se lembrar que o ciclo cristão da história e da lenda era bem conhecido, enquanto que o antigo era relativamente desconhecido, mas cheio de promessas e interesses. (1991, p. 122)

Já Petrarca, amplamente reconhecido por seu trabalho com a cultura clássica, esforçou-se, "em seus volumosos escritos históricos e filosóficos, por não suplantar as obras dos antigos, mas sim por torná-las conhecidas." (BURCKHARDT, 1991, p. 122). Além disso, também escrevia cartas que funcionavam com verdadeiros tratados sobre assuntos da Antiguidade. Por sua vez, Boccaccio rapidamente tornou-se conhecido por suas compilações latinas sobre mitologia, geografia e biologia. Sobre a relação de Boccaccio com a Antiguidade clássica, Burckhardt tece uma observação importante:

> (...) numa clara referência ao seu próprio trabalho erudito, o autor [Boccaccio] justifica a nova relação em que sua época se encontrava frente ao paganismo. A situação era totalmente diferente, argumenta, quando em seus primórdios a Igreja tinha de lutar para abrir caminho entre os pagãos. Agora – louvado seja Jesus Cristo! – a verdadeira religião estava reforçada, o paganismo destruído e a Igreja vitoriosa, de posse do campo hostil. Era possível, portanto, abordar e estudar o paganismo quase sem perigo. (1991, p. 123)

[10] "Umana cosa è l'avere compassione degli afflitti." (BOCCACCIO, 2011, p. 3).

Mais adiante, o historiador discorre sobre a relação entre as classes média e alta com a Igreja no período do apogeu do Renascimento, quando a razão toma a frente e as reflexões sobre os dogmas e as políticas do papado criam um sentimento de "uma aversão profunda e desdenhosa, da aquiescência aos costumes eclesiásticos externos, que entravam na vida diária, e de um senso de dependência quanto aos sacramentos e cerimônias". (BURCKHARDT, 1991, p. 281).

A retomada do paganismo e o questionamento da Igreja seriam intensificados com a retomada da filosofia da Antiguidade, que exerceu grande influência na mentalidade dos humanistas, como afirma Burckhardt: "A literatura antiga, respeitada como algo incomparável, está repleta da vitória da filosofia sobre a tradição religiosa" (1991, p. 306). O estudioso ainda ressalta que "em quase todas essas diversas opiniões e doutrinas havia implícita uma certa crença em Deus; tomadas em conjunto, porém, elas faziam um contraste marcante com a fé cristã num governo divino para o mundo." (*idem, ibidem*). Deve-se sublinhar que, nesse contraste, despontaria a filosofia de Epicuro: "Se tomarmos Dante e seus contemporâneos como evidência, descobriremos que a filosofia antiga entrou em contato primeiramente com a vida italiana no aspecto em que ela oferecia o contraste mais marcante com o cristianismo – o epicurismo." (*idem, ibidem*). Complementa:

> As obras de Epicuro não tinham sido preservadas e, mesmo no fim da era clássica, um conceito mais ou menos unilateral já se formara com respeito à sua filosofia. Assim mesmo, aquela fase do epicurismo que pode ser estudada em Lucrécio e, principalmente, em Cícero é suficiente para familiarizar os homens com um universo sem Deus. Não é fácil dizer até que ponto os ensinamentos de Epicuro foram realmente entendidos, e se o nome do problemático sábio grego era mais uma palavra atraente para a multidão. É provável que a Inquisição dominicana o tenha usado contra aqueles que não era possível atingir com uma acusação mais definida. No caso dos céticos prematuros, dificilmente condenáveis por declarações heréticas positivas, a vida luxuriosa num grau moderado já bastava para provocar essa acusação. A palavra "epicurismo" é usada nesse sentido convencional por Giovanni Villani, quando ele explica os incêndios florentinos de 1115 e 1117 como castigo divino contra as heresias e, entre elas, "contra a seita lasciva e glutônica dos epicuristas". O mesmo escritor diz de Manfredo: "sua vida era epicurista, já que não acreditava nem em Deus nem nos santos, mas apenas no prazer corporal". (1991, p. 306-307)

Burkhardt ainda fortalece seu argumento utilizando a *Divina Comédia* de Dante, uma vez que os epicuristas aparecem nos Cantos nono e décimo do *Inferno* como os filósofos vencidos pela Igreja. Sobre a condenação dos epicuristas, declara:

> (...) seu pecado contra a Igreja estava na sua atitude geral, que se podia resumir na crença de que a alma morre com o corpo. A Igreja estava bem ciente de que esta única doutrina, se ganhasse terreno, poderia ser muito mais prejudicial à sua autoridade que todos os ensinamentos dos maniqueus e paterinos, uma vez que afastava todos os motivos para sua interferência nos assuntos humanos após a morte. (1991, p. 307)

Burckhardt, porém, não condena Dante. A propósito, reconhece que o poeta é extremamente relevante para fundamentar a noção de liberdade entre os humanistas, sobretudo em um período em que se discutia o papel do divino sobre as ações humanas. O Canto XVI do *Purgatório* sintetiza e elucida essa questão. Nele, Dante demonstra que acredita na responsabilidade moral do ser humano a partir da noção de livre-arbítrio, ponto fundamental de seu diálogo com o personagem Marco Lombardo, o qual esclarece ao poeta-peregrino que o ser humano não está destinado a ser condenado ou salvo pela influência das estrelas ou dos desejos divinos, mas é criado com potencialidades, liberdade e capacidade de escolha que o caracterizam. Desse modo, o ser humano, como se lê no trabalho de Felipe Stiebler Leite Villela, "O caminho da nossa vida, uma aproximação entre *Ser e tempo* e *Divina comédia"* (2010, p. 72), enquanto vive, "é a liberdade de um caminho, que só se encerra e define com a morte.". Villela ressalta ainda que a condição da eternidade é criada pelo ser humano temporalmente finito (*idem*, p. 85).

Dante utiliza-se do oxímoro "libero soggiacete" (Purgatório, XVI, v. 80) para determinar que o ser humano está sujeito a escolher e estará também sujeito às escolhas que fizer. A estudiosa Chiavacci Leonardi, observa, em sua introdução a *Divina Comédia*, que os elementos fundadores da *Comédia* são "valor do indivíduo, historicidade, liberdade", pois "esse homem histórico tem liberdade; a ele é dado escolher, ao longo do tempo, sua própria condição eterna" (*Introduzione*, p. IX). Em seu texto, *Dante, poeta do mundo secular* (1997), Auerbach conclui:

> Com Dante, o indivíduo histórico renasceu em sua unidade manifesta de corpo e espírito. Ficou sendo, ao mesmo tempo, velho e novo, e saiu do longo esquecimento em que estivera com maior força e liberdade de ação do que jamais antes. E embora a escatologia cristã, que dera origem a essa visão nova de homem, viesse a perder sua unidade e vitalidade, a mente européia estava tão permeada com a idéia do destino humano que mesmo em artistas não-cristãos, ele preservou a força cristã e a tensão que haviam sido o legado de Dante para a posteridade. (AUERBACH, 1997, p. 219)

Desse modo, a liberdade pertence ao mundo humano, pois no Além já não é mais possível ter liberdade de escolha, ou seja, nesse plano o ser humano deve enfrentar as consequências das escolhas realizadas no plano terreno. Em outras palavras, a existência de um mundo divino não impede que o ser humano seja responsável pelas suas ações na Terra, de modo que a perspectiva ética recai sobre ele. Esse tema será de extrema relevância para o *Decameron*. Recorrendo ao rebaixamento paródico, o Autor questiona na Introdução à primeira jornada:

> (…) quando nell'egregia città di Firenze, oltre ad ogni altra italica nobilissima, pervenne la mortifera pestilenza, la quale o per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'innumerabile quantità di viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in un altro continuandosi, inverso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata. (BOCCACCIO, 2011, p. 10)
>
> [Na insigne cidade de Florença, a mais bela de todas as da Itália, ocorreu uma peste mortífera, que – fosse ela fruto da ação dos corpos celestes, fosse ela enviada aos mortais pela justa ira de Deus para correção de nossas obras iníquas – começara alguns anos antes no lado oriental, ceifando a vida de incontável número de pessoas, e, sem se deter, continuou avançando de um lugar a outro até se estender desgraçadamente em direção ao ocidente.] (BOCCACCIO, 2013, p. 27)

André Nepomuceno, no artigo "O *Decameron* e a peste como metáfora" (2008), esmiúça essa passagem, categorizando as possibilidades mencionadas pelo Autor de forma didática:

> Boccaccio, seja por uma consideração própria, seja pela avaliação de autoridades da época, evidencia que *há pelo menos quatro possibilidades sobre as origens da peste* – pensando-se obviamente que a origem da doença poderá nos levar à suposta metáfora que o autor cria dela. Em síntese, a tão temida peste poderia ter sua origem: 1) no Oriente, e nesse caso, a explicação se volta a uma verificação prática e científica; 2) na ira de Deus, portanto uma visão medieval e teológica para os conflitos humanos; 3) na confluência dos astros, e nesse caso, Boccaccio ainda estaria sustentado numa concepção medieval, o que não é inteiramente despropositado, já que o autor do *Decameron* era supersticioso e inclinado às ciências astrológicas; e por fim, 4) no caos social e político a que Florença fora arrastada nas últimas décadas, em decorrência da queda dos valores corteses e cavalheirescos e do surgimento de novos modelos econômicos amparados por uma prática mercantilista e burguesa. (2008, p. 104)

Ainda que o Autor não evidencie qual das teorias da origem da peste ele tenha como verdadeira, considera Nepomuceno, ele não apresenta uma solução religiosa, até porque as preces foram inúteis aos olhos de Deus:

> Ed in quella non valendo alcun senno né umano provvedimento, per lo quale fu da molte immondizie purgata la città da uficiali sopra ciò ordinati e vietato l'entrarvi dentro a ciascuno infermo e molti consigli dati a conservazione della sanità, né ancora umili supplicazioni non una volta ma molte ed in processioni ordinate ed in altre guise a Dio fatte dalle divote persone, quasi nel principio della primavera dell'anno predetto orribilmente cominciò i suoi dolorosi effetti, ed in miracolosa maniera, a dimostrare. (BOCCACCIO, 2011, p. 10)
>
> [E, de nada havendo servido os saberes e as providências humanas, como a limpeza das imundícies da cidade por funcionários encarregados de tais coisas, a proibição da entrada de doentes e os muitos conselhos dados para a conservação da salubridade, e tampouco encontrando efeito as humildes súplicas feitas a Deus pelos devotos, não uma vez, mas muitas, em procissões e de outros modos, era já quase início da primavera do ano acima quando começaram a manifestar-se de maneira prodigiosa seus horríveis e dolorosos efeitos.] (BOCCACCIO, 2013, p. 27)

Em diálogo com Kurt Flasch, que aborda o mesmo problema em *Poesia dopo la Peste* (1995), Nepomuceno conclui que o projeto decameroniano de redenção não se faz por via teológica:

> Se pensarmos em outros cronistas da época, tanto Giovanni Villani, numa sua crônica do dilúvio de Florença em 1333, quanto o Rei Roberto de Anjou, numa carta sua aos florentinos sobre a Peste Negra, fazem apelos a argumentos religiosos, filosóficos e até mesmo astrológicos, conforme nos indica o mesmo Flasch (*Op. cit.*, p. 52), que por fim, considera que é justamente essa dimensão religiosa que falta ao texto de Boccaccio. Não há como negar isto: aos olhos do autor do *Decameron*, a origem da peste tem raízes sociais e históricas, e se a ira de Deus foi mencionada na introdução de seu livro, é apenas para corroborar a idéia de que a decadência dos costumes, as práticas das imoralidades e o exercício constante dos vícios levam inevitavelmente a uma espécie de doença social e coletiva. (2008, p. 105-106)

Neste ponto, deve-se frisar a importância que o laico assume tanto para Boccaccio, como para Dante e Petrarca. Nesse sentido, indispensável é a leitura de "*La fondazione del laico*" (1997), de Alberto Asor Rosa, que propõe:

> (...) a operação à qual Dante, Petrarca e Boccaccio colocam as mãos consiste na fundação de uma literatura laica, próxima a uma experiência secular de cultura inspirada diretamente pelos princípios de uma religião e de uma metafísica bem caracterizada e totalmente transcendente, como a cristã. Veremos que o termo laico tem um sentido, para nossos escritores, muito diferente do que costumamos atribuir a ele e, por exemplo, não implica uma separação clara nem muito menos um contraste em relação à hegemonia, naquele momento ainda persistente, da esfera religiosa cristã. O laicismo dos três escritores consiste mais no esforço de afirmar a admissibilidade e justificabilidade da experiência literária e poética dentro dessa hegemonia duradoura, da qual a legitimidade nem sequer é discutida. Não resta dúvida, porém, sobre o significado geral das operações realizadas pelos três autores: a individuação de uma esfera de autonomia de escolhas expressivas e culturais, inspirada em novos valores, que também podem ter relações com os valores antigos, mas agora delimitam com exatidão uma tipologia diferente da atividade intelectual humana. (ROSA, 1997, p. 35)[11]

Dessa forma, tanto para Boccaccio, como para os primeiros humanistas, o ser humano torna-se o centro e o mundo divino, ainda que seja muito importante, sai de foco, prevalecendo uma cultura literária laica. Deve-se salientar que ganha ênfase a perspectiva ética

---

[11] "(...) il fatto che l'operazione, cui Dante, Petrarca, Boccaccio pongono mano, consiste nella fondazione di una letteratura laica, a ridosso di un'esperienza secolare di cultura ispirata direttamente ai principi di una religione e di una metafisica ben caratterizzate e totalmente trascendenti, come quelle cristiane. Vedremo che il termine laico ha un senso, per i nostri scrittori, assai diverso da quello che noi siamo soliti attribuirgli e, ad esempio, non implica una separazione netta né tanto meno una contrapposizione rispetto all'egemonia, in quel momento ancora perdurante, della sfera religiosa cristiana. Il laicismo dei tre scrittori consiste piuttosto nello sforzo di affermare l'ammissibilità e la giustificabilità dell'esperienza letteraria e poetica dentro quella perdurante egemonia, di cui non si discute neanche la legittimità. Non vi possono essere dubbi, però, sul senso complessivo delle operazioni compiute dai tre autori: l'individuazione di una sfera di autonomia di scelte espressive e culturali, ispirate a valori nuovi, che possono anche avere rapporti con quelli antichi, ma delimitano ormai con esattezza una diversa *tipologia* dell'operare intellettuale umano." (1997, p. 35)

porque os equívocos das ações humanas, que culminaram na peste e na destruição da sociedade, só podem ser sanados pela ação humana, pois a liberdade de escolha é lei fundamental para a existência do ser humano e ele pode escolher se destruir ou se reconstruir. Essa dimensão humana ecoa em todo o *Decameron*, no qual, como elucida Victoria Kirkham, em "Morale" (1995), o ser humano transforma-se em criação artística:

> No *Decameron*, o ser humano sempre tem o papel de protagonista, o que o distingue de antecedentes como o *Novellino* ou a *Disciplina clericalis* de Pietro Alfonso, textos ainda habitados por animais, na tradição oriental de *Pancatantra* e de *Fábulas de Esopo*. O mundo narrativo de Boccaccio é tão profundamente humano que identificamos suas histórias com seus protagonistas, geralmente apenas um personagem (a história de Sir Ciappelletto; a história de Griselda), às vezes um casal (Girolamo e Salvestra, Tito e Gisippo). (KIRKHAM, 1995, p. 265)[12]

O ser humano está no centro da criação artística, são os protagonistas da história, Boccaccio não se preocupa com a moral no sentido de que fazia Esopo, não usa animais como metáforas humanas. Kirkham observa que "O *Decameron* é uma criação antropocêntrica animada somente por seres humanos, e mais do que por homens, por mulheres". (1995, p. 265)[13] Nesse processo, além de colocar o humano como protagonista, destaca-se o poder de escolha e a atitude dos personagens. Entre tantas novelas do *Decameron*, uma que certamente ilustra os traços humanistas apresentados até aqui é a VI-7: na cidade de Prado, existia uma lei que condenava à morte no fogo a mulher que cometesse um adultério. Enquanto essa lei vigia, houve o caso de uma mulher apaixonada, Madonna Filippa, que foi encontrada por seu marido nos braços de seu amante, Lazarinho dei Guazzagliotri. O marido, Rinaldo dei Pugliesi, apesar da vontade de assassiná-los, resistiu e decidiu expô-la publicamente para que fosse condenada, humilhada e executada diante da comunidade. Ao invés de fugir, Madonna Filippa decidiu confessar o adultério, pois tinha convicção de seus atos: preferiu morrer com coragem, a fugir covardemente. Porém, não o fez de qualquer modo; fez uso do seguinte argumento:

> Messere, egli è vero che Rinaldo è mio marito e che egli questa notte passata mi trovò nelle braccia di Lazzarino, nelle quali io sono, per buono e per perfetto amore che io gli porto, molte volte stata, né questo negherei mai; ma, come io son certa che voi sapete, le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano; le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle

---

[12] "Nel *Decameron* sono sempre gli essere umani ad avere il ruolo di protagonisti, e questo lo distingue da antecedenti come il *Novellino* o la *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso, testi che sono ancora popolati da animali, nella tradizione orientale del *Pancatantra* e delle *Favole* di Esopo. Il mondo narrativo di Boccaccio è così profondamente umano che identifichiamo i suoi racconti con i loro protagonisti, generalmente un solo personaggio (il racconto di ser Ciappelletto; la storia di Griselda), talora una coppia (Girolamo e Salvestra, Tito e Gisippo)." (1995, p. 265)

[13] "Il *Decameron* è una creazione antropocentrica animata soltanto da uomini, e ancora più che da uomini, da donne". (1995, p. 265)

> costrigne, le quali, molto meglio che gli uomini, potrebbero a molti soddisfare: ed oltre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata; per le quali cose meritamente malvagia si può chiamare. E se voi volete, in pregiudicio del mio corpo e della vostra anima, esser di quella esecutore, a voi sta; ma avanti che ad alcuna cosa giudicar procediate, vi priego che una piccola grazia mi facciate, cioè che voi il mio marito domandiate se io ogni volta e quante volte a lui piaceva, senza dir mai di no, io di me stessa gli concedeva intera copia o no. (BOCCACCIO, 2011, p. 430)
>
> [É verdade que Rinaldo é meu marido, e que na noite passada ele me encontrou nos braços de Lazzarino, nos quais estive várias vezes, pelo bom e perfeito amor que lhe tenho; isso nunca negarei; mas, como tenho certeza de que o senhor sabe, as leis devem ser comuns e feitas com o consentimento daqueles a quem afetam. E isso não ocorre com essa, pois recai apenas sobre as pobrezinhas das mulheres, que bem melhor que os homens poderiam satisfazer a muitos; além disso, 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. E se, para grande prejuízo do meu corpo e de sua alma, o senhor quiser lhe dar execução, a decisão é sua, mas, antes de continuar julgando qualquer coisa, peço-lhe que me faça um pequeno favor, ou seja, que pergunte ao meu marido se a cada vez e em todas as ocasiões que ele quis, sem nunca dizer não eu me pus por inteiro à sua disposição ou não.] (BOCCACCIO, 2013, p. 369)

Até este ponto, nota-se que madonna Filippa, extrema valorizadora da *vida ativa*, recorre à retórica para participar da vida civil. E isso deve ser destacado, pois essa novela se encontra justamente em uma jornada cuja temática é fazer uso do engenho para com palavras espirituosas escapar de vexames ou perigos. E, madonna Filippa, com as palavras, obteve sucesso, pois, Rinaldo vê-se obrigado a admitir que ela sempre atendeu a todos os seus "prazeres", de modo que ela conclui:

> Adunque, domando io voi, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? Debbolo io gittare a' cani? Non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare? (BOCCACCIO, 2011, p. 430)
>
> [Portanto, pergunto ao senhor Podestade: se ele sempre tomou de mim aquilo de que precisava e com que se satisfazia, o que deveria ou devo eu fazer com as sobras? Jogar aos cães? Não é muito melhor servi-las a um homem nobre que me ama mais que a si mesmo, do que deixar que se percam ou estraguem?] (BOCCACCIO, 2013, p. 369)

Com a perspicácia de seu discurso, a protagonista convence o juiz de que a lei era injusta. Nota-se que, consciente de seus desejos e de seus atos, madonna Filippa conseguiu inclusive transformar uma lei. Ela não deixou que a *Fortuna* agisse como quisesse em sua vida, pois poderia simplesmente acatar a decisão do marido ou tentar a fuga. Mas convicta de seus princípios, enfrentou a sociedade de uma época, e, de certa forma, humilhou quem a tentou humilhar – não à toa, após o fim desta novela, as jovens narradoras, inicialmente ruborizadas,

terminaram rindo maliciosamente. O poder do discurso é central para os humanistas, como defende Asor Rosa, em "*La fondazione del laico*":

> Somente imaginando, de fato, uma imensa ampliação do horizonte da oralidade, uma extraordinária valorização do discurso como fundamento essencial da vida civil e social, pode-se entender como se torna possível tamanha extensão do horizonte da escrita, tamanho domínio da "*parola-in-scrittura*". Já mencionamos: os personagens da moldura narrativa do *Decameron* vivem enquanto falam e para falar; o pedaço da civilização humana que eles representam é caracterizado pelo fato de que sem falar, sem "dizer palavras", não há civilização, porque há civilização – como Boccaccio explicou tão bem nas *Genealogie* – somente quando e onde a civilização *pode ser falada*. (ROSA, 1997, p. 138)[14]

Dito isso, a concepção de *vida ativa* presente nessa novela encontra paralelo com a noção de *virtù*, que posteriormente seria bastante desenvolvida por Maquiavel: o destino de madonna Filippa estava em suas próprias mãos, e não escrito por Deus. Ela foi responsável por suas atitudes. Pode-se, assim, ampliar a situação dessa personagem para a de uma sociedade, constituída por pessoas que não são sempre o mesmo ser humano criado por Deus, conforme consta no pensamento teológico, mas indivíduos relativamente diferentes, cada um dotado de livre-arbítrio, de escolhas e de autogoverno de si. Vale lembrar que, naquela cultura, o livre-arbítrio dos seres humanos independe da crença em uma entidade maior; na mesma linha de Dante, Pico Della Mirandola, em 1480, escreveu um exímio manifesto renascentista chamado *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*, em que exprime a ideia de livre-arbítrio em uma frase que, segundo ele, poderia ser dita por Deus:

> Ó Adão, não te demos nem um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio, nem tarefa alguma específica, a fim de que obtenhas e possuas aquele lugar, aquele aspecto, aquela tarefa que tu seguramente desejares, tudo segundo o teu parecer e a tua decisão. A natureza bem definida dos outros seres é refreada por leis por nós prescritas. Tu, pelo contrário, não constrangido por nenhuma limitação, determiná-la-ás para ti, segundo o teu arbítrio, a cujo poder te entreguei. Coloquei-te no meio do mundo para que daí possas olhar melhor tudo o que há no mundo. Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de ti mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tivesses seguramente escolhido. Poderás degenerar até aos seres que são as bestas, poderás regenerar-te até as realidades superiores que são divinas, por decisão do teu ânimo. (2006, p. 53)

---

[14] "Solo immaginando, infatti, un immenso ampliamento dell'orizzonte dell'oralità, una valorizzazione straordinaria del discorso come fondamento essenziale della vita civile e sociale, si può arrivare a capire come diventasse possibile una tale estensione dell'orizzonte della scrittura, un tale dominio della "parola-in-scrittura". Lo abbiamo già accennato: i personaggi della cornice del *Decameron* vivono in quanto parlano e per parlare; il pezzo di civiltà umana, che essi rappresentano, si caratterizza dal fatto che senza *parlare*, senza "dire-parole", non esiste civiltà, perché c'è civiltà – come Boccaccio così bene spiegava nelle *Genealogie* – solo quando e laddove la civiltà *può dirsi*." (1997, p. 138).

Após essa passagem, deve-se reiterar que não significa necessariamente que os humanistas eram ateus, mas sim que acreditavam na vida individual e, portanto, surge o conceito de criação de uma sociedade/cidade coletiva de forma autônoma: a Política é uma invenção dos seres humanos, não de Deus – como viria a dizer Maquiavel.

Entender esse contexto é relevante porque muito se discute a respeito da religião no *Decameron*. A propósito, Giovanni Getto, em *Vita di forme e forme di vita nel Decameron* (1958), considera que a questão da religiosidade não é enfatizada na obra, ainda que seja integrante da convivência social que os dez jovens narradores tentam preservar:

> Desde o início, os dez jovens se encontram em uma igreja e, começando a narrativa, se referem a "Aquele que fez todas as coisas..."; inclusive estabelecem que sexta e sábado, "em homenagem à Paixão de Cristo e à reverência da Virgem Mãe de Deus", devem suspender o novelar para participar das práticas religiosas, enquanto no domingo pensam em ouvir o "ofício divino". Mas, mesmo com tudo isso, o sentimento do sagrado está ausente nessas páginas. A religião no *Decameron* intervém, de acordo com a visão de vida de Boccaccio, como um *fato essencialmente social*. É a religião presa em suas reflexões sociais, não a religião vista em seu conteúdo transcendente, que chama a atenção, obsequiosa ou controversa, do escritor. Portanto, são os homens de religião e seus atos e suas condutas, os ritos, seus abusos ou sua observância, nunca as ansiedades do sobrenatural nem, ainda, as razões do dogma que aparecem nesse livro. Não é uma teologia, mas um costume, não uma verdade, mas uma ação: de fato, a verdade da religião parece se resolver em sua prática. Essa sensibilidade religiosa é comum à moldura narrativa e às novelas. (GETTO, 1958, p. 28 – grifos nossos)[15]

Pode-se, a partir desse contexto, articular um paralelo com o epicurismo. Essa filosofia, assim como a dos humanistas, também não possui dúvidas sobre a existência dos deuses; como já dissemos, Epicuro não era ateu, conforme afirma João Quartim de Moraes, em *Epicuro: as luzes da ética* (1998): "Epicuro, coerente com sua canônica, leva a sério a constatação de que todos os povos, em todas as regiões, possuem uma prenoção dos deuses. Uma tal universalidade prova que ela não é ilusória." (1998, p. 63). Assim, reitera-se que, ainda que os deuses existam, por viverem em plena ataraxia apartam-se e não determinam o destino dos seres humanos. Esse rompimento com a Providência, portanto, confere ênfase à autonomia do ser humano.

---

[15] "Se fin dall'inizio i dieci giovani si trovano in una chiesa e, incominciando il novellare, si richiamano a "Colui che di tutte le cose fu facitore...", essi addirittura stabiliscono nei giorni di venerdì e sabato "in onore della Passione di Cristo e a reverenza della Vergine Madre di Dio" di sospendere il loro novellare per attendere alle pratiche religiose, mentre alla domenica si daranno pensiero di ascoltare il "divino officio". Ma con tutto questo il sentimento del sacro è assente da queste pagine. La religione nel *Decameron* interviene, in coerenza alla visione della vita del Boccaccio, come *un fatto essenzialmente sociale*. È la religione colta nei suoi riflessi sociali, non la religione vista nel suo contenuto trascendente, quel che richiama l'attenzione, ossequiosa o polemica, dello scrittore. Sono dunque gli uomini di religione e i loro atti e la loro condotta, i riti e il loro abuso o la loro osservanza, non mai le ansie del sovrannaturale né, comunque, i motivi del dogma, che compaiono in questo libro. Non di una teologia si tratta ma di un costume, non di una verità ma di un'azione: anzi la verità della religione sembra risolversi nella sua prassi. Tale sensibilità religiosa è comune alla cornice e alle novelle." (1958, p. 28 – grifos nossos)

De fato, essa cisão entre o divino e o humano, como analisamos, também encontra-se presente no *Decameron*. Desse modo, pode-se afirmar que essa obra de Boccaccio é condizente com o materialismo das filosofias atomistas da Grécia antiga, conforme elucida Marilena Chauí, em *Convite à filosofia* (2000):

> A noção de materialismo surge, pela primeira vez, na filosofia grega. As escolas filosóficas estóica e epicurista afirmaram, contra Platão, Aristóteles e neoplatônicos, que só existem corpos ou a matéria. Os epicuristas, retomando idéias dos pré-socráticos atomistas (Leucipo e Demócrito), afirmaram que o espírito era átomo material sutil e diáfano. Nos séculos XVII e XVIII, reagindo contra o espiritualismo cristão, muitos filósofos se disseram materialistas, querendo com isto dizer que só existe a Natureza e que esta é matéria (átomos, movimento, massa, figura, etc.). Como vivemos em sociedades cristãs (mesmo que haja outras religiões minoritárias), o materialismo sempre foi considerado blasfêmia e heresia porque nega a existência de puros espíritos, a imortalidade da alma e a separação entre Deus e Natureza. O senso comum social, absorvendo a crítica espiritualista, fala em "materialismo" para referir-se a pessoas que só acreditam nesta vista terrena, egoístas e ambiciosas, sem preocupação com a salvação eterna e com o bem e a salvação do próximo. O "materialista" é o que gosta de prazeres, riquezas e luxo (rigorosamente, portanto, dever-se-ia dizer que os burgueses são "materialistas", embora se digam cristãos espiritualistas). (CHAUÍ, 2000, p. 566-567)

Embora o materialismo grego propiciasse a cisão do mundo humano com o mundo dos deuses, vale complementar que o pensamento grego ainda é substancialmente a-histórico. De modo geral, como explica Giovanni Reale, em *História da Filosofia Antiga* (2004), com base nos estoicos e em Aristóteles, há uma repetição cíclica – o presente já aconteceu no passado – que configuraria a negação de um progresso. Por sua vez, a mensagem bíblica expressa uma concepção de história retilínea: os eventos são irrepetíveis, soam como etapas, que se encerram no Juízo Final, formando um todo de sentido acabado, que tem como efeito:

> O homem se compreende a si mesmo bem melhor: *compreende melhor de onde vem, onde se encontra e aonde é chamado a chegar*. Sabe que o Reino de Deus já fez seu ingresso no mundo com Cristo e com sua Igreja e que, portanto, já se encontra entre nós, ainda que só no fim dos tempos vá se realizar em toda a sua plenitude.
> O antigo grego vivia na dimensão da *polis* e pela *polis* – e só sabia pensar dentro de seus quadros. Destruída a *polis*, como vimos, o filósofo grego refugiou-se no individualismo, sem descobrir um novo tipo de sociedade. Já o cristão vive na Igreja, que não é uma sociedade política nem um sociedade puramente natural. É uma sociedade que, por assim dizer, é ao mesmo tempo horizontal e vertical: vive *neste* mundo, mas não *para* este mundo; manifesta-se em aparências naturais, mas tem raízes sobrenaturais. (REALE, 1990, p. 394)

Assim, pode-se dimensionar o tamanho do impacto do pensamento humanista, uma vez que, além da cisão com o mundo dos deuses, o mundo dos humanos passou a ser compreendido de forma histórica. Dessa maneira, não sendo dependente de uma ação divina

nem mesmo de uma naturalização do mundo humano, as ações humanas ganham destaque em termos de responsabilidade ética.

No *Decameron*, essa responsabilidade ética recai sobre os dez jovens narradores, que, dotados de *virtù*, decidem sair de uma sociedade falida e construir a sua própria. Deles, destaca-se Pampineia, pois é essencialmente ela que convence os jovens a sair de uma Florença assolada pela peste negra e dirigirem-se para os jardins. No entanto, a *virtù* como qualidade não se faz presente apenas nos jovens narradores. Para demonstrar isso, são inúmeras as novelas do *Decameron* que poderíamos utilizar. A propósito, a segunda jornada tem como tema as pessoas que, perseguidas por incontáveis contratempos – subentende-se má Fortuna – alcançaram um final feliz. Ademais, uma das novelas mais belas e clássicas quando se fala em *virtù* é a primeira da quarta jornada − cujo tema é o dos amores com final infeliz −, na qual Guismunda, mulher viúva e apaixonada, é surpreendida pelo pai quando estava com seu amante, um rapaz de condição social bem inferior à sua. Mesmo assim, ela assume sua feminilidade sexual como direito e declara ao pai sua liberdade de escolha, demonstrando pleno domínio de sentimentos e de ações, ao exprimir o seu discurso. Embora o final seja trágico, Guismunda é a personagem que movimenta as ações – ela é quem havia preparado o encontro com o amante, às escondidas. Assim, suas características são ressaltadas por contraste com personagens como seu pai: naquele seu discurso, deve-se sublinhar, ela fala de forma consciente e racional, enquanto o pai chora humilhado.

Paralelamente ao conceito de *virtù*, existe o conceito de *clinâmen* epicurista. É difícil sugerir que há uma influência de um para outro; porém, é possível mencionarmos que há uma semelhança entre eles: tanto o *clinâmen* quanto a *virtù* trazem ao ser humano a responsabilidade de suas ações.

Para projetar um indivíduo autônomo, parte da física epicurista explora o universo do átomo. Ainda que influenciado por Leucipo e Demócrito, Epicuro rompe com a determinação que orienta o movimento dos átomos, antes entendido apenas como de queda em linha reta e de repulsão, atribuindo também a característica do peso. Como explana na *Carta a Heródoto*, esses movimentos básicos proporcionam o entrechoque mecânico dos átomos, que, ao se unirem, vão formando compostos, até que esses compostos formem corpos mais complexos como, por exemplo, os planetas. Para Marx, em *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro* (1972), a característica da repulsão é uma primeira forma de autoconsciência, uma vez que, ao não se unir ao outro, diferencia-se do outro. Ainda assim, esses elementos não anulam a determinação dos elementos. A maior diferença presente na

filosofia epicurista é o conceito de *clinâmen*[16]. Admitindo-se a premissa inicial de que os corpos caem em linha reta, como se fosse uma chuva de átomos, ainda que houvesse a repulsão, como a velocidade seria constante, jamais haveria o entrechoque dos átomos. Dessa forma, o *clinâmen* seria o movimento espontâneo dos átomos que modifica a sua direção. Na poesia de Lucrécio, *De rerum natura*:

> Quando os corpos são levados em linha reta através do vazio e de cima para baixo pelo próprio peso, afastam-se um pouco de sua trajetória, em altura incerta e incerto lugar, e tão-sòmente o necessário para que se possa dizer que se mudou o movimento. Se não pudessem desviar-se, todos êles, como gotas de chuva, cairiam pelo profundo espaço sempre de cima para baixo e não haveria para os elementos nenhuma possibilidade de colisão ou de choque; se assim fôsse, jamais a Natureza teria criado coisa alguma (1962, p. 81)

O jovem Marx, em sua Tese de Doutorado, aponta que:

> A linha reta, a direção simples, constitui a supressão do ser para si imediato do ponto; é o ponto suprimido. O átomo, o átomo pontual, que exclui de si o ser-outro, é o ser para si absoluto e imediato; exclui portanto a direção simples, a linha reta, e desvia-se dela. Demonstra assim que a sua natureza não é a espacialidade, mas o ser para si. (1972, p. 74)

Ao inferir os atributos do mundo micro, Epicuro tece relações com o mundo fenomênico vivido pelos humanos. Dessa forma, a possibilidade de o átomo desviar-se da linha reta é, segundo Jean Brun, em *O epicurismo* (1987):

> (...) uma explicação cósmica da possibilidade que o homem tem de ser livre; o ato voluntário não passa de um efeito de declinação dos átomos que constituem o espírito; é, pois, em função de uma física que a situação do homem no mundo encontra-se definida. (1987, p. 67)[17]

---

[16] Há um vasto debate sobre se o *clinâmen* é uma teoria elaborada por Epicuro ou uma contribuição de Lucrécio, em *De rerum natura*, hipótese esta mais aceita.

[17] No entanto, mais recentemente, especula-se que a autonomia da vontade não depende necessariamente da existência do *clinâmen*. Moraes desenvolve esse argumento com base na "Carta a Meneceu": "(...) nas perorações finais da *Carta a Menequeu*, onde, criticando as doutrinas fatalistas (para as quais tudo está regido pelo destino), ele [Epicuro] distingue "aquilo que ocorre necessariamente, daquilo que resulta do acaso e, enfim, do que corresponde à nossa iniciativa". O movimento dos átomos no vazio obedece à necessidade. Já as cosmogonias são frutos do acaso (o acaso corresponde ao efeito *casual* do entrecruzamento de duas séries causais: encontro um tesouro ao cavar a terra para construir alicerces. Nem cavei a terra *para* encontrar um tesouro, nem o tesouro foi lá deixado *para* que eu o encontrasse...): um mundo se forma quando átomos se engancham em número suficiente para formar o que hoje chamaríamos uma *massa crítica*. Os atos livres, enfim, são aqueles que resultam de deliberação sobre condutas opostas. Pressupõem, portanto, que a vida mental não seja considerada mero efeito mecânico da agitação dos átomos corpóreos. Para Epicuro, com efeito, a alma, composta de átomos sutilíssimos, é constituída de duas partes. Uma, correspondente às funções sensoriais e psicossomáticas elementares, é coextensiva ao invólucro corporal, percorrendo-o de modo semelhante à respiração e ao calor. A outra parte, localizada no tronco, assume as funções pensantes. Para ela afluem as sensações e emoções e dela partem as deliberações e decisões. O movimento vibratório destes sutilíssimos átomos pensantes, envolvidos na caixa torácica, opera segundo uma dinâmica própria, em que se entrecruzam sensações e estímulos recém-chegados,

É fundamental, portanto, depreender que a partir da física epicurista compreende-se a sua ética, afinal,

> Epicuro não aceita qualquer crença no destino, que nos condena a vaguear pelas superstições mitológicas e, como não se admite o determinismo, o antideterminismo, mesmo ao nível dos elementos da Natureza, permite a defesa do livre arbítrio fundando-se numa visão materialista e não em considerações metafísicas. (BRUN, 1987, p. 67)

Portanto, o ser humano, tanto na filosofia epicurista como na ficção do *Decameron*, é um indivíduo responsável pelo seu ato. Nessas obras, frisa-se o universo humano e, ainda que se considere a existência dos deuses, eles não devem ser responsabilizados pelas ações humanas. Seria incoerente e até cômico confundir os mundos, como comenta o próprio Boccaccio no proêmio da *Genealogie*:

> [18] As explicações deste tipo são certamente mais difíceis do que julgas e são trabalho próprio de um teólogo; pois, embora de acordo com a opinião de Varrão, quando descreveu muito *Sobre as coisas divinas e humanas*, seja próprio da teologia este gênero, que é chamado mítico, ou, como outros preferem chamar, e quiçá melhor, físico, ainda que tenha muito de falsidade risível, não obstante requer muita técnica para eliminá-la. [19] Por isto, soldado mui distinto, as forças dos homens devem ser ponderadas e os engenhos examinados, e assim lhes serão impostos os pesos convenientes. Atlas pôde sustentar sobre sua cabeça o céu, e Alcides pôde substituí-lo quando estava cansado sob o peso, ambos homens divinos, e ambos tiveram um vigor quase invencível. [20] Mas o que tenho eu a ver com isso? Sou um pequeno homem, sem nenhuma força, de engenho lento e memória fluida; e tu desejas acrescentar sobre meus ombros, não direi o céu, que aqueles sustentaram, mas a terra e os mares, e ainda os próprios celícolas, e com eles também os egrégios homens que os sustentaram. [21] Isto não é outra coisa senão querer que eu seja comprimido pelo peso e morra. (2014, p. 205)

No próprio *Decameron*, essa cisão seria traçada de imediato na primeira novela, a tão debatida novela de Ciappelletto, que é um fundamental rebaixamento do mundo divino ao mundo humano, o que se mostraria como perspectiva substancial para todas as próximas novelas da obra. Ressalta-se que estamos mais interessados em demonstrar como essa novela ilustra os argumentos desenvolvidos neste tópico do que propriamente fazer uma análise completa da novela em si. Sendo assim, a premissa de Pânfilo nos apresenta a importância ritualística em respeito a Deus, ao afirmar que, em tudo o que o ser humano fizer, "é *conveniente* que ele as principie com o santo nome d'Aquele que as fez todas." (BOCCACCIO, 2013, 41 – grifos nossos) – a palavra conveniente parece ressaltar o caráter ritualístico valorizado pelos

---

experiências consolidadas na forma de prenoções e hábitos adquiridos, como o de comparar os efeitos prováveis de cada ação etc. Não é de modo algum necessário supor que, neste complexo psíquico, a possibilidade de deliberar com autonomia dependa de um desvio de rota dos átomos no vazio infinito..." (1998, p. 74-75).

dez jovens narradores (a propósito, no original, a primeira palavra usada é justamente essa: "Convenevole è, carissime donne (...)." BOCCACCIO, 2011, p. 27). Em seguida, Pânfilo frisa que as coisas temporais são todas transitórias e mortais, e, por isso, sujeitas a uma série de contrariedades, as quais, para nossa defesa, é fundamental que "Deus nos dê força e esclarecimento" (*idem, ibidem*). Porém, muitas vezes recorremos a "procuradores" de Deus, ou seja, aos humanos que, no plano divino, suplicamos as coisas que consideramos necessárias. No entanto, Pânfilo adverte que, "não podendo o gume do olho mortal penetrar no segredo da mente divina" (*idem, ibidem*), às vezes erramos em nosso julgamento e pedimos justamente a quem Deus teria condenado ao "exílio eterno"; mas Deus, sendo consciente de tudo e piedoso, nos atenderia mesmo assim. Desse modo, Pânfilo, ao assumir o erro do julgamento humano que toma como Santo um pecador, escancara que até mesmo a instituição representante de Deus, a Igreja, é falível; mais do que isso, se Deus pode atender uma graça por ser piedoso e por ser consciente do erro dos seres humanos, constrói-se uma relação direta entre Deus e o indivíduo que, no limite, fragiliza o papel da Igreja enquanto intermediária. Mas Pânfilo diria mais: que tudo isso se veria claramente na novela narrada, ou seja, do "pior dos homens" que se tornaria santo, e sublinha: "claramente, quero dizer, não pensando no juízo de Deus, mas no dos homens" (*idem, ibidem*). Ora, quando Pânfilo dissocia os dois juízos, e ainda foca no juízo dos seres humanos, é uma clara demonstração da cisão entre os dois mundos e de que o empenho dos dez jovens narradores seria tratar do mundo dos seres humanos, em que, portanto, cada um possui livre arbítrio e deve ter responsabilidade sobre seus atos. Ciappelletto acabará por denunciar as estruturas de poder e de mentalidade de uma instituição que seria recorrentemente questionada ao longo de todo o *Decameron* e, inclusive, se posiciona perante a tão importante questão do desprezo do mundo: ao se confessar, afirma que prefere "mortificar a carne a poupá-la e fazer alguma coisa que possa servir à perdição de minha alma" (*idem*, p. 45) – afirmação que, não se pode esquecer, possui um caráter altamente irônico. Por fim, Ciappelletto disseminou-se na boca de todos os cidadãos, que o consideraram santo homem. Em seguida, Pânfilo faz novo julgamento: "Não quero negar ser possível que ele seja bem-aventurado na presença de Deus, pois, embora sua vida tenha sido ímpia e malvada, na hora extrema ele pode ter feito um ato de tamanha contrição, que Deus talvez tenha tido misericórdia dele e o tenha recebido em seu reino;" (*idem*, p. 50-51). Ou seja, Deus poderia ter entendido como imensurável o gesto de Ciappelletto colocar-se contra todos os seus princípios para salvar a reputação de dois homens, o que seria considerado tamanha boa ação que suprimiria os seus erros – porém, deve-se ressaltar, se salvar os dois homens é algo que ele não faria, no entanto, ele o faz de acordo com os seus princípios, enganando o frade, o que torna tudo muito mais complexo,

porque com um único gesto têm-se em uma camada primeira a negação de seus princípios e em uma camada mais profunda a manutenção de sua integridade. Além disso, Ciappelletto demonstra ser absolutamente inteligente e o demonstra por meio das palavras; em contrapartida, toda população seria ignorante por ter acreditado em algo sem fundamento – e, desse modo, Ciappelletto certamente é salvo pelo Autor, que aprecia as pessoas astutas e condena as ignorantes – de todo modo, a própria figura de Deus já se torna mais humanizada, como afirma Cavallari: "A primeira novela do Decameron apresenta, então, entre outras coisas, um novo Deus, mais mundano e misericordioso e que crê na vida criada pelo verbo, ou melhor, pelo discurso." (CAVALLARI, 2010, p. 12). Por fim, conclui Pânfilo: "mas, como isso permanece oculto, raciocino pelo que se vê e digo ser mais provável que ele esteja em danação nas mãos do diabo do que no paraíso." (*idem*, p. 51). Com isso, Pânfilo frisa o que já falou, que não se pode saber o que ocorre no plano divino – o raciocínio, dessa forma, só pode ser pelo "que se vê", ou seja, pela perspectiva do mundo humano em que a ética da responsabilidade do ato se efetua com o livre-arbítrio dos indivíduos.

Portanto, compreender que o universo decameroniano ocorre no mundo da vida e que o mundo divino não está no centro de sua obra é fundamental para que se possa aprofundar a ética presente na obra e associá-la à sua teoria literária. Além disso, permite-nos seguir a uma segunda cisão, a do mundo da vida e do mundo da cultura. Essa cisão, no entanto, é parte do aparato teórico bakhtiniano que nos possibilita conduzir o pensamento teórico boccacciano a uma maior dimensão.

1.1.2 Mundo da vida x Mundo da cultura

As reflexões a respeito da cisão entre o mundo da vida e o mundo da cultura não se encontram em apenas um texto de Bakhtin, como é de praxe com a maioria de seus conceitos. Dessa forma, para nos auxiliar a sistematizá-lo, contaremos com a grande contribuição de alguns de seus comentadores, entre eles, Gary Saul Morson e Caryl Emerson, Beth Brait, Carlos Alberto Faraco e José Luiz Fiorin, bem como o de demais estudiosos tão qualificados quanto, sobretudo os que foram publicados pela excelente revista Bakhtiniana.

Ao longo dos trabalhos de Bakhtin, diversas vezes arte e vida se cruzam: seja na relação entre sujeitos e suas ideologias, seja na criação estética a partir da reflexão de autoria, seja no cronótopo e no grande tempo[18]. De toda forma, com o apoio de Solange Jobim Souza e

[18] Esses conceitos serão desenvolvidos no capítulo 4.

Elaine Deccache Porto e Albuquerque, autoras de "A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana" (2012), pode-se apresentar uma síntese de como o mundo da vida e o mundo da cultura são definidos, a partir de *Para uma filosofia do Ato Responsável* (2010b):

> Em *Para uma Filosofia do Ato*, Bakhtin constata uma cisão entre o pensamento teórico discursivo (das ciências, da filosofia e da arte) e a experiência histórica do ser humano no acontecimento real de sua existência, expressa num conjunto de atos ou ações no campo da vida. No entendimento do filósofo, a vida de alguém, como um conjunto singular de pensamentos e atos realizados, compõe uma experiência que escapa à pretensão de um juízo universalmente válido, pois este, em sua imaterialidade, é completamente impenetrável à materialidade da existência situada e responsável de alguém. Nesse sentido, o pensamento de Bakhtin postula a existência de dois mundos que se confrontam: o *mundo da vida*, sendo o único em que nós criamos, conhecemos, contemplamos, vivemos e morremos, é também o mundo que oferece um lugar para os nossos atos, os quais são realizados uma única vez no decorrer singular e irrepetível da nossa vida realmente vivida e experimentada; e *o mundo da cultura*, aquele no qual os atos da nossa atividade são objetivados ou representados. (2012, p. 118)

Para elaborar a divisão entre o mundo da vida e o mundo da cultura, cabe retomar a noção de "dupla refração", assim exposta por Renata Marchezan, em "A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela" (2015):

> (...) para a perspectiva bakhtiniana, não temos nunca acesso "direto" ao mundo: o objeto que percebemos está sempre já impregnado de ideologias, que lhe aplicamos; com outras palavras, o objeto dos nossos enunciados comporta refrações de diferentes vozes, que resultam das forças sociais atuantes em uma dada época. A obra de arte comporta, então, uma segunda refração, em que o mundo já saturado de sentidos é representado novamente. A voz do autor experimenta nova refração, nos diálogos que constrói: "minha própria palavra [a do autor] se torna objeto e adquire uma segunda voz", uma voz indireta: "o escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do *dizer indireto"* (BAKHTIN, 1997c, p. 337). A segunda voz, a voz indireta, é a do autor-criador, que pode ser depreendida da obra. A arte não "estranha" o cotidiano, os outros domínios culturais; fazendo deles próprios seu objeto, transportando-os a outra esfera, que tem suas próprias regras, exerce sua (relativa) independência em relação a eles. A dupla refração manifesta, assim, a relação entre vida, arte e demais esferas culturais. (2015, p. 198)

Marchezan, por fim, ressalta a importância do mundo da vida, porque é nele que a obra literária é produzida, "é aí também que, digamos, sai da estante e se (re)atualiza, reitera ou transforma sentidos já estabelecidos, incorpora-se à experiência do autor, do leitor, participa de sua constituição." (2015, p. 198-199). Ainda que os dois mundos sejam separados, para Bakhtin de fato há uma inter-relação entre eles, já que a arte se inter-relaciona concretamente com a vida. Em "Discurso na vida e discurso na arte", analisa:

> Todos os fatores determinantes da forma de um enunciado artístico que nós analisamos – 1. o valor hierárquico do herói ou evento funcionando como o conteúdo

> do enunciado; 2. o seu grau de proximidade com o autor, e 3. o ouvinte e sua interrelação com o autor, de um lado, e com o herói, de outro – todos esses fatores são os pontos de contato entre as forças sociais da realidade extra-artística e a arte verbal. Graças precisamente a esta espécie de estrutura intrinsecamente social que a criação artística possui, que ela é aberta em todos os lados à influência dos outros domínios da vida. Outras esferas ideológicas, incluindo principalmente a ordem sócio-política e a economia, têm efeito determinativo na arte verbal não meramente de fora, mas do ângulo direto de seus elementos estruturais intrínsecos. E, inversamente, a interação artística de autor, ouvinte e herói pode exercer sua influência em outros domínios de intercâmbio social. (BAKHTIN, 1976, p. 17)

Dessa forma, recai ao autor-criador o ato ético, pois o retrato no mundo da cultura do mundo da vida exige responsabilidade, uma vez que esse trabalho não deve ser meramente mecânico. Em "Arte e responsabilidade", escreve Bakhtin:

> Os três campos da cultura humana — a ciência, a arte e a vida — só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Mas essa relação pode tornar-se mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da "agitação do dia-a-dia" para a criação como para outro mundo "de inspiração, sons doces e orações". O que resulta daí? A arte é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encalço. "Sim, mas onde é que nós temos essa arte — diz a vida —, nós temos a prosa do dia-a-dia." (2003, p. XXXIII)

Para Morson e Emerson, em *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística* (2008), não é tarefa de uma estética a vida e a arte separadas. Porém, apesar da cisão desses dois mundos, o possível encontro entre eles está no indivíduo, pois é nele que se dá a unidade da responsabilidade, conforme afirma Bakhtin, a partir de suas experiências na arte: "devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua." (2003, p. XXXIII). Para o filósofo, o poeta deve entender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida e é bom que o ser humano da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. Assim, "O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também devem penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade." (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII) Bakhtin, após criticar a inspiração que ignora a vida, reforça que arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se singular no indivíduo, na unidade de sua responsabilidade (*idem*, p. XXXIV). Para Morson e Emerson,

> (...) a responsabilidade no ato, até aqui apenas vagamente insinuada, deve implicar uma interação entre as esferas estética e ética. Bakhtin viria a oferecer muitas sequências para essa interação ao longo de sua vida. Nos primeiros escritos, em contraposição aos formalistas, Bakhtin reafirma a posição integral do autor. Mas essa posição não outorga ao criador um controle absoluto, nem o autoriza a seguir os seus caprichos. As coações são imediatamente operativas. Bakhtin insiste que o projeto estético começa sempre com a criação de um ser humano total, uma *segunda consciência* adicionada à do autor (AiG, p. 170-175). Aqui Bakhtin tem em mente não o leitor da obra, mas a sua personagem ou "herói". O que torna qualquer uma obra estética é o grau em que essa segunda consciência tem uma lógica e uma dinâmica próprias, com as quais o autor interage. (2008, p. 90)

Dessa forma, reitera-se que, no mundo da cultura, recai sobre o autor a responsabilidade no ato da criação estética. Essa responsabilidade se faz presente no ato de pensar, justamente esse ato que propicia, segundo Bakhtin, a inter-relação entre o mundo da cultura e o mundo da vida – esse conceito Bakhtin nomeará como arquitetônica.

Em suma, a primeira cisão fundamental é a que se dá entre o mundo dos deuses e o dos seres humanos – e, nesse ponto, *o ato ético da responsabilidade recai ao ser humano*. Destacando-se os humanos do mundo dos deuses, reflete-se sobre a cisão entre o mundo da vida e o mundo da cultura – e, no mundo da cultura, *o ato ético da responsabilidade recai sobre o autor*, que, ao criar sua obra de forma consciente e não mecanizada, estabelece uma estética. Esse aparato teórico interessa-nos sobretudo por ser uma pesquisa sobre o *Decameron*, obra que põe o humano em primeiro plano. Boccaccio, afinal, é um autor que não mecaniza a sua obra.

1.2 *Arquitetura do* Decameron

Um elemento é fundamental para analisar a arquitetura do *Decameron*: a *cornice*, traduzida como moldura narrativa, é o elemento que dá unidade ao que poderia ser apenas uma coletânea de novelas. Embora já tenha trabalhado um pouco desse elemento em minha Dissertação de Mestrado, faz-se necessário resgatar alguns pontos para que possa, nesta tese, aprofundar os elementos estruturais.

A respeito da unidade que a moldura narrativa oferece, afirma Francesco Bruni, em *Boccaccio: L'invenzione della letteratura mezzana* (1990):

> A moldura narrativa reflete, portanto, a preocupação em dar uma ordem a uma matéria heterogênea, funciona como uma junção e separação entre as novelas, estendendo-se mais amplamente no início e no final de cada jornada (onde também estão incluídos

> os versos de uma balada), e atua como um filtro entre o escritor e a matéria narrada. (BRUNI, 1990, p. 240)[19]

Embora esse elemento por si só não seja original, ganhou função nova com Boccaccio. De fato, a moldura narrativa tem sua origem no Oriente, quando histórias orais eram amarradas por um escritor que as registrava – exemplo disso é o *Panchatantra*, séc. III a.C., atribuído a Vishnu Sarma. Sendo mais próxima a Boccaccio, a obra os *Sette Savi di Roma* é apontada por parte da crítica como uma possível influência. Leonie Graedel afirma, em *La cornice nelle raccolte novellistiche del rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron* (1959), que:

> Boccaccio certamente teria conhecido essas versões orientais e, sem dúvida, teria recebido delas um dos impulsos para a concepção da moldura de seu *Decameron*. Um impulso simples, no entanto, porque uma comparação entre a moldura narrativa decameroniana e a oriental torna evidente a diferença fundamental na atuação da mesma ficção literária. A moldura narrativa nas coletâneas orientais e medievais tem principalmente um objetivo didático e as histórias intercaladas são, ou querem aparecer, apenas parte integrante, uma ilustração da história principal que é a da moldura narrativa. Na moldura narrativa de Boccaccio, por outro lado, o conto não tem mais nenhuma intenção didática. Aqui temos a narração pela narração, a narrativa desinteressada enquanto divertimento da sociedade. A moldura narrativa não é mais essencial, mas o pretexto para o novelar. (1959, p. 8)[20]

Graedel, deve-se dizer, traça as origens da moldura narrativa, mas a conclusão que chega, de que a moldura narrativa é apenas um pretexto para contar as histórias, é objeto de bastante discussão atualmente, em que a maioria dos estudiosos, assim como nós, discordamos por entender que a *cornice* possui uma função muito mais elaborada. De fato, o próprio Graedel já havia notado maior complexidade desse elemento estrutural:

> A moldura narrativa do *Decameron* é muito complexa e múltiplas são as suas funções. Considerada para a estrutura, ela é comparável a um engenhoso trabalho de filigrana. A moldura narrativa como um fio dourado envolve não apenas todo o trabalho, mas todas as jornadas e cada uma das novelas, enquanto se repete ritmicamente a descrição da natureza e das ocupações do grupo até o momento da narração; dia a dia se repetem

---

[19] "La cornice riflette dunque la preoccupazione di dare un ordinamento a una materia eterogenea, funge da giunzione e separazione insieme tra novella e novella, si distende più ampiamente all'inizio e alla fine di ogni giornata (dove pure si includono i versi di una ballata), e funziona da filtro tra lo scrittore e la materia narrata." (1990, p. 240).

[20] "Il Boccaccio avrà certamente conosciuto queste versioni orientali ed indubbiamente da esse avrà ricevuto uno degli impulsi per la concezione della cornice del suo *Decameron*. Semplice impulso però, perché un confronto tra la cornice decameroniana e quelle orientali rende subito evidente la fondamentale differenza nell'attuazione della stessa finzione letteraria. La cornice nelle raccolte orientali e medioevali ha per lo più uno scopo didattico ed i racconti intercalati sono, o vogliono apparire, solo parte integrante, illustrazione del racconto principale che è quello della cornice. Nella cornice del Boccaccio invece il novellare non ha più alcuna intenzione didattica. Abbiamo qui la narrazione per la narrazione, il raccontare disinteressato quale divertimento di società. La cornice non è più essenziale, ma il pretesto per il novellare." (1959, p. 8).

> as breves introduções, também moralizantes, dos narradores individuais à própria novela e observa-se como se comportam os ouvintes ao fim de cada novela. Com um desenho preciso, com uma arquitetura firme, clara e segura, Boccaccio tentou unir suas novelas, todas já intimamente ligadas pelo espírito poético do autor. Deste ponto de vista, a estrutura do *Decameron* é um organismo muito complicado, cheio de simetrias, de respostas, de concatenações, de emaranhados. Como tal, é sobretudo o produto de uma paciente consciência artística. (1959, p. 12)[21]

A complexidade da moldura narrativa também foi apontada por outros grandes críticos, como Asor Rosa, em "*Decameron* di Giovanni Boccaccio" (1992); o crítico observa que a moldura narrativa deveria ser um enquadramento para adornar o exterior de uma obra, esperada como forma de simetria, como se espera das obras medievais; entretanto, no caso do *Decameron*, a moldura narrativa "é algo de complexo e criativo, com múltiplas funções e até ambições realistas" (1992, p. 492)[22].

O que esses estudiosos, ainda que haja alguma divergência, acabam revelando a partir da discussão sobre a moldura narrativa, é a consciência artística de Boccaccio. Com efeito, Vittore Branca, em *Il disegno del* Decameron *e la tradizione medievale* (1998), aponta diversas simetrias na obra, cuja interpretação já foi desafio de inúmeros outros críticos – entre essas simetrias, por exemplo, o número de mulheres e de homens, a distribuição das danças nas jornadas, a descrição da natureza etc. A consciência artística de Boccaccio é entendida também a partir de seu esforço em lapidar o texto, como afirma Salvatore Battaglia, em *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio* (1935):

> A moldura narrativa do *Decameron* representa o esquema lírico mais caro à arte de Boccaccio, que ao longo de sua carreira narrativa o elaborou e adaptou repetidamente, com uma insistência que documenta por si só a viva participação lírica com a qual foi gerada. (1935, p. 19)[23]

De fato, há um consenso na crítica em relação à existência de uma consciência artística; porém, houve enorme divergência sobre qual seria a exata função da moldura

---

[21] "La cornice del *Decameron* è molto complessa e molteplici sono le sue funzioni. Considerata per la struttura essa è paragonabile ad un ingegnoso lavoro di filigrana. La cornice a mo' di un filo d'oro circonfonde non solo tutta l'opera ma ogni giornata e ciascuna delle novelle, in quanto si ripete ritmicamente la descrizione della natura e delle occupazioni della compagnia fino al momento di narrare; si ripetono ogni giorno le brevi introduzioni, anche moraleggianti, dei singoli narratori alla propria novella e l'annotare come si comportino gli ascoltatori alla fine di ogni racconto. Con un disegno preciso, con un'architettura salda, chiara e sicura il Boccaccio ha cercato di dare unità alle sue novelle, tutte già intimamente legate dallo spirito poetico dell'autore. Da questo punto di vista la cornice del *Decameron* è un organismo assai complicato, pieno di simmetrie, di rispondenze, di concatenamenti, di addentellature. Come tale essa è soprattutto il prodotto di una paziente coscienza artistica." (1959, p. 12).

[22] "è qualcosa di più complesso e creativo, dalle funzioni molteplici e dalle ambizioni anche realistiche" (1992, p. 492).

[23] "La cornice del *Decameron* rappresenta lo schema lirico più caro all'arte del Boccaccio, che lungo la sua carriera narrativa l'ha più volte elaborato e riadattato con una insistenza che documenta per sé stessa la viva partecipazione lirica con cui si generava." (1935, p. 19).

narrativa, como registrou Branca, em *Boccaccio medievale*, desde os primeiros leitores, "até os "pais" mais brilhantes da crítica moderna, Foscolo, De Sanctis, Carducci, e, para os principais estudiosos de ontem e de hoje, é uma tradição maciça e autoritária que se desenvolve, insiste e exacerba-se nesse sentido, com rara concordância de posições e julgamentos, apesar da extrema discordância de suposições estéticas." (2010, p. 56-57).[24] Ainda assim, sobretudo no século XX cresce o entendimento de que a moldura narrativa é fundamental para a unidade da obra, como afirma Getto, "A moldura narrativa não é um eco, um comentário, uma vontade arquitetônica fracassada que se tornou uma contemplação crítica do material das novelas: mas uma categoria expressiva, um princípio formativo íntimo anterior ao processo constitutivo da poesia das novelas."[25] (1958, p. 17). Arremata Renzo Bragantini, em "Para um diverso *Decameron*" (2015):

> Que o Decameron seja o primeiro livro novelístico de autor da nossa literatura já é um consenso generalizado. Uma prova anterior importante também para o próprio texto boccacciano, como o *Novellino*, denuncia, de fato, já pelo título aposto no manuscrito mais antigo (*Libro di novelle e di bel parlare gientile*), sua natureza de texto antológico, embora nesse caso se possa admitir identificar certa individualidade autoral: mas se trata de autor que se baseia em narrações pré-existentes, não de autor que assume em primeira pessoa um projeto literário ambicioso, e incomparável respeito às tentativas anteriores ou coevas. Apesar desse mérito indiscutível, é certo que Boccaccio recorreu ao manuscrito anterior, como a tantos outros diferentes que pôde conhecer (clássicos e medievais), para alinhavar um livro que, baseado em tantos e diversificados materiais, não se parece com nenhum outro. (2015, p. 43)

Nos últimos anos, essa discussão atingiu novo patamar: seria o *Decameron* um romance? Franco Cardini, em *Le cento novelle contro la morte* (2007), defende a estrutura unitária do *Decameron* e de seu itinerário ascensional do caos social à ordem. Acrescenta, também, uma leitura psicológica e moral de cada um dos dez narradores, destacando-os, assim, como os verdadeiros protagonistas da obra.[26] Essa leitura bastante impactante é realizada

---

[24] "(…) fino ai più geniali "padri" della critica moderna, Foscolo, De Sanctis, Carducci, e ai maggiori studiosi di ieri e di oggi, è una massiccia e autorevole tradizione che si sviluppa e insiste e si esaspera in questo senso con rara concordanza di posizioni e di giudizi, pur nell'estrema discordanza di presupposti estetici." (2010, p. 56-57).

[25] "Non un'eco, un commento, una volontà architettonica fallita e divenuta vagheggiamento critico della materia delle novelle, è la cornice: ma una categoria espressiva, un principio formatore intimo e anteriore al processo costitutivo della poesia delle novelle." (1958, p. 17).

[26] Assim como Cardini, essa leitura ganha o apoio de Andrea Lombardi e Doris Nátia Cavallari, que definem Boccaccio como o criador do narrador moderno, embasando-se nas concepções de romance moderno de Bakhtin. Conferir: CAVALLARI, D. "A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do Decameron de G. Boccaccio", in *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso. v. 1, p. 6-16, 2010.; LOMBARDI, A. "Boccaccio e La creazione di un lettore ingegnoso: una lettura della VI, I del Decameron", in CAPRARA, L. E ZINI ANTUNES,L. (org.) *O italiano falado e escrito*. São Paulo: Humanitas, 1998.

também em sua "Introduzione"[27] ao *Decameron*, em que propõe duas sugestões aos leitores contemporâneos da obra; a primeira seria:

> Antes de tudo: ao contrário do que é dito, se repete e até mesmo se acredita, o *Decameron* não é uma "antologia de novelas" encerrada em uma "moldura narrativa" chata e bastante inútil, elaborada para satisfazer os gostos pedantes da época. É um romance real, ou melhor, um *Bildungsroman*, um "romance de formação": se não ainda um "romance de iniciação", projetado para renovar e regenerar o espírito do leitor. (2010, p. 8-9)[28]

Dessa forma, Cardini faz com que as novelas sejam subordinadas à moldura narrativa, o que leva à segunda sugestão:

> Como todos os romances que se prezam, há personagens e um enredo aqui. Os protagonistas não são os personagens dos romances: nem mesmo os mais incisivos e famosos, como Ciappelletto, Calandrino, Nastagio degli Onesti, Alatiel, Andreuccio da Perugia, Lisabetta, Saladino ou Griselda. Os protagonistas são os três rapazes e as sete narradoras, dos quais muito se fala nas páginas dedicadas a eles da "moldura narrativa" e muito mais nas entrelinhas dos assuntos que cada um deles escolhe dia após dia para contar suas novelas, bem como na forma, nas palavras, no estilo pelos quais eles as narram. (2010, p. 9)[29]

Por isso, em seguida, Cardini recomenda que não se faça uma leitura das novelas de forma aleatória, e sim que se coloque bastante atenção na moldura narrativa. Afirma ainda que uma leitura das novelas em separado não nos permite perceber que os verdadeiros protagonistas da obra não são Andreuccio da Perugia ou Federico degli Alberighi, ou ainda Griselda, mas os narradores das novelas que criam esses personagens, sobretudo o trio Pampineia-Dioneu-Filóstrato, através dos quais Cardini considera que passa o eixo central da narrativa (2010, p. 11).

Ainda que para considerar o *Decameron* um romance exija-se estudos mais exaustivos – e este não é objetivo desta Tese –, vale frisar que de fato o pilar central de sua arquitetura situa-se na moldura narrativa. Analisar novelas esparsas poderia gerar conclusões distorcidas sobre o prazer, uma vez que as novelas, sendo subordinadas à moldura narrativa,

---

[27] Idem, "Introduzione", in BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2010.

[28] "Anzitutto: contrariamente a quanto si dice, si ripete e ohimè perfino si crede, il *Decameron* non è una "raccolta di novelle" racchiuse in una noiosa e abbastanza inutile "cornice narrativa" redatta per soddisfare i pedanti gusti del tempo. Esso è un vero e proprio romanzo, anzi un *Bildungsroman*, un "romanzo di formazione": se non addirittura un "romanzo iniziatico", pensato per rinnovare e rigenerare lo spirito del lettore." (2010, p. 8-9).

[29] "Come tutti i romanzi che si rispettino, qui ci sono dei protagonisti e una trama. I protagonisti non sono per nulla i personaggi delle novelle: nemmeno i più incisivi e famosi, come Ciappelletto, Calandrino, Nastagio degli Onesti, Alatiel, Andreuccio da Perugia, Lisabetta, il Saladino o Griselda. I protagonisti sono i tre giovani e le sette donne o fanciulle narratrici, dei quali molto si dice nelle pagine loro consacrate della "cornice" e molto di più tra le righe dei soggetti che ciascuno di loro sceglie giorno per giorno per la sua novella da narrare e nella forma, nelle parole, nello stile mediante i quali la narra." (2010, p. 9).

também possuem a função de revisão da sociedade. Como será explorado no terceiro capítulo, o prazer nas novelas aparece em toda a sua multiplicidade, mas as reflexões dos jovens sobre esses prazeres são fundamentais para que possamos pensar o prazer honesto.

A conexão entre a estrutura da obra e o conceito de prazer é tão relevante que, mais recentemente, o *Decameron* começou a ser observado enquanto tratado de filosofia prática, como se discute no ensaio de Renzo Bragantini, que julgou que esse aspecto, ainda que não seja conclusivo, possui a vantagem de atrair a atenção da crítica boccacciana para questões até pouco tempo menosprezadas:

> (...) um deles é precisamente aquele que o qualifica como um tratado (em forma narrativa) que tem por objeto os *mores* (costumes), a começar pelos *mores* relativos ao amor (BATTAGLIA RICCI, 2013, p. 27-56). Sem pretender apresentar formulações definitivas, poderíamos afirmar que o *Decameron* é um texto que, por meio de complexas estratégias narrativas, discute temas da filosofia moral da Idade Média que estava prestes a chegar ao fim. (2015, p. 41)

Verificamos que, nas últimas décadas, de fato intensificou-se os estudos sobre as fontes filosóficas, como discutiremos no capítulo 2 a respeito do epicurismo. Ainda sobre o aspecto de filosofia prática do *Decameron*, afirma Mirko Bevilacqua, em *Leggere per diletto: saggi sul "Decameron"* (2008):

> Às formas narrativas correspondem precisas teorias e práticas de comportamento que esboçam, nas propostas das jornadas e das novelas catalogadas, uma experiência refinada de deleite coletivo. O contraste entre ficção e história, entre o paraíso da escrita (da arte) e a realidade social contaminada, é sublimado e separado em um texto literário que é ao mesmo tempo teoria da novela e teoria do prazer. (2008, p. 55)[30]

Após ter retomado brevemente a discussão sobre a moldura narrativa presente em minha Dissertação de Mestrado, tendo acrescentado as posições atuais que defendem que o *Decameron* é um romance, pode-se entrar em maiores detalhes no que seria, estruturalmente, a arquitetura do *Decameron*. Das leituras realizadas até aqui, a que melhor explicita essa arquitetura é a descrição de Franco Fido, em "Architettura", ensaio que compõe o livro *Lessico decameroniano.* Para o crítico, o autor fica "fora do edifício, diante da entrada", enquanto nós leitores estamos do lado de fora. Fido acrescenta que "assim que entramos no *Proêmio,* ouvimos a voz de um narrador que (...) anuncia sua intenção de contar novelas não inventadas por ele,

[30] "Alle forme narrative corrispondono precise teorie e pratiche di comportamento che delineano, nelle proposte delle giornate e delle novelle catalogate, una raffinata esperienza di diletto collettivo. La contrapposizione tra *fiction* e storia, tra paradiso della scrittura (dell'arte) e realtà sociale contaminata, si sublima e si separa in un testo letterario che è insieme teoria della novella e teoria del piacere." (2008, p. 55).

mas por um honesto grupo de jovens”[31] (1995, p. 14). Essa voz narrativa perpassa o texto, de forma evidente em alguns momentos, como no *Proêmio*, na *Introdução* e na *Conclusão*, mas se fizermos uma leitura atenta, se faz sentir em comentários por todo texto, especialmente no início e no final de cada jornada. Tudo o que conhecemos dos personagens-narradores nos é informado por este Narrador, a quem Fido insiste em se referir com letra maiúscula, para diferenciá-lo das vozes narrativas que contam as novelas. O Narrador, conclui Fido, é o autor interno do livro ou intradiegético, mas esse autor, tem uma liberdade de iniciativa “limitada pelo dever de contar as coisas como aconteceram e as novelas como foram contadas: ou seja, a presumida “verdade” daquele que conta a novela”[32] (FIDO, 1995, p. 15).

Sobre a função arquitetônica dos jardins, Mirko Bevilacqua nos adverte que não podemos esquecer que o grupo desenrola o “papel duplo de produtor e fruidor da obra estética” e que há momentos, como a introdução ou a conclusão da VI jornada, em que os personagens-narradores se encontram em uma local paradisíaco, conhecido como o Vale das mulheres e que são efetivamente “os manifestos da poética do jardim: verdadeiras enunciações de comportamento social e formal” (2008, p. 22).

> O jardim, “todo cercado por muros”, é, portanto, estrutura e função no *Decameron*: um lugar arquitetonicamente real (veja a futura arquitetura dos jardins renascentistas italianos) e um lugar mitopoético onde é elaborado o paradigma novelístico. A obra, o *Decameron*, pode muito bem ser privada das novelas, mas continua a existir como uma invenção formal e poética, especificamente relacionada, apenas na descrição e organização da vila-jardim. É precisamente esta ferramenta-lugar da produção narrativa que determina o conteúdo do próprio *Decameron*. O raciocínio, o novelar, são funções específicas dessa estrutura; e as combinações exemplares (as novelas) são a formalização daquele *topos* ideológico, quase existencial, escolhido por Boccaccio. Na prática, cada novela tem ligações semânticas precisas com o jardim, entendido como o centro de produção da obra em si. (2008, p. 22)[33]

O jardim, portanto, é argumento a ser explorado, porque simbolicamente é uma alusão ao epicurismo, como analisaremos no capítulo 2, e, também, local do percurso iniciático

---

[31] “Appena entrati, nel *Proemio*, sentiamo la voce di un narratore che (…) annuncia la sua intenzione di raccontare delle novelle non inventate da lui, ma già dette da una onesta brigata” (FIDO, 1995, p. 14).

[32] “un autore, tuttavia, la cui libertà di iniziativa è limitata dal dovere di raccontare le cose come sono avvenute, e le novelle come sono state raccontate: cioè dalla presunta “verità” di quel che racconta.” (FIDO, 1995, p. 15).

[33] “Il giardino, “che tutto era dattorno murato”, risulta, quindi, struttura e funzione del *Decameron*: luogo architettonicamente reale (si veda la futura architettura dei giardini all’italiana del Rinascimento) e luogo mitopoietico dove si elabora il paradigma novellistico. L’opera, il *Decameron*, può benissimo essere privata delle novelle, ma continua a sussistere come invenzione formale e poetica, specificamente connotata, soltanto nella descrizione e nella organizzazione della villa-giardino. È proprio questo strumento-luogo di produzione narrativa che determina il contenuto stesso del *Decameron*. I ragionamenti, il novellare, sono funzioni specifiche di questa struttura; e le combinazioni esemplare (le novelle) sono la formalizzazzione di quel *topos* ideologico, quasi esistenziale, scelto da Boccaccio. In pratica, ogni novella ha dei precisi legami semantici con il giardino, inteso come centro di produzione dell’opera stessa.” (2008, p. 22).

que levará os jovens à equilibrada fruição do prazer, como examinaremos no capítulo 3. Desenhada a arquitetura do *Decameron*, pode-se aprofundar seus elementos. Para isso, retomamos também a forma como Boccaccio pensava o fazer literário.

1.3 *A teoria literária de Boccaccio destacando a consciência da criação poética*

Para escrever sobre tão complexo pensamento, deve-se ressaltar de antemão que auxiliaram na reflexão aqui presente os recentes estudos de Elisabetta Menetti, que se tem dedicado ao tema na última década, e de Pedro Heise, que desenvolveu extensa pesquisa sobre o assunto em nosso país.

De fato, a frase destacada no início deste capítulo, de que o ofício do poeta é esconder uma verdade sob uma ficção fabulosa, rende imenso debate. Seria demasiado infrutífero, para Boccaccio, querer discutir se em cada história narrada por um poeta o conteúdo é verdadeiro ou mentiroso. Ademais, na *Genealogie*, como já esclarece Elisabetta Menetti, em "Boccaccio e la *fictio*", é importante discutir a questão da *fictio*, e não da *veritas*. (2010, p. 2)

> As ficções poéticas, segundo o escritor do *Decameron*, vivem em uma área encantada e suspensa, onde a digressão imaginativa não tem relação com a verdade tangível das coisas. Portanto, não é a "alta fantasia" de Dante que atrai o escritor, mas a análise da *fabula* e da *fictiones poetarum*. Se a "alta fantasia" permite que Dante perceba a perfeita "transparência" entre a realidade e a imagem do objeto contemplado em um sublime processo de conhecimento, a *fictio* permite que Boccaccio circunscreva os fenômenos ilusórios da narrativa da realidade. (2010, p. 2-3)[34]

Nesse sentido, Boccaccio coloca no exercício da verossimilhança o trabalho do poeta, como explica Menetti:

> E, em particular, o termo *fictio* desempenha um papel central na nova teoria de Boccaccio sobre a invenção poética, uma vez que dá nome a uma função precisa da *inventio* narrativa. Mais precisamente, no léxico crítico boccacciano, esse termo delimita e circunscreve aquela parte do processo ficcional que governa a passagem entre a realidade e sua representação literária. Ao redor da *fictio* orbita todo o raciocínio teórico do escritor que tenta várias vezes distinguir entre os dois valores do

[34] "Le finzioni poetiche, secondo lo scrittore del *Decameron*, vivono in una zona incantata e sospesa, in cui la divagazione fantasiosa non ha alcun rapporto con la verità tangibile delle cose. Non è, quindi, l'«alta fantasia» di Dante ad attrarre lo scrittore quanto piuttosto l'analisi della *fabula* e delle *fictiones poetarum*. Se l'«alta fantasia» consente a Dante di percepire la perfetta 'trasparenza' tra la realtà e l'immagine dell'oggetto contemplato in un sublime processo di conoscenza, la *fictio* permette a Boccaccio di circoscrivere i fenomeni illusori della narrazione della realtà." (2010, p. 2-3).

> verbo latino *fingere*, que pode significar "moldar com fantasia", mas também "dizer falsamente". (2010, p. 4)[35]

Ora, dessa forma, como já antecipamos, o ato ético recai sobre o autor, uma vez que ele é responsável, durante a criação estética, de transformação da verdade em ficção. Justamente nesse ponto que ganham destaque os detratores de Boccaccio, pois confundem a ficção com mentira.

Para Boccaccio, entre os detratores da poesia, estavam justamente os teólogos como os mais perigosos. Para os teólogos não interessa a cisão do mundo divino e do mundo humano, pelo contrário, a verdade do mundo humano é ditada pelo mundo divino. Conforme explana Heise, os teólogos procuravam atacar o ponto crucial da obra de ficção, isto é, se as histórias eram verdadeiras ou mentirosas. "Esta era a polêmica que desde o início da era cristã havia colocado a poesia numa situação desprivilegiada, se não periclitante." (2012, p. 157) Continua:

> Visto que a fábula é o trabalho do poeta, cabe relacionar o objeto com o sujeito, isto é, a fábula com o poeta. A fábula, para Boccaccio, é a forma de escrita da literatura, a qual, neste sentido, não difere muito da Sagrada escritura, uma vez que também esta usa algumas ferramentas que são próprias daquela. Uma dessas ferramentas, e talvez a principal, é a alegoria, ou como esclarece Boccaccio, o "modo de esconder" dos poetas, o seu "falar veladamente". Assim ele associa, de fato, a poesia dos poetas (que se não eram pagãos eram laicos) com a dos textos bíblicos. Esta associação se aprofunda e chega ao ponto de Boccaccio recuperar na etimologia do termo "poeta" o antigo sentido de vate, ou seja, aquele que faz um vaticínio, uma profecia. É de se imaginar, então, que o clero não apreciou as tentativas de aproximação entre o texto sacro da Bíblia e o texto pagão dos poetas. (HEISE, 2012, p. 158)

Mas Boccaccio, enquanto uma das figuras mais representativas do Humanismo, afirma que as fábulas são tão importantes que "os induzidos pela sua primeira camada se deleitam, e os eruditos exercitam o que está escondido sob ela. E assim, com as mesmas palavras, extraem utilidade e prazer"[36] (XIV, 9, p. 396). Constata-se que, ao se referir às fábulas, Boccaccio costumeiramente as associa ao *prazer*. Especialmente no livro XIV da *Genealogia*, diversas vezes é reforçado que uma fábula deve ser ao mesmo tempo "útil e agradável", preceito máximo de Horácio em sua *Ars Poetica*[37]: "Os poetas ou pretendem ser úteis ou deleitar ou, ao

---

[35] "E in particolare è il termine *fictio* a ricoprire un ruolo di importanza centrale nella nuova teoria boccacciana dell'invenzione poetica, poiché dà il nome ad una precisa funzione dell'*inventio* narrativa. Più precisamente, nel lessico critico boccacciano questo termine delimita e circoscrive quella parte del processo finzionale che governa il passaggio tra la realtà e la sua rappresentazione letteraria. Intorno a *fictio* orbita tutto il ragionamento teorico dello scrittore che tenta più volte di distinguere tra i due valori del verbo latino *fingere*, che può significare 'foggiare con la fantasia' ma anche 'dire falsamente'." (2010, p. 4).

[36] "che gli indotti della prima loro testura si dilettano, & dei dotti gli ingegni d'intorno le cose nascoste si essercitano. Et cosi con una istessa lettione fanno *profitto*, & *dilettano*." (BOCCACCIO, XIV, 9, p. 396).

[37] Horácio, *Arte Poética: Horácio*. Lisboa: Inquerito, 2001.

mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida" (2001, p. 34)[38]. Se alguns críticos consideram o *Decameron*, a partir dos dez jovens narradores, como uma verdadeira escola de contar novelas, como Sanguineti (2000, p. 143), que afirma: "Mas o *Decameron* deve também, e ficamos tentados a afirmar, sobretudo, ser interpretado como um manual teórico-prático da arte novelística. O grupo de jovens é uma bela escola dessa gaia ciência de um novo narrar"[39]. Boccaccio é, sem dúvida, "o pai da prosa moderna", sua contribuição para a arte da narrativa é incontestável e inúmeros estudiosos ressaltaram essa qualidade da escrita boccacciana ao longo dos séculos, o que causou não poucos problemas às tentativas de censura católica, como trataremos adiante, no capítulo 4 deste trabalho. Os críticos mais expoentes sempre acrescentam alguma observação que nos fazem perceber a grandeza e a extensão da narrativa boccacciana que, para dizê-lo com Baratto (1970, p. 78), "não narra mais só para ensinar, mas também para ensinar, por assim dizer, as leis do narrável"[40]. Dentre tantos ensinamentos, pode-se admitir que, gerar prazer e utilidade é parte da arte narrativa, como destaca Menetti em *La realtà come invenzione: forme e storia della novella italiana*: "Como é sabido, o ensino retórico de manter junto o útil e o prazer era de Horácio, e é uma fórmula constante do narrar novelístico." (2015, p. 33)[41].

Esse preceito de Boccaccio na *Genealogie* é consonante com o postulado em destaque no *Decameron*, ou seja, de que uma obra deve ser útil e deleitar, conforme colocou o Autor no proêmio. Porém, podemos verificá-lo ainda em uma fala significativa de Filomena, uma das jovens narradoras. Após ser incumbida por Pampineia a ser a líder do segundo dia, entre as diversas propostas de atividades, afirma: "(...) retornaremos aqui para contar histórias, pois a mim também parece haver nisso enorme prazer e utilidade." (BOCCACCIO, 2013, p. 74).[42] Com essa fala, podemos enfim traçar um paralelo crucial: o prazer está colocado como finalidade da literatura na perspectiva de Boccaccio, do "Autor" e dos dez jovens narradores. Ainda mais:

---

[38] Claudia Villa aponta a enorme importância da *Ars poetica* de Horácio na Idade Média: "(...) as opiniões expressas no *Ars* oferecem categorias de julgamento estético ou fornecem regras operacionais poéticas: porque o poema era o único manual da teoria da literatura usado assiduamente, cheio de fórmulas e regras praticáveis; e Horácio foi "autor" principalmente porque ele produzia "auctoritates". (VILLA, C., 1992, p. 21 apud PAGNAMENTA, 1999, p. 116-117).

[39] "Ma il *Decameron* è anche, e siamo tentati di dire soprattutto, da interpretarsi come un manuale teorico-pratico dell'arte novellistica. La brigata è una bella scuola di questa gaia scienza di un nuovo narrare" (2000, p. 143).

[40] "Non narra più solo per insegnare, ma anche per insegnare, per così dire, le leggi del narrabile" (1970, p. 78).

[41] "Come è noto, l'insegnamento retorico di tenere insieme l'utile ed il dilettevole era di Orazio, ed è una formula costante del narrare novellistico." (2015, p. 33).

[42] "(…) qui al novellare torneremo, nel quale mi par grandissima parte di piacere e d'utilità similmente consistere." (BOCCACCIO, 2011, p. 71).

> A verdade da história é uma garantia de utilidade, enquanto a ficção é uma fonte de prazer, de acordo com uma formulação poética que deriva essencialmente da dupla regra composicional de Horácio [*Ars poetica*, 343]: deve-se deliciar e advertir os leitores, misturando a utilidade de um aviso moral ao doce da invenção mais despreocupada. No *Proêmio* do *Decameron*, o preceito horaciano é traduzido literalmente (...). A verdade útil e a ficção divertida devem se entrelaçar de maneira equilibrada no diálogo entre autor e *interpres*. O escritor tenta resolver o dilema da *fictio*, em parte lembrando a liberdade da literatura de certas restrições moralistas e, em parte, tentando dar uma justificativa crítica à fabula. (MENETTI, 2015, p. 63)[43]

Em síntese, o postulado mencionado neste capítulo é um excelente indício para se demonstrar a necessidade do prazer honesto para a estrutura narrativa de o *Decameron*, afinal, seguindo os passos de Battaglia Ricci, em "*Nel giardino di Boccaccio*", o *prazer honesto* "encontra sua máxima realização na criação poética – o instrumento para a salvação da humanidade." (2004, p. 21). E, mencionando a metáfora da Introdução à quarta jornada, em que o Autor defende a sua obra afirmando que os poetas já encontraram mais frutos em suas poesias do que os ricos em seus tesouros – que deriva de Sêneca moral –, Ricci, em *Scrivere un libro di novelle: Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore* (2013), relaciona a *Genealogie* ao *Decameron*:

> Não se trata certamente de uma defesa e de um programa que exclui o *Decameron*: os "frutos" que ele garante aos leitores capazes de riscar a leveza lúdica da superfície do texto, integrando os vários planos do discurso do autor sobre e ao redor das histórias e recuperando o diálogo complexo que ele entrelaça com a tradição literária, como evidenciado pela história de Alatiel (...), são verdadeiras lições de vida, confiadas a histórias que propõem "questões morais complexas", por compor, na composição do livro, uma reflexão potencialmente totalizante sobre a vida variada dos homens, é uma espécie de cruzamento crítico de uma antologia potencialmente exaustiva das formas literárias. (2013, p. 52)[44]

Assim, podemos considerar que a teoria boccacciana da literatura é fundamental para entender a arquitetônica do *Decameron*. Já a teoria bakhtiniana nos auxilia a analisar o funcionamento dessa arquitetônica, uma vez que o olhar será centrado no evento estético. Por

---

[43] "La verità del racconto è garanzia di utilità mentre la finzione è fonte di diletto, secondo una formulazione poetica che deriva, essenzialmente, dalla duplice regola compositiva di Orazio [*Ars poetica*, 343]: occorre dilettare e ammonire i lettori, mescolando l'utile di un avvertimento morale al dolce dell'invenzione più spensierata. Nel *Proemio* del *Decameron*, il precetto oraziano viene tradotto alla lettera (…). L'utile verità e la divertente finzione devono intrecciarsi in modo equilibrato nel dialogo tra autore e *interpres*. Lo scrittore tenta di risolvere il dilemma della *fictio* in parte ricordando la libertà della letteratura da certi vincoli moralistici, e in parte cercando di dare una giustificazione critica alla *fabula*." (MENETTI, 2015, p. 63).

[44] Non si tratta certamente di una difesa e di un programma che esclude il *Decameron*: i "frutti" che esso assicura a quei lettori che siano capaci di scalfire la levità giocosa della superficie del testo, integrando i vari piani del discorso fatto dall'autore su e intorno alle novelle e recuperando il complesso dialogo che egli intreccia con la tradizione letteraria, sono giustappunto, come prova la novella di Alatiel (…), sia vere e proprie lezioni di vita, affidate a racconti che propongono "questioni morali complesse", per comporre, nella compagine del libro, una riflessione potenzialmente totalizzante sul variegato viver degli uomini, sia una sorta di attraversamento critico di una potenzialmente esaustiva antologia di forme letterarie. (2013, p. 52)

sua vez, no centro da arquitetônica está o prazer honesto (fruto de uma reflexão, o cálculo hedonístico), como demonstra Roberta Bruno Pagnamenta, em *L'ambiguità come strategia narrativa* (1999):

> Como é sabido, o autor retoma um *topos* característico da literatura medieval e de indubitável derivação horaciana: aquela que combina conselhos úteis com prazer. Mas o que nos interessa aqui é a afirmação conclusiva: o autor, de fato, não apenas faz do prazer um componente importante da obra, mas vê nela o pré-requisito inevitável para que a mensagem narrativa seja entendida: em outras palavras (...), considera o prazer uma condição preliminar e necessária para saber "o que deve ser escapado e o que deve ser seguido". (PAGNAMENTA, 1999, p. 116-117)[45]

Justamente por isso, cabe averiguar o fundamento filosófico desse prazer, no caso, o pensamento ético epicurista, o que será feito em maiores detalhes no próximo capítulo. Deve-se ressaltar de antemão que, para Bevilacqua, Dioneu representa a "preocupação epicureia do 'comprazer novelando'" (2008, p. 51):

> Não devemos esquecer que Dioneu, tendo acabado de chegar à vila com o grupo depois de duas milhas percorridas de Florença, mesmo antes da decisão de Pampineia de passar as horas quentes do dia "novelando", declara abertamente sua visão hedonista da vida. (BEVILACQUA, 2008, p. 51-52)[46]

Em suma, diferentemente de outras linhas teóricas (inspiradas em Platão ou em Aristóteles, por exemplo), os três pensadores – Epicuro, Boccaccio e Bakhtin – têm sua epistemologia baseada na relação do mundo da cultura e do mundo da vida. Usando os termos bakhtinianos, quando Boccaccio afirma que o ofício do poeta é esconder uma verdade sob uma ficção fabulosa, é possível pensar que o centro de valores do autor criador é o mesmo do "herói" – ainda que, como no caso do *Decameron*, tanto o *Autor* como os dez jovens narradores possuem diferentes nuances, de modo que os personagens-narradores não são meros porta-vozes do autor. No entanto, o *Decameron* é tão complexo que, apesar do centro de valores do Autor e dos dez jovens narradores ser o mesmo, esse centro está em conflito com os protagonistas de cada novela – só assim é possível fazer uma revisão dos valores éticos, sobretudo em relação ao prazer que, nas novelas, aparece em toda a sua multiplicidade de

---

[45] "L'autore riprende, come è noto, un *topos* caratteristico della letteratura medievale e di indubbia derivazione oraziana: quello che abbina al diletto l'utile consiglio. Ma ciò che qui interessa è l'affermazione conclusiva: l'autore, infatti, non solo fa del piacere una componente importante dell'opera, ma vede in esso il presupposto ineliminabile affinché il messaggio narrativo possa essere compreso: in altre parole (…), egli considera il piacere come condizione preliminare e necessaria per sapere "quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare"." (PAGNAMENTA, 1999, p. 116-117).

[46] "Non dimentichiamo che Dioneo, appena arrivato in villa con la brigata dopo due miglia percorse da Firenza, prima ancora della decisione di Pampinea di trascorrere le ore calde della giornata "novellando", dichiara apertamente la sua edonistica visione della vita." (BEVILACQUA, 2008, p. 51-52).

interpretações. Com isso, no *Decameron*, há todo momento é considerado o encontro do mundo da cultura e o mundo da vida; não é a mera arte pela arte, não é uma metafísica afastada da vida; não é uma religião dogmática pensando em outra vida, mas uma nova forma de pensar a arte e a vida. Nisso reside o valor de se examinar o terreno cultural e a base filosófica do conceito de prazer.

2 FONTE FILOSÓFICA DO CONCEITO DE PRAZER HONESTO DECAMERONIANO: O CÁLCULO HEDONÍSTICO EPICURISTA

Admitindo-se que o prazer é um problema central para o *Decameron*, como foi demonstrado no capítulo anterior, uma vez que é o pilar do conceito de literatura para Boccaccio e também a escolha ética para os dez jovens narradores, se faz necessário investigar em que contexto cultural o conceito de prazer decameroniano se situa. Interessa-nos, inclusive, mostrar que esse conceito não é estático, mas dinâmico: a sua base cultural deve ser apreendida a partir de cautelosa leitura da obra (bem como obras adjacentes ao *Decameron*), até para que se possa avaliar como foi posteriormente distorcido. Por esse ângulo, esbarra-se com o impasse acerca das fontes utilizadas por Boccaccio. No que concerne a isso, Renzo Bragantini propõe, em seu artigo "Para um diverso *Decameron*" (2015), que se deve atualizar o clássico trabalho de Vittore Branca, que não pôde sempre contemplar, em suas últimas versões, "as inúmeras novidades que se somaram sobre a obra-prima de Boccaccio, nomeadamente em relação à descoberta ou achado das fontes, cujo espectro é demasiado amplo, e cuja utilização é excepcionalmente sofisticada." (BRAGANTINI, 2015, p. 44). Prossegue Bragantini:

> Partindo do princípio que o achado ou a descoberta das fontes sejam obrigatórios para efeitos de comentário (o que nem sempre acontece), não pretendo com isso defender nem a segura identificabilidade delas (que em Boccaccio, como em todos os autores culturalmente ricos, quase nunca são isoláveis), nem muito menos conferir àquela identificação um valor resolutivo, como se a crítica decameroniana encontrasse nela seu máximo exercício; mesmo porque o autor intervém em vários níveis, e neles a textualidade identificável (quando existe) é apenas uma das componentes. Mas saber como Boccaccio manuseou suas fontes de inspiração, como as reelaborou e orientou, apresentando ao leitor um texto excepcionalmente estratificado, no qual essas fontes, interagindo com o conjunto, cooperam para fazer do *Decameron* um texto com propósitos bem diferentes do mero entretenimento, não me parece um detalhe irrelevante. (BRAGANTINI, 2015, p. 44)

De modo apropriado, Bragantini elenca dois problemas de que também estamos conscientes, a saber: devido à complexidade do *Decameron*, nem sempre é possível identificar seguramente as fontes e, quando identificadas, elas nãos possuem valor resolutivo. Adotamos, neste capítulo, o mesmo cuidado, pois também reconhecemos o quão vasta é a cultura de Boccaccio e dos demais humanistas daquele período. Boccaccio, como veremos a partir de seu acervo, era leitor voraz e grande interessado na cultura clássica e cristã, e tão astuto que foi capaz de "tirar as lições mais impensáveis" (BRAGANTINI, 2015, p. 44) – dessas lições, não hesitamos em declarar que a de maior argúcia foi sobre o epicurismo. De fato, a base cultural

de Boccaccio revela a natureza complexa da obra, que, por infelicidade ou interesse, por muito tempo foi tida apenas como texto de entretenimento. Com relação a esse rótulo, adverte Bragantini:

> Até há não muito tempo, o fato de o *Decameron* ter sido rotulado como texto de entretenimento ofuscou o projeto maior do texto; também por esse motivo um olhar atento para o autógrafo, compaginado nos moldes de um texto universitário, mostra-se instrutivo. E, diga-se de passagem, já a primeira fruição da obra, que Branca relacionou com ambientes predominantemente mercantis, foi direcionada a mais heterogêneos e articulados percursos pelas recentes análises de Marco Cursi (2007), que submeteu a crivo clínico 60 manuscritos do *Decameron*, da protodifusão (1360-1375) à segunda difusão (1426-1490). (...) Segue-se que, dando à sua obra-prima aquele aspecto, Boccaccio quis advertir seus leitores, que, contudo, tiveram dificuldades em compreender profundamente a radicalidade de suas intenções, ainda mais porque tal radicalidade coloca-se sob a égide irônica da enganosa simplicidade de acesso. A atitude condescendente historicamente reservada amiúde ao *Decameron* não deve surpreender, se pensarmos que, desde as primeiras criações romanças, a *narratio brevis* luta para ocupar um espaço entre os gêneros literários dotados de maior prestígio – entre todos, a épica e a lírica. A consciência do laboratório de Boccaccio permite hoje, multiplicados os estudos nessa direção, efetuar notáveis correções nessa errônea abordagem do texto. (BRAGANTINI, 2015, p. 44-45)

A crítica de Bragantini encontra respaldo com a visão de Battaglia Ricci, em *Scrivere un libro di novella* (2013), no qual a estudiosa ressalta a qualidade das relações intertextuais do *Decameron* com a tradição literária:

> (...) fazendo-o interagir com "outras" tradições, e de modo particular com a filosófica, e com as declarações programáticas do autor, outros elementos colaboram para indicar que o *Decameron* está sujeito a interpretações mais complexas e refinadas do que há muito tempo se acreditava: considere-se, por exemplo, a presença, em certas áreas da chamada "moldura narrativa", de uma escrita densa e alusiva que utiliza, inovando e aprimorando, o simbolismo tradicional dos *topoi* vulgares, como o *locus amoenus* ou o *hortus conclusus*, para os ambientes que acolhem o feliz grupo dos jovens narradores, ou escondem, sob o tema leve e amoroso das baladas que fecham todos os dias, sentidos ocultos, que para alguns leitores pareciam estar grávidos de verdades filosóficas. (2013, p. 52)[47]

Deve-se ressaltar que Ricci não nega a possibilidade de entretenimento que a obra possui, porém, explica que a escritura polissêmica implica o reconhecimento de outro objetivo contido na obra, o de a inserir em uma discussão sobre filosofia moral:

---

[47] "(…) facendola interagire con tradizioni "altre", e in particolare con quella filosofica, e alle dichiarazioni programmatiche dell'autore, altri elementi collaborano a indicare che il *Decameron* è passibile di interpretazioni più complesse e raffinate di quanto si sia a lungo creduto: si pensi, ad esempio, alla presenza, in certe zone della cosiddetta "cornice", di una scrittura densa e allusiva che utilizza, innovandola e potenziandola, la simbologia tradizionale di *topoi* vulgati, come quello del *locus amoenus* o dell' *hortus conclusus*, per gli ambienti che ospitano la lieta brigata dei giovani novellatori, o cela, sotto la lieve e canonica tematica amorosa delle ballate che chiudono ogni giornata, sensi riposti, che ad alcuni lettori sono parsi gravidi di filosofiche verità." (2013, p. 52).

> O fato da obra permitir e de fato prover vários tipos de fruições, e o fato de Boccaccio ter experimentado um gênero muito pessoal de escrita polissêmica – não alegórica, nem alegorizante, mas certamente dotada de uma "implicação mais ampla de significado" – nos permite acreditar que em alguns lugares do texto, pela boca dos narradores, o autor não hesita em evocar uma interpretação dupla – uma "compreensão agradável" e / ou uma "interpretação moral" (*Dec*., IX 9 7-8) – para fragmentos de um discurso que explora tanto a riqueza semântica dos enunciados metafóricos e simbólicos, quanto a dimensão inevitavelmente paradigmática-exemplar das histórias, a fim de oferecer aos leitores, de uma maneira lúdica e crítica, problemática e pluridiscursiva, esquemas mentais e literários desconstruídos do passado, uma maneira muito singular e assistemática e, por assim dizer, um metafórico tratado sobre filosofia moral, ou talvez melhor, sobre filosofia prática. (RICCI, 2013, p. 52-53)[48]

Assim como Bragantini e Ricci, entendemos que há um projeto de texto no *Decameron* – como investigado no capítulo anterior – e que esse projeto se funda em uma densa camada filosófica, cujo conceito de prazer foi fundamental para a constituição e para a danação da obra – enquanto o jocoso, ou o prazer imediato do riso, fica na superfície do texto. Ademais, sob o ponto de vista da filosofia prática, nos interessa examinar como o epicurismo possui elementos que servem como princípios para o conceito de prazer decameroniano. Frisamos, no entanto, que não negamos a existência de outras possíveis fontes que também colaboram nesse sentido, apenas delimitamos a fonte epicurista não somente por ter sido ainda pouco explorada nos estudos sobre Boccaccio, mas sobretudo por avaliar que essa filosofia é uma base imprescindível para o cálculo hedonístico decameroniano.

2.1 *Princípios do cálculo hedonístico epicurista*

O que restou da ampla obra de Epicuro foi assegurado devido aos esforços do historiador e biógrafo Diógenes Laércio (180-240), que, em seu *Vidas e doutrinas de filósofos ilustres*, compilou as três principais cartas do filósofo do jardim – "Carta a Meneceu", "Carta a Pítocles" e "Carta a Heródoto" – e as suas 40 máximas principais. Desse modo, ficou registrado

[48] "Che l'opera consenta e anzi preveda vari tipi di fruizione, e Boccaccio vi abbia sperimentato un personalissimo genere di scrittura polisema – non allegorica, né allegorizzante, ma certo dotata di una "più vasta implicazione di senso" – conforta a credere il fatto che in alcuni luoghi del testo per bocca dei novellatori l'autore non esita a evocare una duplice interpretazione – un "sollazzevolmente intendere" e/o un "moralmente interpretare" (*Dec*., IX 9 7-8) – per frammenti di un discorso che sfrutta sia la ricchezza semantica di enunciati metaforici e simbolici, sia la dimensione inevitabilmente paradigmatico-esemplaristica dei racconti, al fine di proporre ai lettori, in modo giocoso e critico, problematico e pluridiscorsivo, decostruiti schemi mentali e letterari del passato, un singolarissimo, asistematico e per così dire metaforico trattato di filosofia morale, o forse meglio, di filosofia pratica." (RICCI, 2013, p. 52-53).

o que havia de elementar da canônica, da física e da ética de Epicuro, diferentemente do restante de sua obra, que se perdeu em virtude da ação de micro-organismos, de incêndios e da perseguição que sofreram seus seguidores ao longo de muitos séculos. Mais recentemente, no século XIX, foram descobertas algumas sentenças escritas por Epicuro em um manuscrito denominado *Gnomologio vaticano*, bem como parte da obra *Sobre a Natureza*, composta de 37 livros, encontrada em uma biblioteca epicurista em Herculano. João Quartim de Moraes, brasileiro especialista em epicurismo, em *Epicuro: as luzes da ética*, afirma que essas descobertas não acrescentaram nada de novo ao que já se conhecia dessa filosofia (1998, p. 24). Esse tema, como informado na Introdução, já foi preliminarmente debatido em nossa Dissertação de Mestrado, mas cabe ser retomado com foco e aprofundamento sobre o cálculo hedonístico.

De início, é importante sopesar que a filosofia epicurista despontou em um momento de crise política nas cidades-estados gregas, sobretudo a ateniense. As invasões macedônicas, capitaneadas pelo Rei Filipe, induziram uma brusca mudança nesse povo, de uma autonomia política para um regime monárquico. Naturalmente, a situação política teria implicações éticas, como já descreveu Pierre Aubenque, renomado estudioso da filosofia grega, em *As filosofias helenísticas* (1973):

> A perda da independência das cidades gregas tem por primeiro efeito, na ordem espiritual, dissociar a unidade do homem e do cidadão, do filósofo e do político, da interioridade e da exterioridade, da teoria e da prática, em resumo, desfazer a "bela totalidade consigo" que caracteriza, segundo Hegel, a idade clássica da Grécia. No momento em que o quadro tradicional da cidade grega se extingue diante de um império cujas decisões escapam tanto à crítica como à deliberação de seus súditos, o filósofo se acha confinado ou à teoria pura ou à predicação moral (...). É o momento em que a liberdade do homem livre, que até então se confundia com o exercício dos direitos cívicos, se transforma, por falta de melhor, em liberdade interior. (1973, p. 68)

Esse período obscuro, se julgado a partir da perspectiva ateniense, ao trazer uma desilusão política, propiciou um novo olhar para a vida prática, de modo que a Ética obteria maior destaque nos sistemas filosóficos helenísticos, especialmente ao defender a "autonomia de si". Com isso, explica-se uma das principais características do epicurismo, a saber, o repúdio pela vida política e a busca por uma vida de beleza, em um jardim.

É no jardim que se formaria, portanto, uma nova escola filosófica, para uma comunidade aberta a pessoas de todos os tipos e idades (BRUNSCHWIG, apud Chauí, 2010, p. 82-83), além de amigos e discípulos escolhidos, entre os quais Metrodoro, Colotés e

Hermarco, mulheres, entre as quais Leontion, Niquídion e Erótion, e escravos, como Mis (MORAES, 1998, p. 22).

Essa filosofia inclusiva tem como bases de seu sistema a canônica, a física e a ética. Com a canônica, discutia-se os critérios da verdade. Com a física, as características elementares de nosso mundo, inclusive os átomos, para, a seguir, poder meditar sobre a ética necessária a quem almeja a vida feliz.

A canônica epicurista elege como principal fonte do conhecimento a sensação. Essa é que transmite aos seres humanos os fenômenos do mundo real, isto é, "ela [a sensação] é simultaneamente aquilo que nos liga ao que é e o que nos guia tanto na procura do que nos agrada como na fuga do que nos desagrada", afirma Jean Brun, respeitado especialista em filosofia grega, em *O Epicurismo* (1987, p. 34). É importante destacar que, enquanto mensageira do real, a sensação não pode ser entendida como uma construção subjetiva – a subjetividade surgiria no exame desse dado bruto que é a sensação, conforme Epicuro esclarece na "Carta a Heródoto": "O falso juízo e o erro residem sempre no que a opinião acrescenta" (1988, p. 50). Com o sensualismo epicurista, o corpo humano obtém destaque e, ademais, critica-se o misticismo que, sem um debate sério sobre seus critérios de verdade, poderia ser concebido unicamente por opiniões infundadas. O conhecimento construído a partir da sensação teria, portanto, esta função, já mencionada por Marx, que realizou a sua aclamada Tese de Doutorado, *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro*, focando nas filosofias antigas: "Epicuro reconhece que o seu modo de explicação tem por objetivo a ataraxia da consciência de si e não o reconhecimento da natureza em si e por si." (1972, p. 155).

Para ser livre, o sábio deve saber optar entre a escolha e a rejeição, conteúdo da Ética epicurista, sintetizada na "Carta a Meneceu". No entanto, o sábio teria dificuldades se vivesse no caos da multidão insensata, envolta em superstições sobre a vida e sem autonomia política.

> Num mundo em que as palavras pátria e cidadania já não mais possuíam correlato objetivo, onde portanto não mais havia concidadãos nem compatriotas no sentido forte do termo, mas apenas súditos do Império e conterrâneos de município, a amizade tornara-se o vínculo comunitário essencial. (MORAES, 1998, p. 12)

Desse modo, Epicuro ressalta a importância de uma nova sociedade, formada por laços próximos, e assim obtém destaque a metáfora do jardim. Com isso, o sábio pode-se dedicar a aprimorar suas decisões de escolha e de rejeição, sendo que a escolha primordial é em relação a duas afecções: o *prazer* e a *dor*.

Da farmacologia de sua época, Epicuro encontra a alegoria ideal para a cura dos males que afligem a alma humana: o tetrafármaco. Pode-se depreendê-lo a partir das primeiras quatro máximas:

> I – O ser bem-aventurado e imortal está livre de preocupações e não as causa a outrem, de modo que não manifesta nem cólera nem bem-aventurança: tudo isso é próprio da fraqueza.
> II – A morte não é nada para nós, pois o que se dissolve está privado de sensibilidade e o que está privado de sensibilidade não é nada para nós.
> III – O limite da grandeza dos prazeres é a eliminação de tudo que provoca dor. Onde estiver o prazer e enquanto ele aí permanecer, não haverá lugar para a dor ou o sofrimento, juntos ou separados.
> IV – A dor não dura de forma contínua na carne. A que é extrema dura muito pouco tempo e a que ultrapassa em pouco o prazer corporal não persiste por muitos dias. Quanto às doenças que se prolongam, elas permitem à carne sentir mais prazer que dor. (1998, p. 93)

João Quartim de Moraes (1998, p. 66) explana sobre a viabilidade de se alcançar a felicidade a partir do tetrafármaco:

> Os dois primeiros, dirigindo-se unicamente ao intelecto, exercem efeito terapêutico imediato. Basta *compreender* a natureza das coisas: não são os deuses, mas sim os átomos em movimento que regem o Universo; a morte é apenas a separação dos átomos componentes do organismo.
> Já o terceiro e o quarto remédios são propriamente éticos: ensinam a lidar com o prazer e a dor. Se bastasse seguir o impulso imediato (desfrutar de todos os prazeres, fugir de todas as dores) para ser feliz, a filosofia como arte da vida melhor seria desnecessária e, sobretudo, não haveria tanta gente infeliz... Como não basta, já que na legião de infelizes é numerosa a tropa dos que se contentaram em seguir os próprios impulsos, é preciso aprender a buscar a felicidade. Tal aprendizagem se apoia não apenas, como nos dois primeiros remédios, numa descoberta intelectual, mas principalmente em constantes exercícios. (1998, p. 66)

A divisão das quatro primeiras máximas em dois blocos realizada por Moraes interessa a esta pesquisa. Do primeiro bloco, sobre os medos primordiais dos deuses e da morte, a física epicurista possibilita a sua superação. Afinal, o mundo é formado a partir do movimento dos átomos, e não da arquitetura divina. No que se refere ao medo da morte, Epicuro afirma que ela não é nada para nós, conforme consta na “Carta a Meneceu”:

> Acostuma-te a pensar que a morte nada é em relação a nós. Efetivamente, todos os bens e males estão na sensação, e a morte é a privação das sensações. Logo, o conhecimento correto de que a morte nada é para nós torna fluível a mortalidade da vida, não por atribuir a esta uma duração ilimitada, mas por eliminar o desejo de imortalidade. (1988, p. 124-125)

Por conseguinte, não há como separar a sensação e a vida, já que a sensibilidade existe na interdependência entre corpo e alma, como explana Markus Figueira da Silva, em seu artigo "Epicuro e a morte como perda da subjetividade" (1995), afirma que a sensibilidade só é possível ao envolver "um *páthos* e um efeito psíquico", isto é,

> as sensações podem ser físicas mas têm repercussões na alma, que através de impressões (*prolépsis*) produzem uma memória afetiva. O que resulta deste processo de constituição das sensações são dois estados antagônicos: o prazer (*hedoné*) e a dor (*algós* e *lýpe*). Assim, expõe-se o sentido de identificação do prazer com todo bem e com todo o mal. O sentido da vida só pode ser expresso a partir das afecções geradoras das sensações (*aisthesis*). A busca do prazer é ao mesmo tempo "sentido para a vida" e "medida de ser", ou de *phýsis*. A compreensão lúcida da relação entre corpo (*Sarkós*) e alma (*psiché*), na medida em que eles produzem sensações que dão sentido ou noção (para/de) vida, evidencia um todo que é o homem – e a natureza de sua realização. Toda e qualquer relação entre homem e mundo só pode ser sensitiva, porque se parte do pressuposto segundo o qual o homem só é na medida em que sente. A ausência de qualquer sensação significa morte. Não há nada a dizer sobre ela. Nada se expressa com sentido fora da sensação. *Não se pode projetar a vida para além dos limites da sensibilidade*. Tudo isso se complementa perfeitamente segundo um raciocínio (*logismós*) que identifica a realização da vida ao exercício físico e anímico da sensibilidade. A morte é, portanto, privação das sensações; o que vale dizer que a morte não é nem bem nem mal, porque bem e mal só podem ser pensados com relação àquele que sente e traduz para si o efeito que tal sensação produz: *prazer ou dor, isto é, bem ou mal*. (1995, p. 143 – grifos nossos)

Não há porque significar a vida fora dela, basicamente nada há para explorar, além da relação entre existência e finitude. A finitude é a fronteira do existir, é nela que o ser humano desenvolve o seu ser no tempo, nos limites do mundo. Só na finitude se pode perceber a grandeza do viver, só nela se pode estabelecer uma relação saudável com a natureza e com a sociedade, só a consciência da finitude possibilita ao ser viver plenamente. Desse modo,

> O limite não é temido, ao contrário, é compreendido do mesmo modo como é compreendida a finitude. Pensar a morte como limite da vida é pensá-la como um acontecimento natural e necessário. É preciso que se pense na morte com tranquilidade. Neste sentido, não tornar a morte em algo que deva ser temido é projetar todos os "anseios" para a própria vida, isto é, viver intensamente e de modo sereno. Alimentar a vida de modo a realizá-la livre de qualquer construção imaginária que possa ou venha a negá-la. Aqui, viver de acordo com a natureza, quer significar compreendê-la na medida em que se busque realizá-la. Pensar a vida e vivê-la torna-se uma só coisa, fluível e tranquila, porque suficiente, isto é, independente de fabulações e, sobretudo, das crenças em tais fabulações. (SILVA, 1995, p. 143)

Deve-se fazer uma importante observação a respeito dessa conclusão de que a alma morre com a morte do corpo. João Quartim de Moraes antecipa em *Epicuro: Máximas Principais* (2010) que, dos textos que restaram do filósofo, não há uma explicação completa e satisfatória sobre a relação do mundo dos deuses e do mundo dos seres humanos; porém, nesse material, teria ficado claro que os deuses não interferem no destino dos seres humanos nem na

ordem do todo (2010, p. 14). Isso porque, para Epicuro, o universo é regido pelos átomos, incluindo os deuses – devido o conceito de prenoção, Epicuro admite a existência dos deuses, mas, exatamente por serem perfeitos, vivem à parte do mundo humano, e nele não causam nenhuma influência (inclusive, não são responsáveis pela criação dos seres humanos – tudo ocorre devido ao entrechoque dos átomos). Justamente por isso, a existência da primeira Máxima, da qual se depreende que os seres humanos não precisam ter medo dos deuses. Além disso, retomando-se a canônica epicurista e associando-a a sua física, tanto a alma quanto o corpo são feitos de átomos e, se o corpo, intermédio das sensações, morre, a alma deixa de sentir, e o não sentir é a morte – por isso não se deve temê-la, como está na Máxima II. Na "Carta a Meneceu", há a seguinte sentença: "enquanto estamos presentes, a morte está ausente; quando ela se apresenta, já não mais estamos". Moraes avalia que isso revela a profundidade da ruptura filosófica de Epicuro em relação a Platão e Aristóteles:

> [Epicuro] Suprime o privilégio lógico e ontológico do movimento circular, já que o movimento fundamental e eterno dos átomos no vazio é o retilíneo. Rompe com a religião astral, já que os mundos, arquipélagos siderais, compõem-se e decompõem-se segundo o inexorável entrechoque dos átomos. Os astros não são deuses. Suas trajetórias não determinam em nada nosso destino. Suprime portanto a hierarquia do cosmos, já que, em última análise, tudo, inclusive os deuses que, indiferentes aos homens, desfrutam da beatitude em suas moradas intercósmicas, obedece à lei impessoal do Universo. (1998, p. 78-79).

Moraes esclarece ainda que as teologias judaica e cristã, que "absolutizaram a noção de Deus, a ponto de identificá-lo com a de Ser, conforme à equação *Ser* = *Deus*" (1998, p. 79), era completamente estranha ao pensamento grego. Da mesma forma, a ideia de mortalidade da alma também é estranha ao pensamento cristão, de modo que poderia ser uma via interessante para desqualificar completamente a filosofia epicurista, já que esse pensamento acaba sintetizando diversos elementos dessa filosofia. Pode-se supor, então, que Boccaccio, até mais do que Dante, conseguiu compreender que a ideia de cálculo hedonístico é mais relevante do que simplesmente a de mortalidade da alma, de modo que essa ideia, ao ser periférica, poderia ter outra solução, na linha do próprio Dante: o ser humano tem livre arbítrio para fazer as escolhas em vida, de modo que a humanidade é o centro da questão. Com essa solução para o dilema da mortalidade da alma, Boccaccio pôde absolver Epicuro do inferno dantesco e centrar sua discussão no cálculo hedonístico.

Sendo assim, essa conclusão de que a alma morre com a morte do corpo seria uma das mais atacadas pelos detratores do epicurismo, como se verá mais detidamente no tópico seguinte. Afinal, com a morte da alma retira-se a necessidade de salvação da alma, como sugere

a instituição de maior poder ao longo da Idade Média, a Igreja. Além disso, não havendo a possibilidade de salvar a alma, exclui-se a vida do Além e, com ela, esvai-se grande parte do poder das religiões, de modo geral. E não é somente o controle social que se perde com a crença de que cabe ao ser humano existir plenamente na finitude e não se preocupar com o pós-vida, perde-se uma grande fonte de renda, pois entre as possibilidades de enriquecimento esteve, por exemplo, na Igreja Católica, a venda de formas para redimir os pecados e salvar as almas, como as indulgências. Ademais, estando sob o domínio ideológico, econômico e cultural dessas instituições, tornou-se muito difícil para filósofos e poetas apoiarem esse pensamento[49].

Dito isso, o segundo bloco só pode ser praticado considerando-se a vida presente, uma vez que o prazer e a dor são sensações, e depois da morte não podem mais ser sentidas. Para se efetuar um bom cálculo hedonístico, deve-se, em primeiro lugar, considerar que todo prazer é um prazer, como se depreende da máxima VIII: "Nenhum prazer é em si mesmo um mal, mas aquilo que produz certos prazeres acarreta sofrimentos bem maiores do que os prazeres." (2013, p. 25). Moraes, com o auxílio de Bollack, para quem "o mal que o prazer pode ser não é o mal em si" (apud MORAES, 2013, p. 25), explica que "O prazer em si é bom, a sensação prazerosa nunca é má em si mesma. Se certos prazeres trazem consequências destrutivas, o mal está em seu mau uso, que nos fará recolher mais sofrimentos do que alegrias." (2013, p. 25). Além disso, como está na "Carta a Meneceu":

> Só precisamos do prazer quando sofremos por sua falta; mas quando não sofremos, não temos nenhuma necessidade do prazer. Por isso dizemos que o prazer é o começo e o fim da vida feliz. É ele que reconhecemos como o bem primitivo e natural e é a partir dele que se determinam toda escolha e toda recusa e é a ele que retornamos sempre, *medindo todos os bens* pelo cânon do sentimento. (1988, p. 92 – grifos nossos)

Ou seja, o prazer é fundamental para a vida feliz, mas de seu mau uso surge a importância do cálculo hedonístico. O sábio, com o apoio da filosofia, deve saber qual prazer é válido, bem como que dores pode suportar em prol de um prazer maior, como está na "Carta a Meneceu":

> Exatamente porque o prazer é o bem primitivo e natural, não escolhemos todo e qualquer prazer; podemos mesmo deixar de lado muitos prazeres quando é maior o incômodo que os segue; e consideramos que muitas dores são melhores do que os prazeres quando conseguimos, após suportá-las, um prazer ainda maior. Todo prazer

[49] Vale enfatizar: assim como foi exposto no capítulo anterior, comumente não se negava a existência de Deus, e o cristianismo era integrante da sociedade europeia da baixa Idade Média. Dessa forma, ainda que um autor como Boccaccio não negue explicitamente a mortalidade da alma, consegue, em sua obra, focar na vida terrena e fazer com que seus protagonistas não temam a morte, nem Deus – mas isto será embasado mais adiante e também no próximo capítulo.

> é portanto bom porque seu vínculo conosco é congênito; no entanto, não convém buscar todo e qualquer prazer. Do mesmo modo, toda dor é um mal e no entanto nem todas são de natureza a nos fazer fugir. *É por comparação e pelo exame dos benefícios e dos inconvenientes que devemos avaliar todas essas coisas*. Há casos, com efeito, em que o bem pode ser para nós um mal e, reciprocamente, um mal pode se tornar um bem. (1988, p. 92 – grifos nossos)

Desse modo o sábio, se bem sucedido em seu cálculo hedonístico, será feliz. Como auxílio a esse cálculo, Epicuro definiu os desejos humanos: "É preciso considerar que, entre os desejos, alguns são naturais, outros vazios, que, entre os desejos naturais, uns são necessários, outros, simplesmente naturais; dentre os que são necessários, uns são necessários à felicidade, outros à própria vida." (1988, p. 92). Com base nisso, Jean Brun (1987, p. 106) divide os desejos em: a) naturais e necessários, em que se revela o "ascetismo epicurista que ensina ao sábio contentar-se com pouco e a desfrutar aquilo que uma Natureza previdente põe ao alcance da mão"; b) naturais não necessários, que são uma variação do primeiro, ou seja, embora seja natural e necessário comer, não é necessário buscar uma alimentação refinada; c) não naturais e não necessários, sem qualquer tipo de embasamento no que se compreende por essência humana de acordo com o epicurismo, por exemplo o anseio pelo poder e pelo luxo. Ao compreender os desejos humanos e realizar devidamente o cálculo hedonístico, o sábio facilmente vive uma vida feliz, como corrobora Epicuro:

> É a justa compreensão dessas coisas que permite referir toda escolha e toda recusa à saúde do corpo e à ataraxia da alma, já que nisso está a finalidade da vida feliz. Pois agimos sempre para evitar a dor e o medo. Quando o conseguimos, toda a turbulência da alma se dissipa, já que o vivente não mais tem de perambular como se buscasse algo ausente nem procurar alguma coisa para satisfazer o bem do corpo e o bem da alma. (1988, pp. 91-2)

Portanto, se o ser humano não consegue superar o medo dos deuses e o medo da morte, não efetua, de modo nenhum, um bom cálculo hedonístico. Isso porque dois desses fatores são potentes o suficiente para adulterarem a equação. Ora, a crença na influência dos deuses sobre as ações humanas modifica a compreensão do que é bem e mal, especialmente quando as atitudes humanas têm como finalidade agradar os deuses; somado a isso, temer a morte como inexistência implica ter esperança em uma vida-além, de modo que a crença em vida nessa vida-além modificaria as ações humanas, principalmente quando as ações são categorizadas como boas ou más de modo a pleitear uma vida boa após a morte. Em outras palavras, a vida terrena inteira, única assegurada em sentido epicurista, é capaz de se tornar uma completa dor, de modo a realizar o que se acredita serem as vontades divinas para obter uma vida feliz no paraíso – o que veio a ser conhecido como "sofrimento do corpo em prol da

salvação da alma", lema motivado pela Literatura Patrística. Por isso, o cálculo hedonístico que avalia os prazeres e as dores para assegurar uma vida terrena feliz, só é bem efetuado se e somente se superados esses dois medos primordiais.

2.2 *De Epicuro a Boccaccio*

2.2.1 O combate ao epicurismo

Evidentemente, uma filosofia que possuía tamanho propósito não passaria incólume ao longo da História. Justamente devido aos ataques que sofreu, que seu acesso até Boccaccio foi dificultado. Os ataques começaram logo no momento de consolidação dessa filosofia. Após a morte de Epicuro, seus pensamentos já se disseminavam pela Grécia, no entanto, eram objeto de controvérsias. Para Chauí, que escreveu uma respeitada *Introdução à história da filosofia: as escolas helenísticas* (2010), isso ocorreu porque o epicurismo era o primeiro forte sistema filosófico contrário ao "idealismo espiritualista de Platão, à hierarquia ontológica e finalista de Aristóteles e à teologia astral desses dois filósofos, cujo caráter providencialista foi retomado pelo estoicismo com o nome de Destino." (2010, p. 74) Além disso, o prazer como fundamental para ser feliz fez dessa filosofia objeto a ser desqualificado. Uma das formas é a distorção da figura de Epicuro, registrada por Diógenes Laércio, que apresenta uma construção feita pelos estoicos da imagem desse filósofo:

> O estoico Diotimo, que o odiava, o caluniou produzindo como sendo de Epicuro cinquenta cartas escandalosas. Um outro autor fez o mesmo (...). O estoico Posidônio, Nicolaos, Socião (*Vinte e quatro provas a Diócles, em doze livros*) e Dionísio de Halicarnasso fizeram o mesmo. Acrescentam os seguintes detalhes: Epicuro acompanhava sua mãe nas casas em que ela lia purificações e, como seu pai, recebia dinheiro para ensinar o alfabeto. Seu irmão era debochado e ele próprio vivia com uma prostituta chamada Leôncia. Atribuiu a si mesmo a obra de Demócrito sobre os átomos e a de Aristipo sobre o prazer. (...) Escreveu também para outras prostitutas (...). Em seu livro sobre o bem supremo escreveu: "Quanto a mim, não sei o que poderia chamar de bem, se tiro os prazeres da mesa, do amor, da conversação e das coisas belas" (...). Epicteto o chama de imoral e o persegue com injúrias. E Timócrato, irmão de Metrodoro (*As alegrias*), que abandonou sua escola depois de haver sido por um momento seu discípulo, diz que Epicuro, que raciocinava mal, cometia muito mais faltas em sua vida; que era um fraco de corpo, a ponto de, durante anos, não poder levantar-se sozinho de uma cadeira, mas todo dia dispensava uma fortuna com a mesa. (...) e numa passagem escreveu exatamente o seguinte: "Mais do que outros, Epicuro lança pela boca jactância sofística, como fazem muitos ex-escravos" (1988, p. 199-201)

Apesar dessas primeiras controvérsias, o epicurismo chegou à Roma, embora não se saiba direito por quais meios. Com a obra de Lucrécio (98 a.C.-c.50 a.C.), *De rerum natura*, o epicurismo teria ampla divulgação, uma vez que propõe uma releitura da filosofia de Epicuro escrita em poesia, como já mencionado. Vale ressaltar que tão belo poema havia escrito Lucrécio, que ganhou os elogios de Cícero, "o poema brilha com as mil luzes do gênio e de muitas artes", e de Ovídio, "os versos do sublime Lucrécio perecerão no dia em que o universo acabar!" (CHAUÍ, 2010, p. 253). No entanto, em virtude da perseguição ao epicurismo, e de problemas materiais, como o fato do papiro ser quebradiço e descolorir, além de por ser caro ser reaproveitado para a escrita de outros textos, o trabalho de Lucrécio aos poucos foi sendo esquecido e resguardado apenas pelas bibliotecas monásticas, sendo redescoberto apenas no séc. XV por Poggio Bracciolini, muitos anos após a escrita do *Decameron*.

Justamente por isso que, para o conhecimento de Boccaccio sobre o epicurismo, fundamentais foram os trabalhos de Cícero e de Sêneca. Cícero (106 a.C.-43 a.C.) dedicou o primeiro livro do *De finibus bonorum et malorum*[50] a Epicuro, por causa dos inúmeros adeptos que possuía a sua filosofia àquela época: "Mas, para começarmos pelo mais fácil, que se apresente, em primeiro lugar, o sistema de Epicuro, que é o mais conhecido da grande maioria." (2004, p. 119). De fato, esses trechos iniciais atestam a grande presença da filosofia epicurista entre os romanos: "E quanto ao que amiúde se pergunta: por que há tantos epicureus, há outras causas também, mas esta sobretudo alicia a multidão." (2004, p. 131). No entanto, por uma questão política, Cícero se opõe ao epicurismo; afinal, Epicuro afirma que o ser humano só pode ser feliz se longe da vida pública, como defende Sidney Calheiros de Lima, em *A exposição da ética de Epicuro no* De finibus *de Cícero* (2004):

> Cícero defende, nessa obra, que o homem é essencialmente político e, uma vez que é formado por uma associação política que lhe garante os meios de sustento, de educação e de segurança, deve se empenhar ao máximo para garantir-lhe o bom funcionamento. Para isso, deverá, muitas vezes, enfrentar riscos e afligir-se com inquietações. Nesse modo de pensar, a esfera política, ou seja, a esfera da cidade, do coletivo, coloca-se acima de quaisquer aspirações individuais. É justamente o oposto do pensamento de Epicuro. (2004, p. 75)

Entre outras diversas discordâncias, uma que interessa a esta Tese é em relação ao *clinâmen*. Cícero faz uma longa análise dessa teoria, como se vê na passagem a seguir:

---

[50] Utilizamos a seguinte tradução: CICERO. *De finibus bonorum et malorum*, Livro I. Trad. Sidney Calheiros de Lima. In LIMA, Sidney Calheiros de, *A exposição da ética de Epicuro no* De finibus *de Cícero*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2004.

> Quanto a Epicuro, naquilo que segue Demócrito, quase não comete deslize. Embora eu não aprove muitas coisas de ambos, sobretudo isto eu desaprovo: uma vez que dupla é a investigação com relação à natureza das coisas – por um lado, buscar qual seja a matéria a partir da qual cada coisa é produzida; por outro, qual seja a força que produz cada uma –, discorreram a respeito da matéria, com a força e com a causa eficiente não se importaram. Mas esse é o defeito comum aos dois; eis a ruína que é só de Epicuro: ele considera, de fato, que aqueles mesmos corpos sólidos e indivisíveis são levados para baixo por seu próprio peso segundo uma linha perpendicular, e que este é o movimento natural de todos os corpos. Em seguida, então, quando lhe ocorreu que, se todas as coisas deixam-se levar para baixo em linha reta e, como ele disse, perpendicularmente, jamais um átomo haveria de poder tocar um outro, o homem perspicaz criou um expediente fantasioso e, assim, afirmou que o átomo sofre um desvio pequeníssimo, em relação ao qual nada poderia ser menor, e assim se produziriam as associações, os ajuntamentos e conglomerados de átomos entre si, a partir do que se produziria o mundo e todas as partes do mundo e aquilo que nele se encontra. Coisa que, uma vez que foi toda inventada de maneira pueril, nem mesmo produz o que ele deseja. Pois também o próprio desvio é inventado a seu capricho (ele afirma, de fato, que o átomo se desvia sem uma causa, e nada é mais vergonhoso a um físico do que dizer que algo acontece sem uma causa), e aquele movimento natural de todos os corpos pesados, como ele próprio estabeleceu, em linha reta e tendendo ao lugar mais baixo, arrebatou aos átomos sem uma causa e, todavia, não alcançou aquilo para cujo fim inventara tais coisas. Ora, se todos os átomos se desviarem, nenhum jamais se unirá a outro; por outro lado, se uns se desviarem e outros, por sua tendência natural, deixarem-se ir em linha reta, primeiramente isto seria conceder como que províncias aos átomos: uns deixar-se-iam ir em linha reta, outro obliquamente. (2004, p. 123-127)

No entanto, deve-se sublinhar que, ao criticar o epicurismo, Cícero acaba contribuindo para a sua divulgação. O mesmo ocorrerá com Sêneca (4 a.C. – 65); a sua obra *Epistolae Morales*, remetida a Lucílio, possui muito da filosofia epicurista, uma vez que busca convencer Lucílio a abandonar as ideias de Epicuro e a seguir o estoicismo. Além disso, é importante ater-se ao conceito de felicidade exposto por Sêneca, o qual aparece em outros livros, como *Da vida feliz*. David Araujo Bezerra, em *Diferenças e semelhanças entre os conceitos de felicidade em Epicuro e Sêneca*, mostra que o conceito de felicidade em Epicuro é a combinação de aponia e ataraxia, a que se chega estabelecendo um limite para os desejos; por sua vez, a felicidade em Sêneca "reduz à aceitação do que o destino traz aos homens, seja bom, seja ruim, à procura constante do melhor, ao uso sábio do tempo e à obediência à natureza individual em detrimento das vozes da alteridade que tentam definir o que é o adequado para si." (BEZERRA, 2012, p. 11). Adiante, comenta as semelhanças e diferenças:

> A comparação entre as mentalidades que produziram esses conceitos revela cinco semelhanças e uma diferença; o que praticamente faz do pensamento de Sêneca uma extensão do pensamento de Epicuro relativamente à questão. As semelhanças são a natureza da felicidade, objetivo da existência humana, a maestria de si mesmo ou independência relativamente aos eventos do mundo, a questão da virtude e do prazer, o problema do tempo e os limites do pensamento, sua utilidade e o prazer que possa dele advir. A diferença se localiza no tratamento que os autores dão à amizade. Sêneca nada ou quase nada escreve relativamente à amizade, a não ser quando fala da companhia de filósofos, e de filósofos do passado, ou seja, mortos. Desejando, de fato,

> a companhia de suas idéias. Ou ainda, quando deseja condenar o tempo perdido na espera de um amigo. Ao passo que Epicuro a coloca no mais alto nível das relações entre os humanos, uma condição necessária para a felicidade. (2012, p. 11)

Deve-se ressaltar a enorme influência que Cícero e Sêneca tiveram ao longo da Idade Média. Há de se considerar, todavia, que o tema do prazer era absolutamente delicado no contexto medieval. No século XIV, a Igreja Católica já era suficientemente consolidada, tendo vencido uma guerra de centenas de anos contra o paganismo. Absolutamente poderosa no contexto europeu, tentava impor sua perspectiva ideológica, composta especialmente pela conduta ética de tolerar e praticar o sofrimento do corpo em prol da salvação da alma. O acirramento do posicionamento católico, após a reforma luterana, tornaria, então, inadmissível a circulação do *Decameron*, obra que valoriza o prazer humano. Entretanto, como veremos no próximo capítulo, a completa censura da obra seria impossível, graças à importância do *Decameron* para a narrativa moderna. Afinal, a prosa boccacciana surge em um novo momento cultural, o da fundação de novos gêneros literários ligados "às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura" (BAKHTIN, 1990, p. 397).

Para mencionarmos as consequências que o *Decameron* sofreu, é necessário construir um breve panorama sobre esse embate entre cristianismo e paganismo, ou melhor, desse heterogêneo conjunto de filosofias que constituíam o paganismo, dentre os quais destacou-se o *epicurismo*, em virtude de sua ética ser centrada no prazer. Este breve panorama tem início nos séculos IV e V, momento em que se consolidava a Literatura Patrística. Diversos padres da Igreja Católica, como Clemente de Alexandria, Lactâncio e Santo Agostinho, em seus escritos, começaram a atacar o epicurismo, em virtude do caráter teocrático do poder político. As estratégias principais de ataque consistiam em distorcer a biografia de Epicuro e o conceito de prazer, forjando-o como uma busca desmedida e ávida pelo gozo e incitando, inclusive, o ódio do povo que eventualmente matava os epicuristas da época.

Além disso, as investidas eram dirigidas, sobretudo, aos epicuristas, porque havia diversos pontos conflitantes entre essa filosofia e o catolicismo – entre eles, a existência da Providência e a morte como fim de tudo. Todavia, a premissa filosófica de que o objetivo final da vida é o prazer suscitou muita polêmica, como explica Greenblatt:

> (...) mesmo que esse prazer seja definido nos termos mais restritos e responsáveis – era escandalosa, tanto para os pagãos como para seus adversários, os judeus e depois os cristãos. O prazer como bem maior? E adorar os deuses e os ancestrais? Servir à família, à cidade, ao estado? Observar escrupulosamente as leis e mandamentos? Buscar a virtude ou uma visão do divino? Essas afirmações opostas inevitavelmente acarretavam formas ascéticas de autonegação, autossacrifício e até de autodesprezo. Nenhuma delas era compatível com a busca do prazer como bem maior. Dois mil anos

> depois de Epicuro ter vivido e ensinado, a noção de escândalo ainda era sentida com intensidade suficiente para gerar a energia maníaca dos pastiches (...).
> Por trás desses pastiches estava um medo mal ocultado de que maximizar o prazer e evitar a dor fossem na verdade objetivos atraentes e pudessem servir de maneira plausível como princípios racionais de organização da vida humana. Caso tivessem sucesso nessa empreitada, todo um conjunto de princípios alternativos tradicionais – sacrifício, ambição, status social, disciplina, fé – seria questionado, junto com as instituições a que esses princípios serviam. Levar a busca epicurista do prazer a um grotesco extremo de autoindulgência sensualista – retratado como uma busca obsessiva de sexo, ou poder, ou dinheiro, ou até (como em Jonson) de comidas extravagantes e absurdamente caras – ajudava a evitar o desafio. (2012, p. 72)

Por isso, o prazer, ao invés de finalidade da vida, foi transformado em pecado, e, especialmente, um pecado ligado a uma sexualidade pervertida e descontrolada. Evidentemente, é bastante difícil sintetizar uma história tão complexa e rica em poucas linhas, por isso o foco aqui incide sobre os aspectos mais relevantes do tema do prazer. Para demonstrar essa noção pecaminosa do prazer, em um universo de possibilidades, elenca-se a história sobre um devoto chamado Bento, escrita pelo papa Gregório I (c. 540 – 604). Bento, ao pensar em uma mulher, acabou ficando muito excitado. Notou que havia uma moita densa de urtigas e espinhos ao seu lado e, por não conseguir deter o fogo que o consumia, decidiu arrancar de vez suas roupas e atirar-se ali. Não bastasse isso, rolou incansavelmente até ter seu corpo dolorido e repleto de feridas. O sangue do corpo venceu o prazer da carne, e, assim, acreditou ter se livrado da tentação. A conclusão de Gregório I é de que, com a ardência da dor, Bento havia vencido a ardência do pecado.

Com inúmeras narrativas como essa, aos poucos a Igreja incutia na população uma rejeição ao prazer, fazendo-a crer que o prazer poderia desgraçar a vida de uma pessoa – em relação ao *Decameron*, a Igreja atacaria justamente esse conceito, como analisaremos no capítulo 4. Uma pequena prova de que Boccaccio possuía amplo conhecimento dessa ideologia perpetuada ao longo dos séculos pela Igreja pode ser extraída do Proêmio da *Genealogie*:

> [28] Além disso, fortificando-se o gloriosíssimo nome de Cristo, afastando com sua doutrina resplandecente de verdade sincera as trevas do erro mortal e sobretudo dos pagãos, e o brilho dos gregos já estava em declínio havia muito tempo, e os mensageiros de Cristo clamando contra a infausta religião e lançando-a ao extermínio, não é de se duvidar que destruíram muitos livros repletíssimos desta matéria, quando mostraram, com pregação tão verdadeira quanto pia, que não havia muitos deuses, nem filhos de deuses, mas um único Deus pai e um único filho de Deus.
> [29] Ademais, admites que a avareza, cujas forças não são pequenas, também era uma inimiga; pois a capacidade poética certamente não traz nenhum lucro aos versados nela, e para a avareza nada é precioso a não ser que traga ouro. Consequência disto é que aquilo que não trazia ouro não só foi abandonado, mas também desprezado e descartado; e como quase todos voltam-se para a riqueza com todos seus pés, tais livros caíram em desuso, e assim também desapareceram facilmente. [30] Do mesmo modo, para o detrimento deles veio o ódio detestável de alguns chefes, e conspiraram contra eles como se fossem inimigos. E nenhum número poderia expressar facilmente

> quantos livros não só de fábulas mas de qualquer outra arte foram destruídos por este ódio. [31] Além disto, nem mesmo se alguns fossem preservados resistiriam, pois, carentes de restaurador, o correr do tempo, cujos dentes são silenciosos e de diamantes que corroem não só os livros, mas as mais duras rochas e o próprio ferro, acabaria com os demais. [32] O tempo, por Hércules, transformou em poeira muitos volumes tanto gregos como latinos! (BOCCACCIO, in HEISE, 2014, p. 207)

De fato, como afirmou Boccaccio, a ação do tempo também se fez sobre os papiros epicuristas, que sobreviveram graças a um "milagre trágico". Com a erupção do Vesúvio no ano de 79, o material foi carbonizado, o que preservou os escritos que seriam perdidos ao longo do tempo considerando-se o clima mediterrâneo.[51] Ainda assim, destaca-se a capacidade de Boccaccio de avaliar, mesmo desconsiderando os materiais que ainda não eram disponíveis na época, as consequências da luta da Igreja para se impor como principal centro de poder. Felizmente, Boccaccio, enquanto assíduo leitor da tradição e copista de manuscritos, teve contato direto com os textos clássicos, conforme aponta a pesquisa de Antonia Mazza, *L'inventario della "parva libraria" di santo spirito e la biblioteca del Boccaccio*. O inventário da *parva libraria* contém 107 códices, inclusive as obras *De finibus bonorum et malorum* (3-IV, 1966, p. 32) e *Epistole Senece ad Lucillum conplete* (7-I, 1966, p. 16). Principalmente por essa via, Boccaccio conheceu o epicurismo, e soube filtrar as críticas dos opositores, enquanto leitor astuto que era.

2.2.2 Leitor astuto – a compreensão do epicurismo por Boccaccio

Os primeiros contatos de Boccaccio com o epicurismo ocorreu em seu período napolitano. Como assegura Vittore Branca em *Giovanni Boccaccio: profilo biográfico* (1977), Nápoles é, após, Florença, a principal cidade na experiência biográfica e cultural do certaldense, onde residiu por treze anos, de 1327 a 1341. A cidade de Nápoles era repleta de influência grega. A princípio, deve-se elucidar que Nápoles e Herculano ocupam a mesma região em torno do Vesúvio. Até o ano de erupção do vulcão, Herculano possuía a maior biblioteca da Itália e dessa cidade surgiu Lucrezio, autor de *De rerum natura*, a filosofia de Epicuro em versos. Como Nápoles foi uma das cidades mais importantes da Magna Grécia, é de se pressupor que isso fez com que os pensamentos epicuristas migrassem até aquela região, de modo que a Biblioteca de

[51] Grande parte do acervo preservado, já registrado por Agnese Travaglione, no *Catalogo Descrittivo dei Papiri Ercolanesi* (Napoli: Biblioteca Nazionale di Napoli, 2008) e por Marcello Gigante, em *Contributi alla Storia della Officina dei Papiri Ercolanesi* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986), está sob domínio da *Officina dei Papiri ercolanese da Biblioteca Nazionale di Napoli*, que tem desenvolvido diversas técnicas para possível leitura dos papiros ainda não abertos.

Herculano seria tomada por obras dessa filosofia. Dessa forma, não é de se estranhar que Nápoles sempre tenha resistido às ideias da Igreja, ainda que tenha sido em prol de diversos interesses, inclusive políticos e comerciais. De todo modo, sempre foi um centro cultural muito forte, principalmente na época de Roberto d'Angiò, que hospedou Boccaccio em sua corte.

Com isso, pode-se desenhar como Boccaccio conheceu a filosofia epicurista. Em primeiro lugar, por uma linha geográfica, em que a filosofia epicurista disseminou-se via Atenas, Nápoles e Herculano. Em segundo, por via dos filósofos Filodemo di Gadara e Sirone, que foram influências para Virgílio e Horácio. Em terceiro, pelos poetas Lucrezio e Lovato Lovati, do *circolo preumanisti padovano* – sobretudo Lucrezio, que foi base para as reflexões de Cícero e Sêneca. Por fim, pelo contato que teve com os textos de Dante e com as lições obtidas de Petrarca. Salienta-se que Cícero, Sêneca, Horácio, Virgílio, Lovato Lovati e Dante constavam na biblioteca de Boccaccio[52].

Battaglia Ricci ressalta que a biblioteca clássica de Boccaccio é tão rica quanto a de Petrarca, além de que é fundamental para entender as fontes do *Decameron*, ainda que não tenha sido suficientemente estudada, como no que diz respeito ao próprio epicurismo, "que tradicionalmente se considera pouco notado nos séculos que antecedem a descoberta do décimo livro das *Vitae philosophorum* de Diógenes Laércio, mas que (...) se pode acreditar que não é fonte irrelevante para o pensador Boccaccio." (2013, p. 200). Ricci enfatiza dois pontos: o primeiro, é que Boccaccio confessadamente havia aderido ao epicurismo em um momento de sua vida:

> Em *Bucolica XV*, datada, sem precisão, de 1367, Tiflo, uma figura de Boccaccio, opõe-se a Filostropo-Petrarca, que o exorta a observar os efeitos negativos de sua satisfação em paixões amorosas e a se preocupar com seu destino futuro, considerações deste gênero (vv. 130-133): "Etatis placidos ludos, dum credis, amice, / teque simul perdis. Memini: cantabat inesse / pastor Epy, silvis quodam famosus apricis, / interitum menti pariter cum corpore cunctis". (2013, p. 200)[53]

---

[52] Não seria possível desenvolver todas essas extensas e densas linhas nesta tese. Para aprofundamento no tema, ver: BILLANOVICH, Giuseppe. *Dal Medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*. Milano: C.U.S.L., 2001; ALFANO, Giancarlo; D'URSO, Teresa; SAGGESE, Alessandra Perriccioli (a cura di). *Boccaccio angioino: Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelle: P.I.E. PETER LANG S.A., 2012.; BILLANOVICH, Guido. *"Veterum vestigia vatum" nei carmi dei preumanisti padovani: Lovato Lovati, Zambono di Andrea, Albertino Mussato*. Padova: Editrice Antenore, [1958?].; SABATINI, Francesco. *Napoli Angioina: Cultura e società*. Cava de' Tirreni: Edizione Scientifiche Italiane, 1975.; TORRACA, Francesco. *Giovanni Boccaccio a Napoli, 1326-1339.* Roma: s.n., 1916.

[53] "Nella *Bucolica* XV, che è stata datata, ma senza precisi riscontri, al 1367, Tiflo, figura di Boccaccio, oppone a Filostropo-Petrarca che lo esorta a guardare gli effetti negativi del suo indulgere alle passioni amorose e a preoccuparsi della sua sorte futura, considerazioni di questo genere (vv. 130-133): "Etatis placidos ludos, dum credis, amice, / teque simul perdis. Memini: cantabat inesse / pastor Epy, silvis quodam famosus apricis, / interitum menti pariter cum corpore cunctis"." (2013, p. 200).

O segundo ponto que Ricci destaca é que, nas *Esposizioni sopra la 'Comedia'*, em nota relativa ao *Inf.* 13-15, Boccaccio revela ter sobre Epicuro e a moral do epicurismo um juízo diferente do corrente, que era muito pejorativo. Segundo Ricci, Boccaccio demonstra que Epicuro é para ele um mestre de moral e também capaz de "contestar o juízo popular à luz do verdadeiro significado dos 'prazeres carnais' no sistema filosófico e na vida do filósofo do jardim." (2013, p. 201)[54]. O excerto mencionado por Ricci da *Esposizioni* é o seguinte:

> Epicuro fu solennissimo filosofo, e molto morale e venerabile uomo a' tempi di Filippo, re di Macedonia e padre d'Alessandro. È il vero che egli ebbe alcune perverse e detestabili opinioni, percioché egli negò del tutto l'eternitá dell'anima e tenne che quella insieme col corpo morisse, come fanno quelle degli animali bruti; e cosí ancora piú altri filosofi variamente e perversamente dell'anima stimarono. Tenne ancora che somma beatitudine fosse nelle dilettazioni carnali, le quali sodisfacessero all'appetito sensibile (…). Ed estiman molti che questo filosofo fosse ghiottissimo uomo; la quale estimazione non è vera, percioché nessun altro fu piú sobrio di lui; ma accioché egli sentisse quello diletto, nel quale poneva che era il sommo bene, sosteneva lungamente la fame, o vogliam piú tosto dire il disiderio del mangiare (…). E perciò non fu ghiotto, come molti credono; né fu perciò la sua sobrietá laudevole, in quanto a laudevol fine non l'usava. (BOCCACCIO, 1994, p. 291)
>
> [Epicuro era um filósofo muito solene e um homem de grande moral e venerável nos tempos de Filipe, rei da Macedônia e pai de Alexandre. É verdade que ele tinha algumas opiniões perversas e detestáveis, porque negou completamente a eternidade da alma e sustentou que ela, juntamente com o corpo, morria, como ocorre com os animais brutos; e como ele, ainda mais variada e perversamente, outros filósofos consideraram assim a alma. Ele ainda sustentava que a felicidade suprema estava nas delícias da carne, que satisfaziam o apetite sensível (...). E muitos estimavam que esse filósofo era um homem muito guloso; mas essa estimativa não é verdadeira, pois ninguém era mais sóbrio do que ele; mas para que ele sentisse aquele deleite, que ele considerava o sumo bem, mantinha a fome por um longo tempo, ou melhor, o desejo de comer (...). E, portanto, ele não era guloso, como muitos acreditam; nem foi, portanto, louvável sua sobriedade, pois não a usava para um fim louvável.] (BOCCACCIO, 1994, p. 291)

De fato, com Dante, Boccaccio pôde estabelecer um diálogo muito frutífero, que resume bem sua posição quanto ao epicurismo. O canto IX e X do *Inferno* na *Divina Comédia* é sobre os hereges, em que se destacam os epicuristas por acreditarem na morte da alma, e se passa em um cemitério. No caso, os que possuem a mesma opinião de Epicuro estão nas sepulturas. Entre eles, os espíritos de Farinata e de Cavalcanti. Por sua vez, a novela 9 da sexta jornada do *Decameron* tem como protagonista Guido Cavalcanti, filho daquele Cavalcanti representado por Dante, e também se passa em um cemitério. De forma oposta a Dante, Guido escapa das sepulturas com um salto leve, e nele ficam seus detratores, como se o cemitério fosse, na verdade, a casa deles. Fazendo uso do rebaixamento paródico, Boccaccio, portanto,

[54] "è per lui possibile contestare il giudizio vulgato alla luce del vero significato delle "dilettazioni carnali" nel sistema filosofico e nella vita del filosofo del giardino". (2013, p. 201).

retira os epicuristas do inferno de Dante. Essa leitura pode ser confirmada a partir das palavras do próprio Boccaccio, nas *Esposizioni*. Após explicar a história de Farinata, Boccaccio faz uma importante ressalva:

> E, secondo che molti tennero, esso fu dell'opinione d'Epicuro, cioè che l'anima morisse col corpo, e per questo tenne che la beatitudine degli uomini fosse tutta ne' diletti temporali; [ma non seguí questa parte nella forma che fece Epicuro, cioè di digiunare lungamente, per avere poi piacere di mangiare del pan secco, ma fu disideroso di buone e di dilicate vivande, e quelle, eziandio senza aspettar la fame, usò.] (BOCCACCIO, 1994, p. 293)
>
> [E, de acordo com o que muitos sustentavam, ele era da opinião de Epicuro, isto é, que a alma morria com o corpo, e por essa razão sustentava que a bem-aventurança dos homens estava toda nas delícias temporais; [mas ele não seguiu essa parte da forma como Epicuro fez, ou seja, jejuar por um longo tempo para depois ter prazer em comer pão seco, mas desejou comida boa e delicada, e serviu-se dela, mesmo sem esperar a fome.] (BOCCACCIO, 1994, p. 293)

Em primeiro lugar, nota-se que é central o problema da crença da morte da alma. Porém, é interessante destacar que Boccaccio já admite uma espécie de cálculo hedonístico quando diferencia Farinata de Epicuro, pois o último não vivenciava os prazeres mundanos sem nenhuma medida; Epicuro reconhecia no pão um prazer que suprimia um desejo natural e necessário, o da fome, mas também apreciava outras comidas, sanando um desejo natural não necessário. Já Farinata não foi capaz desse tipo de distinção. A propósito, essa mesma questão aparece na história dos dez jovens narradores no *Decameron*, que, nos sítios ao redor de Florença, podiam satisfazer esses desejos de forma equilibrada. Ainda assim, a questão da imortalidade da alma reaparece na análise de Boccaccio sobre Cavalcanti:

> (…) leggiadro e ricco cavaliere, e seguí l'opinion d'Epicuro in non credere che l'anima dopo la morte del corpo vivesse, e che il nostro sommo bene fosse ne' diletti carnali; e per questo, sí come eretico, è dannato. E fu questo cavaliere padre di Guido Cavalcanti, uomo costumatissimo e ricco e d'alto ingegno, e seppe molte leggiadre cose fare meglio che alcun nostro cittadino; e, oltre a ciò, fu nel suo tempo reputato ottimo loico e buon filosofo, e fu singularissimo amico dell'autore, sí come esso medesimo mostra nella sua *Vita nuova*, e fu buon dicitore in rima: ma, percioché la filosofia gli pareva, sí come ella è, da molto piú che la poesia, ebbe a sdegno Virgilio e gli altri poeti. (BOCCACCIO, 1994, p. 295-6)
>
> [(...) cavaleiro elegante e rico, e seguiu a opinião de Epicuro em não acreditar que a alma vive após a morte do corpo, e que nosso sumo bem estava nas delícias carnais; e, portanto, como herege, ele é condenado. E era esse cavaleiro pai de Guido Cavalcanti, um homem muito rico e de alto engenho, e sabia fazer muitas coisas refinadas melhor do que qualquer um de nossos cidadãos; e, além disso, ele era considerado em sua época um excelente lógico e um bom filósofo, e era um amigo muito particular do autor, como ele mesmo mostra em sua *Vita nuova*, e ele era um bom rimador: mas, porque a filosofia lhe parecia, assim como ela é, ser muito melhor do que a poesia, desdenhou Virgílio e outros poetas.] (BOCCACCIO, 1994, p. 295-6)

Perceba-se como a descrição de Guido Cavalcanti na novela VI 9 é muito semelhante a nota de Boccaccio na *Esposizioni*:

> (...) messer Betto ed i compagni s'erano molti ingegnati di tirare Guido di messer Cavalcante de' Cavalcanti, e non senza cagioni, per ciò che, oltre a quello che egli fu un de' miglior lòici che avesse il mondo, ed ottimo filosofo naturale, delle quali cose poco la brigata curava, sì fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto, ed ogni cosa che far volle ed a gentile uom pertenente seppe meglio che altro uom fare. (BOCCACCIO, 2011, p. 434)

> [(…) Entre tais companhias havia uma de *messer* Betto Brunelleschi, para a qual este e seus companheiros se empenhavam em atrair Guido de *messer* Cavalcante dei Cavalcanti, não sem motivos: além de ser ele um dos melhores lógicos do mundo e ótimo filósofo natural (coisas com a qual a companhia pouco se importava), era também homem nobre, cortês, eloquente e sabia fazer melhor que qualquer outro tudo aquilo que compete a um fidalgo.] (BOCCACCIO, 2013, p. 371-372)

Portanto, os Cavalcanti a que se refere Boccaccio são os mesmos a que se referiu Dante. No entanto, Boccaccio, com o recurso paródico, salva os epicuristas da danação. A propósito, a leitura que Boccaccio faz de Dante auxilia a esclarecer como Boccaccio possa ter apreendido um juízo positivo de outros pensadores que criticaram severamente Epicuro, como é o caso de Cícero e Sêneca, dos quais tratamos no tópico anterior. O centro das críticas, a propósito, é justamente em razão da imortalidade da alma, ponto essencial do pensamento teológico que foram temas amplamente explorados tanto pelos filósofos da Patrística, como Agostinho, quanto da Escolástica, como Tomás de Aquino (RICCI, 2013, p. 201). Desse modo, foi fundamental a leitura realizada por Boccaccio das cartas a Lucílio de Sêneca, sobretudo em relação à meditação sobre a morte, que convidava a encarar os prazeres da existências segundo a própria natureza das coisas, para se libertar do medo causado pela ideia de morte (RICCI, 2013, p. 202). Para Ricci, a relação de Boccaccio com Sêneca elucida, inclusive, diversas passagens do *Decameron*. Novamente, ela usa a imagem dos jovens felizes da introdução à nona jornada, e acredita que nessa passagem estão contidos processos culturais muito complexos e implicações ideológicas menos óbvias, em que se desponta o epicurismo, já que para quem o bem supremo está na reflexão entre morte e vida e reconhece a importância da satisfação das necessidades naturais em concordância com a natureza, pode enfrentar alegremente a morte.

Em suma, a vida em Nápoles e a leitura astuta desses poetas e filósofos foram fundamentais para a base cultural epicurista que predominaria no *Decameron*. O cálculo hedonístico epicurista, portanto, seria material fértil para Boccaccio elaborar o cálculo hedonístico decameroniano. Podemos pensar ainda que o epicurismo e o caráter polissêmico da

escrita boccacciana nasce de uma série de experiências contrastantes do autor que, sendo toscano, viveu e formou seu pensamento em Nápoles, onde trabalhou como um dos filhos da burguesia, mas frequentou os ambientes da corte, onde dedicou-se ao comércio e aos cálculos bancários e, ao mesmo tempo, aos estudos de poesia e filosofia, onde experimentou a vida abastada e a falência dos patrões que o privaria de seu paraíso terreno para levá-lo de volta à Toscana, para uma vida repleta de dificuldades, mas também de novas descobertas, dentre elas, o rico encontro com a escrita dantesca. Sua formação e suas experiências, pode-se especular, o teriam levado a apreciar a vida em seus diversos momentos, de modo a fazer do cálculo hedonístico um *leitmotiv* para a escrita de sua obra maior.

3 *NELLA MOLTITUDINE DELLE COSE*, O PRAZER HONESTO NO *DECAMERON*

Esforço inútil seria determinar uma definição precisa do conceito de prazer. De tanto aparecer no *Decameron*, essa palavra pode ser interpretada de formas bem diferentes por um leitor astuto ou malicioso – a depender da realização ou não de um filtro do uso desse conceito, afinal, como indica o Autor, "Na multidão das coisas é preciso encontrar coisas de diferentes qualidades. Nenhum campo jamais foi tão bem cultivado que nele não se encontrasse urtiga, tríbulo ou algum espinheiro misturado às ervas melhores."[55] (BOCCACCIO, 2013, p. 627). Para encontrar o prazer que não seja um espinheiro, é preciso observar como esse jardim se comporta, e, desse modo, não só conceituar as espécies de prazer que figuram na obra, como de que forma são interpretadas.

Para Marco Veglia, no artigo "Messer Decameron Galeotto. Un titolo e una chiave di lettura" (2011-2012), a crítica decameroniana se equivoca quando, apoiando-se na *Divina Comédia* de Dante, ignora que a dimensão do "prazer" do grupo dos dez jovens narradores não é a do círculo dos luxuriosos presente no *Inferno*, mas a de que Dante adquire, senhor de si mesmo, em Purg. XXVII. 121-142 – sobre o monte, "Dante se sente investido por Virgílio do inteiro, racional e humano poder sobre si, em um equilíbrio entre natureza, fé e razão que, por sua vez, é o *pré*-requisito para o admirável salto de Dante nos céus do Paraíso." (VEGLIA, 2011-2012, p. 105)[56].

> Na certeza de uma antropologia brilhante que não deixa mais espaço "natural" para o pecado, Dante se encontra em posição de exercer uma liberdade do desejo (...) que, neste momento, e *somente* neste momento, é a manifestação de uma natureza humana completamente restaurada ("livre é teu arbítrio e reto e bom;/ Cumpre, portanto, seus ditames... vv. 140–41): o exato contrário do que aconteceu com a "*libito*" do Inf. V. Quando a humanidade é restaurada em sua liberdade original, é necessário, portanto, proceder de acordo com o "riso honesto e doce jogo" (*Purg*. XXVIII.96). (VEGLIA, 2011-2012, p. 105)[57]

---

[55] "Conviene, nella moltitudine delle cose, diverse qualità di cose trovarsi. Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori." (BOCCACCIO, 2011, p. 739).

[56] "Dante si sente investire da Virgilio dell'intero, razionale, umano potere su di sé, in un equilibrio fra natura, fede e ragione che, a sua volta, è il *pre*-requisito per il mirabile salto del corpo di Dante fra i cieli del Paradiso." (VEGLIA, 2011-2012, p. 105).

[57] Nella certezza di un'antropologia lustrale che non lascia più alcuno spazio "naturale" al peccato, Dante si trova nella condizione di esercitare una libertà del desiderio (…), che, a quest'altezza, e *solo* a quest'altezza, è la manifestazione di una natura umana completamente risanata ("libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno": vv. 140–41): l'esatto contrario, a ben vedere, di quanto accadeva col "libito" di *Inf*. V. Quando sia restaurata l'umanità nella sua originaria libertà è perciò doveroso condursi secondo "onesto riso e dolce gioco" (*Purg*. XXVIII.96). (VEGLIA, 2011-2012, p. 105).

Em comparação a Dante, o discurso de Pampineia na Igreja de Santa Maria Novella, que, para Veglia e para nós, é bastante metonímico do *Decameron* (mais adiante, esse discurso será melhor explorado), tem também como fundamento a natureza, a racionalidade, o prazer, sempre relevando a consciência de que esses elementos devem ser utilizados com honestidade. (VEGLIA, 2011-2012, p. 105-106) Dessa forma, podemos situar dois tipos de prazeres: um *honesto* e o outro *pecaminoso*. Neste capítulo, será explorado como esses dois prazeres são resultados possíveis do cálculo hedonístico.

Para que se possa examinar esse conceito, será desenvolvido um postulado importante do Autor que orienta toda a obra, o de que o prazer ocupa o lugar em que se encontra a dor. Dessa oposição, poderemos perceber que há um tipo específico de prazer bastante valorizado pelo Autor e pelos dez jovens narradores: o prazer honesto – sendo, portanto, o tipo de prazer que mais nos interessa examinar. Analisaremos como esse tipo de prazer se diferencia dos demais justamente a partir do cálculo hedonístico. Para isso, somado às reflexões dos capítulos anteriores, será de grande contribuição o trabalho de Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del "Decameron"* e sobretudo sua reflexão sobre o "onesto raccontare" no *Decameron*, que, em suma, representa o absolvimento dos dez jovens das iniquidades que se manifestaram com toda sua pujança devido à peste e os deixam livres para a arte de narrar, de realizar uma narrativa que, se honesta, valida a ressignificação dos valores daquela sociedade. Por fim, pretendemos pontuar, com novelas específicas, como se expressa o prazer honesto. Dessa forma, poderemos aprofundar-nos ainda mais em uma discussão que se iniciou em nossa Dissertação de Mestrado, além de compreender o prazer honesto que é pilar da poesia de Boccaccio.

3.1 *O cálculo hedonístico decameroniano*

Se, no primeiro capítulo, pudemos observar que o universo decameroniano se constitui após a cisão do mundo dos deuses e do mundo dos seres humanos, e, no segundo capítulo, examinar o terreno cultural que esse universo habitava, cabe-nos agora averiguar a ética dessa nova microssociedade. Para isso, um postulado determinado pelo Autor nos serve como referência inicial: "E, assim como os confins da alegria são ocupados pela dor, as misérias têm seus limites no contentamento que sobrevém" (BOCCACCIO, 2013, p. 27)[58]. Na esteira

[58] "E sì come la estremità dell'allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravegnente letizia sono terminate." (BOCCACCIO, 2011, p. 9).

do capítulo anterior, não é difícil perceber a semelhança desse postulado com a Máxima III de Epicuro: “O limite da amplitude dos prazeres é a supressão de tudo que provoca dor. Onde estiver o prazer e durante o tempo em que ele ali permanecer, não haverá lugar para a dor corporal ou o sofrimento mental, juntos ou separados.” (2006, p. 13). Com isso, pode-se afirmar que, na visão do Autor, os humanos possuem duas afecções básicas, o prazer e a dor, e que elas não se sobrepõem.

No *Decameron*, essa oposição não aparece apenas no sentido literal, mas também no sentido metafórico: a dor seria, então, a Peste Negra e o prazer, o Jardim. Afinal, a Peste Negra, que provocou em inúmeros habitantes um sofrimento imenso e uma morte rápida, pode ser entendida como sinônimo de dor, da qual os dez narradores buscaram escapar. Agnes Heller, em *O Homem do Renascimento* (1982), traz uma pergunta fundamental também para o entendimento da narrativa-moldura de o *Decameron*: (naquelas caóticas circunstâncias) “*Como deveremos viver*?”. Com ela, mostra-nos que há uma necessidade urgente de resposta, especialmente, pela exigência de se enfrentar a perda da moral e da coesão de uma comunidade. E os jovens narradores apresentam como resposta a busca por viver com prazer, mas sem excessos. Para isso, vão a pequenos sítios ao redor de Florença, onde desponta a imagem do *jardim* – nele, os jovens praticarão as suas atividades, a maior parte do tempo. A transição da dor ao prazer também é expressa pelo Autor na metáfora da montanha, que abre a Introdução à Primeira Jornada:

> Questo orrido cominciamento vi fia non altrimenti che a’ camminanti una montagna aspra ed erta, appresso la quale un bellissimo piano e dilettevole sia riposto, il quale tanto più viene loro piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello scendere la gravezza. (BOCCACCIO, 2011, p. 9)
>
> [Este horripilante início não deve ser diferente do que é para o caminhante a montanha acidentada e íngreme, atrás da qual se encontre uma planície belíssima e amena, que lhe parecerá tanto mais agradável quanto maior tiver sido o padecimento da subida e da descida.] (BOCCACCIO, 2013, p. 27)

Essa passagem foi precisamente interpretada por Battaglia Ricci, que explorou outras camadas além do rebaixamento paródico da *Divina Comédia* de Dante costumeiramente mencionado pela crítica:

> A “montanha acidentada e íngreme” e o “plano bonito e agradável” apresentados um após o outro, não servem apenas para construir um pano de fundo trágico, uma abertura triste para as deliciosas novelas do livro. Entre a dolorosa lembrança de um evento dramático que envolveu a todos e o relato da experiência singular que “tocou” a um grupo de jovens que foi proposto como fonte de prazer e de conselhos úteis *in*

> *primis* para leitores que tiveram conhecimento direto da peste, se dá, como aponta o escritor, um nexo de tipo causal. (RICCI, 2013, p. 195)[59]

De fato, Ricci aponta que, mais do que um cenário para as novelas, essa metáfora narrada pelo Autor não só pontua o prazer e a dor, mas, de alguma forma, as conecta. Entender a relação entre prazer e dor é um primeiro passo para entender o cálculo hedonístico.

Porém, antes de explorar essa relação, deve-se caracterizar esses dois polos, a começar pela dor. Nesse sentido, Johan Huizinga, no capítulo "A visão da morte", de *O Outono da Idade Média*, comenta a valorização do pensamento sobre a morte no período da peste negra. Quando se tocava nesse assunto, predominava o sentimento de horrível e funesto, como é nítido na célebre passagem do *Decameron*, da Introdução à primeira jornada:

> Che più si può dire, lasciando stare il contado e alla citta ritornando, se non che tanta e tal fu la crudeltà del cielo, e forse in parte quella degli uomini, che infra 'l marzo e il prossimo luglio vegnente, tra per la forza della pestifera infermità e per l'esser molti infermi mal serviti o abbandonati ne' lor bisogni per la paura ch'aveono i sani, oltre a centomilia creature umane si crede per certo dentro alle mura della città di Firenze essere stati di vita tolti, che forse, anzi l'accidente mortifero, non si saria estimato tanti avervene dentro avuti? O quanti gran palagi, quante belle case, quanti nobili abituri per adietro di famiglie pieni, di signori e di donne, infino al menomo fante rimaser voti! O quante memorabili schiatte, quante ampissime eredita, quante famose ricchezze si videro senza successor debito rimanere! Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani, li quali non che altri, ma Galieno, Ipocrate o Esculapio avrieno giudicati sanissimi, la mattina desinarono co' lor parenti, compagni e amici, che poi la sera vegnente appresso nell'altro mondo cenaron con li lor passati! (BOCCACCIO, 2011, p. 16-17)[60]
>
> [Que mais se pode dizer (deixando os campos e voltando à cidade), senão que foi tamanha a crueldade do céu, e talvez em parte dos homens, que se tem por certo que do mês de março a julho (por força da doença pestífera e porque muitos doentes foram mal atendidos ou abandonados em suas necessidades, devido ao medo que os sãos sentiam) mais de cem mil criaturas humanas perderam a vida dentro dos muros da cidade de Florença, e que talvez, antes dessa mortandade, não se imaginasse que lá haveria tanta gente assim? Oh, quantos grandes palácios, quantas belas casas, quantas nobres moradas, antes cheios de criados, senhores e senhoras, esvaziaram-se de todos, até o mais ínfimo serviçal! Oh, quantas memoráveis linhagens, quantas grandes heranças, quantas famosas riquezas ficaram sem seus devidos sucessores! Quantos homens valorosos, quantas belas mulheres, quantos jovens airosos, que ninguém mais que Galeno, Hipócrates ou Esculápio teriam considerado saudabilíssimos, pela manhã comeram com seus familiares, companheiros e amigos, e à noite cearam no outro mundo com seus antepassados!] (BOCCACCIO, 2013, p. 32-33)

---

[59] "La "montagna aspra e erta" e il "bellissimo e dilettevole piano" non sono solo uno dopo l'altro, a costruire uno sfondo tragico, una dolente *ouverture*, alle dilettose novelle del libro. Tra il doloroso ricordo di un evento drammatico che tutti ha coinvolto e il resoconto della singolare esperienza "toccata" a un gruppo di giovani proposto, come fonte di diletto e di utile consiglio *in primis* proprio ai lettori che della peste hanno avuto diretta conoscenza, corre, puntualizza lo scrittore, un preciso nesso di tipo causale." (RICCI, 2013, p. 195).

[60] Como ocorre em uma obra tão densa como o *Decameron*, há diversas abordagens possíveis para cada célebre passagem, por isso elas podem aparecer no texto mais de uma vez, em momentos diferentes da argumentação.

Assim, com tamanho vigor, o Autor descreve o colapso da sociedade florentina, que, permeada de uma visão de mundo eclesiástica e sem o necessário conhecimento de medicina, não era capaz de entender a raiz de sua decadência. Considerando-se o fato da morte pela Peste Negra ser absolutamente rápida, bem como o número alto de mortos, a peste de que os jovens narradores buscaram escapar foi responsável pela morte de mais de cem mil habitantes[61], no século que, segundo Salinari e Ricci (1988, p. 628), ficou conhecido como da "vida breve" – afinal, devido a sucessão de pestes, a expectativa de vida naquele período era de cerca de 30 anos. Os autores fazem uma reconstituição histórica que se confunde com a descrição da peste no *Decameron* – a rigor, essa obra também serviu como fonte histórica sobre os eventos do século XIV. Todos esses fatores, no processo de dissolução dos laços sociais, fez tornar-se forte, naquelas pessoas, o *sentir a sombra da morte*. Esse é o cenário de uma sociedade com os laços corrompidos, em que a vida era frágil e a morte, familiar. A degradação física descrita é ancorada pelo Autor à degradação moral, conforme explica André Nepomuceno:

> A doença, pelo menos no formato apocalíptico a que Boccaccio se dedicou diante dos olhos apavorados de seus futuros leitores, não parece estar apenas no âmbito histórico e na dimensão fisiológica e sintomática que é peculiar às doenças de um modo geral, mas projeta-se num plano moral (o retrato da corrupção e da devassidão de uma Florença contextualizada no tempo), que, de certa forma, explica a sua razão de ser. (2008, p. 101)

Assim, configura-se o contraponto estrutural e ético entre Florença-Dor e Jardim-Prazer – de forma tão precisa que os jovens narradores compactuam não retomar os lamentos da cidade, enquanto estão desfrutando daquele convívio alternativo. Nas palavras de Mirko Bevilacqua, em *Leggere per diletto* (2008), o jardim, e, portanto, o *Decameron*, "é a descoberta, finalmente, de uma literatura de prazer, de deleite, para se opor a uma literatura de penitência, melhor, de pestilência."[62] (2008, p. 18). Todavia, vale salientar que a figura do jardim, no entanto, não é uma novidade no *Decameron*, mas nele é levado à sua potencialidade máxima, conforme afirma Battaglia Ricci, em *Scrivere un libro di novelle* (2013):

> A imagem de um grupo feliz sentado em um gramado, em um jardim, é um dos fantasmas tópicos mais rentáveis dos escritos de Boccaccio: passa por toda a sua produção em vulgar, mantendo inalterado, ao longo dos anos, o significado simbólico originalmente atribuído a ele pelo autor, mas remodelando-o a partir de uma reflexão

[61] Esse número é oferecido pelo Autor (BOCCACCIO, 2013, p. 32), mas discutido pela crítica. Hilário Franco Júnior, por exemplo, afirma que: "No período crítico, o da chamada peste negra, em 1348-1350, as perdas humanas variaram, conforme a região, de dois terços a um oitavo da população." (2001, p. 37). Ver mais em: JÚNIOR, Hilario Franco. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. Para a nossa análise, o número exato não é mais relevante que o fato de que o número alto de mortes provocou a dissolução dos laços sociais.

[62] "è la scoperta, finalmente, di una letteratura del piacere, del diletto, da contrapporsi a una letteratura della penitenza, meglio, della pestilenza." (2008, p. 18).

> inesgotável que, com o tempo, dá vida a criações textuais profundamente diversificadas, cuja variedade testemunha com que consciência ele explora a ductilidade semântica dos *topos*, usando-o, mais do que para criar cenas corteses refinadas, para representar o arquétipo ideal de natureza perfeita que, com cuidado incansável, o homem molda sob o ícone do paraíso perdido e para encenar a ideia de que "fazer poesia" nutre o escritor Giovanni Boccaccio. (RICCI, 2013, p. 173)[63]

No *Decameron*, por sua vez, o jardim adquire maior densidade que nas suas outras obras, pois, como defende Battaglia Ricci, o jardim decameroniano não aceita um comportamento que não seja honesto, e, além disso, é um microcosmo que, mais do que funcionar como um mundo à parte que protege os dez jovens da morte e da degradação moral, funciona como um lugar de divertimento dedicado a uma reflexão geral sobre a vida humana e os princípios éticos que a governam,

> (...) construindo e colocando em série "pedaços literários" (*fábulas*: invenções literárias) que, justamente por serem escritos "na forma de" *novelas*, têm toda a aparência de "pedaços da vida" (são ou parecem ser *histórias*), e estão aptos a estimular em quem ouve (ou lê) vívidas reações emocionais e a sugerir, com conexões postas em prática por um jogo muito hábil de conexões intra e intertextuais, e das reflexões disseminadas nos textos liminares, reflexões mais ou menos articuladas e avaliações morais sobre vários tipos humanos e seus comportamentos (ou seja, para agir como *parábolas*, para adotar a terminologia usada pelo escritor em seu proêmio). (RICCI, 2013, p. 188)[64]

Sobre essa relação com o fazer literário, Ricci complementa que, no jardim, é possível elaborar uma espécie de manual de filosofia prática e ao mesmo tempo um manual de poesia na linha horaciana da *Arte Poética*, como vimos no primeiro capítulo. Ricci realiza um estudo bastante aprofundado sobre os jardins decameronianos, que incluem a análise das plantas e de sua simbologia[65]. De forma geral, para a estudiosa, os jardins funcionam como um percurso iniciático, que culmina na superação da morte. Ao examinar-se os quatro jardins, de fato nota-

---

[63] "L'immagine di una lieta brigata seduta su un prato, in un giardino, è uno dei fantasmi topici più redditizi della scrittura di Boccaccio: attraversa l'intera sua produzione in volgare, conservando inalterato negli anni il significato simbolico originariamente ad esso attribuito dall'autore, ma rimodellandosi sulla spinta di un'inesausta riflessione che nel tempo dà vita a realizzazioni testuali profondamente diversificate, la cui varietà testimonia con quale consapevolezza egli sfrutti la duttilità semantica del topos, utilizzandolo, oltre che per dar vita a raffinate scene cortesi, per rappresentare l'archetipo ideale di una natura perfetta che con indefessa cura l'uomo modella sull'icona del paradiso perduto e per mettere in scena l'idea che del "far poesia" nutre lo scrittore Giovanni Boccaccio." (RICCI, 2013, p. 173).

[64] "(…) costruendo e mettendo in serie "pezzi letterari" (*favole*: invenzioni letterarie) che, proprio perché scritti "in forma" di *novelle*, hanno tutta l'apparenza di "pezzi di vita" (sono o sembrano *istorie*), e sono atti a sollecitare in chi ascolta (o legge) vive reazioni emotive e a suggerire, sulla spinta dei nessi messi in atto da un abilissimo gioco di collegamenti intra e intertestuali, e delle riflessioni disseminate nei testi liminari, più o meno articolate riflessioni e valutazioni morali sui vari tipi umani e sui loro comportamenti (ovvero a fungere da *parabole*, per riprendere la terminologia utilizzata dallo scrittore nel suo proemio)." (RICCI, 2013, p. 188).

[65] Ver mais em Lucia Battaglia Ricci, "Nel giardino di Boccaccio: tradizione e innovazione", in *Giardini celesti, giardini terrestri – Atti del Convegno.* Certaldo Alto, 2004, org. Ente Nazionale Giovanni Boccaccio.

se uma evolução. No primeiro, que se encontra na primeira jornada, já há um distanciamento da Dor-Peste e as plantas possuem adjetivos positivos, como "prazerosas":

> Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di vari albuscelli e piante tutte di verdi frondi ripiene piacevole a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture ragguardevole ed ornata, con pratelli da torno e con giardini meravigliosi e con pozzi d'acque freschissime e con vòlte di preziosi vini, cose più atte a curiosi bevitori che a sobrie ed oneste donne. Il quale tutto spazzato, e nelle camere i letti fatti, ed ogni cosa di fiori, quali nella stagione si potevano avere, piena e di giunchi giuncata, la vegnente brigata trovò con *suo non poco piacere*. (BOCCACCIO, 2011, p. 23 – grifos nossos)
>
> [O referido lugar ficava numa pequena montanha, um tanto distante das nossas estradas por todos os lados, era coberto por vários arbustos e plantas com verdes frondes, de aspecto muito agradável; no ponto mais alto ficava um palácio com um pátio bonito e espaçoso no meio, galerias, salas e quartos, tudo belíssimo e ornado com pinturas alegres e notáveis, tendo prados ao redor, jardins maravilhosos, poços de água fresquíssima e adegas cheias de vinhos preciosos: coisas mais adequadas a curiosos bebedores do que a mulheres sóbrias e recatadas. E, *para seu grande prazer*, o grupo que chegava encontrou tudo varrido, leitos arrumados nos quartos, estando todas as coisas cheias das flores que era possível encontrar na estação, assim como cobertas de junco.] (BOCCACCIO, 2013, p. 38 – grifos nossos)[66]

No segundo jardim (terceira jornada), o caráter edênico é enfatizado: "Era tão belo e deleitoso o jardim que ninguém houve que preferisse sair para buscar sentir mais prazer em outro lugar" (BOCCACCIO, 2013, p. 232). Nele, os jovens encontram ao seu dispor tudo que precisam, como a água, por exemplo. Aparecem, ainda, os animais, que estão a "divertir-se", em contraposição aos animais próximos da cidade, que também morriam. No terceiro jardim (sexta jornada, conclusão), a natureza oferece ainda mais prazer para os jovens narradores que se deliciam no Vale das Damas. No quarto jardim (nona jornada), o desenvolvimento moral é tão intenso que até o medo morte é superado:

> (...) li quali venuti ed appresso alli lenti passi della reina avviatisi, infino ad un boschetto non guari al palagio lontano se n'andarono, e per quello entrati, videro gli animali, sì come cavriuoli, cervi ed altri, quasi sicuri da' cacciatori per la soprastante pestilenza, non altramenti aspettargli che se senza tema o dimestichi fossero divenuti. Ed ora a questo ed ora a quello altro appressandosi, quasi giugnere gli dovessero, faccendogli correre e saltare, per alcuno spazio sollazzo presero; ma già inalzando il sole, parve a tutti di ritornare. Essi eran tutti di frondi di quercia inghirlandati, con le man piene o d'erbe odorifere o di fiori; e chi scontrati gli avesse, niuna altra cosa avrebbe potuto dire se non: "O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti". (BOCCACCIO, 2011, p. 603)

[66] Em nossa Dissertação de Mestrado, exploramos também as influências epicuristas na composição dos jardins que aparecem no *Decameron*, sobretudo porque os jovens dispõem de tudo que é natural e necessário/não necessário. Neste capítulo, temos como intenção ressaltar seu caráter hedonístico e como funciona como metáfora ao prazer, em contraposição à dor, para em seguida enfatizar o cálculo hedonístico decameroniano.

> [(...) seguindo os passos lentos da rainha, foram a um bosquezinho não muito distante do palácio. Quando lá entraram viram animais, como corças, cervos e outros que, não temendo os caçadores em virtude da avassaladora pestilência, davam a impressão de estar à espera deles como se se tivessem tornado mansos ou domesticados. E durante algum tempo o grupo se divertiu aproximando-se ora deste, ora daquele, quase os alcançando. Mas, quando o sol já ia alto, houveram todos por bem retornar.
> Estavam todos engrinaldados de ramos de carvalho, com as mãos cheias ou de ervas aromáticas ou de flores; e quem porventura deparasse com eles nada mais poderia dizer, senão: "Ou não serão vencidos pela morte, ou com ela se irão felizes".] (BOCCACCIO, 2013, p. 513)

Essa imagem, que é uma das mais representativas dos dez jovens narradores, demonstra como o cálculo hedonístico foi efetuado com sucesso, como veremos mais adiante. Para Battaglia Ricci, os protagonistas passaram por todas as etapas desse percurso iniciático, desde o jardim da primeira jornada, mais próximo da morte, até esse, mais distante da dor e próximo da felicidade, "representando um aprofundamento gradual na natureza, fazendo com que os jovens tivessem um modo de vida que combina natureza e razão, tornando-os capazes de se oporem à morte." (RICCI, 2004, p. 16)[67]. Ainda segundo Ricci, o auge da interação entre jardim, prazer e os dez jovens narradores representa:

> Um "verdadeiro paraíso na terra", onde é possível escapar da terrível inimiga que ameaça a cidade e, juntos, reconhecer o potencial salvador da poesia, que reconstrói, com a palavra, um sistema ético fortemente coerente, que *encontra seu cerne central na reflexão epicurista filtrada e transmitida por Sêneca*, que não por acaso também se baseou na reflexão sobre o destino mortal dos homens, mas com o objetivo de elaborar uma concepção de viver respeitoso com a natureza e a razão, tornando o deleite – o deleite honesto, que encontra sua realização máxima na criação poética – o instrumento para a salvação da humanidade. (RICCI, 2004, p. 21 – grifos nossos)[68]

Ricci, ao corroborar a influência epicurista desse paraíso na Terra, associa, definitivamente, o jardim à representação máxima do prazer:

> No jardim onde a palavra reconstrói o mundo celebrando as grandes virtudes e rindo dos defeitos, e refletindo sobre os parâmetros que devem guiar a complexa vida humana, também é comemorado o valor "edênico" dos instintos humanos. E, ao mesmo tempo, exalta-se o prazer que o homem pode derivar do uso – natural para a criatura que ele é e que Deus quis – dos sentidos. (RICCI, 2013, p. 186-187)[69]

---

[67] "a rappresentare un graduale sprofondamento nella natura, recuperando i giovani un modo di vivere che combina natura e ragione, e li rende capaci di opporsi alla morte." (RICCI, 2004, p. 16).

[68] "Un "vero paradiso in terra", dove è possibile sfuggire alla terribile nemica che incombe in città e, insieme, riconoscere le potenzialità salvifiche della poesia, che ricostruisce, con la parola, un sistema etico fortemente coerente, che *trova il suo nucleo centrale nella riflessione epicurea filtrata e trasmessa da Seneca*, non a caso anch'essa incardinata sulla riflessione sul destino mortale degli uomini, ma volta ad elaborare una concezione del vivere rispettoso di natura e ragione, facendo del diletto – dell'onesto diletto, che trova la sua massima realizzazzione nella creazione poetica – lo strumento per la salvezza dell'umanità." (RICCI, 2004, p. 21 – grifos nossos).

[69] "Nel giardino in cui la parola ricostruisce il mondo celebrando le grandi virtù e ridendo dei difetti, e riflettendo sui parametri che devono guidare il complesso vivere umano, si celebra anche il valore "edenico" degli istinti

Porém, que prazer esse jardim representa? A palavra "piacere" aparece diversas vezes no *Decameron*, como observa Marco Veglia (2000, p. 66), e, na moldura narrativa, geralmente associando o que a natureza oferece ao que os jovens sentem, o que é inclusive bastante significativo, porque não representa apenas o terreno cultural de Boccaccio, mas também o estado de ânimo do grupo. A metáfora Florença-Jardins é importante porque dessa oposição é que se começa a configurar o que os jovens entendem por prazer, como atesta a fala de Dioneu, na Introdução à Primeira Jornada:

> Donne, il vostro senno, più che il nostro avvedimento ci ha qui guidati; io non so quello che de' vostri pensieri voi v'intendete di fare: li miei lasciai io dentro dalla porta della città allora che io con voi poco fa me n'uscii fuori, e per ciò o voi a sollazare ed a ridere ed a cantare con meco insieme vi disponete; tanto, dico, quanto alla vostra dignità s'appartiene; o voi mi licenziate che io per li miei pensier mi ritorni, e stèami nella città tribolata. (BOCCACCIO, 2011, p. 23)
>
> [Foi a sensatez das senhoras, mais que nossa astúcia, que nos trouxe aqui. Não sei o que pretendem fazer de seus cuidados; os meus eu deixei atrás das portas da cidade quando há pouco saí de lá; por isso, ou se dispõem a divertir-se, rir e cantar comigo (quero dizer, tanto quanto convier à dignidade das senhoras), ou me dão permissão para voltar aos meus cuidados e ficar na cidade atribulada.] (BOCCACCIO, 2013, p. 38)

Para Dioneu, com a concordância dos demais jovens, prazer e dor não coexistem, por isso os medos deveriam ficar na cidade abandonada. No jardim, deveriam se dedicar ao prazer, e não a outras atividades, conforme afirma Ricci:

> (...) a meditação sobre a morte imposta pelo verdadeiro triunfo da Morte que foi a Peste Negra de 1348 sugere a Pampineia e a suas companheiras (...) para deixar a cidade, mas não para "escalar a montanha de vida eremítica", ou seja, para adotar os parâmetros da vida ascético-penitencial, mas sim para "refugiar-se no jardim do deleite", adotando o prazer e a razão como princípios fundamentais da existência. (RICCI, 2013, p. 198)[70]

Vale destacar a relação entre *piacere* e *ragione*, pois só com a razão pode-se calcular o prazer, para evitar a dor. Assim, da fala de Dioneu pode-se verificar uma das principais lições epicuristas, pois só com a superação dos medos é possível efetivamente fazer um balanço entre prazer e dor. Em outras palavras, para que os jovens possam se dedicar ao prazer, é preciso que superem o medo de Deus e, sobretudo, o medo da morte. Conforme

---

umani. E, insieme, si esalta il piacere che l'uomo può derivare dall'uso – naturale per la creatura che egli è e che Dio ha voluto – dei sensi." (RICCI, 2013, p. 186-187).

[70] "(...) la meditazione sulla morte imposta da quel vero e proprio trionfo della Morte che fu la Peste Nera del 1348 suggerisce a Pampinea e alle sua compagne (...) di lasciare la città, ma non per "salire sul monte della vita eremitica", ovvero per adottare i parametri del vivere ascetico-penitenziale, bensì per "rifugiarsi nel giardino di diletto", adottando come principi cardini dell'esistenza piacere e ragione." (RICCI, 2013, p. 198).

examinamos no primeiro capítulo, a religião, para os dez jovens, é predominantemente ritualística e não determina eticamente as suas ações; neste tópico, observamos que, após o percurso iniciático pelos jardins, os dez jovens superam o medo da morte. Dessa forma, evidencia-se a relação entre prazer e dor, que, em primeiro lugar, são opostos, um não ocupa o lugar do outro e, em segundo lugar, possuem uma relação causal, pois o prazer em excesso pode resultar em dor maior, bem como ao suportar uma dor pode-se usufruir de um prazer maior. Portanto, no cálculo hedonístico epicurista reside o princípio do cálculo hedonístico decameroniano.

No entanto, para configurarmos melhor o cálculo hedonístico decameroniano, devemos analisar mais profundamente como o prazer se estabelece como via para a felicidade. Mas, para que o prazer possa ocupar essa função, deve-se tomar uma precaução, qual seja, evitar o seu uso desmedido. Com essa preocupação, Pampineia sugere uma organização racional para o grupo:

> (…) festevolmente viver si vuole, né altra cagione dalle tristizie ci ha fatte fuggire. Ma per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa così bella compagnia è stata fatta, pensando al continuar della nostra letizia, estimo che di necessità sia, convenire esser tra noi alcun principale, il quale onoriamo ed ubidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doversi a lietamente vivere disporre. Ed acciò che ciascun pruovi il peso della sollecitudine insieme col piacere della maggioranza, e per conseguente, da una parte e d'altra tratti, non possa chi nol pruova invidia avere alcuna, dico che a ciascuno per un giorno s'attribuisca ed il peso e l'onore, e chi il primo di noi esser debba, nell'elezion di noi tutti sia; di quegli che seguiranno come l'ora del vespro s'avvicinerà, quegli o quella che a colui o a colei piacerà che quel giorno avrà avuta la signoria; e questo cotale, secondo il suo arbitrio, del tempo che la sua signoria dée bastare, del luogo e del modo nel quale a vivere abbiamo ordini e disponga. (BOCCACCIO, 2011, p. 23-24)

> [(...) convém viver festivamente, e não foi outra a razão que nos fez fugir das tristezas. Mas, visto que as coisas desregradas não podem durar muito, eu, que fui iniciadora das conversações que resultaram nesta linda companhia, pensando na continuação de nossa alegria, considero necessário escolhermos entre nós alguém que seja principal, que respeitemos e obedeçamos como mandante, cujo único pensamento seja dipor-nos a viver com alegria. E, para que cada um de nós possa sentir o fardo da preocupação que acompanha o prazer do mando, e para que, sendo o mandante escolhido de ambas as partes, não haja inveja de quem não experimente o mando, sugiro que esse fardo e essa honra sejam atribuídos a um de nós por dia; e que o primeiro seja escolhido por todos nós; quanto aos seguintes, a cada entardecer será apontado aquele ou aquela que mais agradar a quem naquele dia tiver tido o mando; e este, segundo seu arbítrio e no tempo que durar seu mando, deverá dispor e ordenar o lugar e o modo como viveremos.] (BOCCACCIO, 2013, p. 38)

A liderança, portanto, é a primeira medida para que o grupo não sucumbisse aos prazeres em excesso, dentro do objetivo de "viver festivamente, com alegria", e, mesmo na função da liderança, pressupõe-se a existência do "fardo" e do "prazer". Após a concordância

dos outros jovens, Pampineia, a primeira rainha, afirma que todos devem fazer o que lhes der mais prazer; no entanto, seria melhor evitar os jogos, porque, ainda que dê prazer, pode gerar perturbação no grupo. Com isso, é bem claro que todo prazer é um prazer – isto é, por mais que jogar seja um prazer, Pampineia questiona se seria proveitoso praticar um prazer que pode gerar dor. Há, em relação a esse posicionamento a respeito do prazer, sintonia entre Pampineia e os outros jovens e o Autor – é o que se constata a partir deste excerto clássico da Conclusão do *Decameron*:

> Chi non sa che è il vino ottima cosa a' viventi, secondo Cinciglione e Scolaio ed assai altri, ed a colui che ha la febbre è nocivo? Direm noi, per ciò che nuoce ai febricitanti, che sia malvagio? Chi non sa che il fuoco è utilissimo, anzi necessario a' mortali? Direm noi, per ciò che egli arde le case e le ville e le città, che sia malvagio? L'armi similmente la salute difendon di coloro che pacificamente di viver disiderano; ed anche uccidon gli uomini molte volte, non per malizia di loro, ma di coloro che malvagiamente l'adoperano. (BOCCACCIO, 2013, p. 738-739)
>
> [Quem não sabe que o vinho é ótimo para os mortais, segundo Cinciglione, Scolaio e vários outros, e nocivo a quem tem febre? Mas só porque faz mal a quem tem febre diremos que é ruim? Quem não sabe que o fogo é utilíssimo, aliás, necessário aos mortais? Mas só porque incendeia casas, aldeias e cidades diremos que é ruim? As armas defendem a vida daqueles que querem viver pacificamente, mas também matam com frequência, não por causa de sua própria maldade, mas daqueles que as usam com maldade.] (BOCCACCIO, 2013, p. 626)

Para o Autor, portanto, o prazer não está na coisa em si, e sim em quem faz uso dela e como o faz. Desse modo, o prazer é sempre prazer; mas o que evita a dor é um bom uso do vinho, do fogo e das armas, ou seja, a partir da realização do cálculo hedonístico, o prazer associado à razão, é possível usufruir do que é prazeroso e evitar o sofrimento. A importância desse cálculo reside tanto na perspectiva do Autor como na dos dez jovens narradores – que, a partir dela, avaliarão os prazeres honestos e desmedidos nas novelas.

O Autor expressa, a partir da metáfora da montanha apontada no início deste capítulo, a importância de suportar uma dor em prol de um prazer maior; desse modo, as leitoras tiveram de enfrentar as angústias da Peste para depois serem conduzidas às delícias do jardim. Naturalmente, para a eficaz realização desse cálculo, é necessário desenvolvimento moral, ou seja, a dimensão do ato ético no momento de balancear prazer e dor – que implica, necessariamente, um distanciamento do mundo dos deuses, afinal, eles não são mais os responsáveis pelas escolhas humanas, como foi discutido no primeiro capítulo, e uma superação do medo da morte, que limita as opções de escolha, ao mesmo tempo em que ter a dimensão da morte, ou viver sob sua sombra, como quando durante o período da Peste Negra, propicia uma reflexão sobre a vida. Nesse sentido, o Autor apresenta quatro condutas de indivíduos perante

a Peste. Os primeiros dois grupos são bastante próximos, em que o segundo é uma radicalização do primeiro:

> 1) Ed erano alcuni, li quali avvisavano che il viver moderatamente ed il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere; e fatta lor brigata, da ogni altro separati viveano, ed in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi dove niuno inferno fosse e da viver meglio, dilicatissimi cibi ed ottimi vini temperatissimamente usando ed ogni lussuria fuggendo, senza lasciarsi parlare ad alcuno o volere di fuori di morte o d'infermi alcuna novella sentire, con suoni e con quegli piaceri che aver poteano si dimoravano. (BOCCACCIO, 2011, p. 11-12)
>
> [Alguns, considerando que viver com temperança e abster-se de qualquer superfluidade ajudaria muito a resistir à doença, reuniam-se e passavam a viver separados dos outros, recolhendo-se e encerrando-se em casas onde não houvesse nenhum enfermo e fosse possível viver melhor, usando com frugalidade alimentos delicadíssimos e ótimos vinhos, fugindo a toda e qualquer luxúria, sem dar ouvidos a ninguém e sem querer ouvir notícia alguma de fora, sobre mortes ou doentes, entretendo-se com música e com os prazeres que pudessem ter.] (BOCCACCIO, 2013, p. 29)
>
> 2) Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pestilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti; e da questo argomento mossi, non curando d'alcuna cosa se non di sé, assai ed uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi ed i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado: quasi l'ira di Dio, a punire l'iniquità degli uomini, con quella pestilenza, non dove fossero, procedesse ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, commossa intendesse: o quasi avvisando niuna persona in quella dover rimanere e la sua ultima ora esser venuta. (BOCCACCIO, 2011, p. 12-13)
>
> [Outros tinham sentimento mais cruel (se bem que talvez fosse a atitude mais segura) e diziam que contra a peste não havia remédio melhor nem tão bom como fugir; e, convencidos disso, não se preocupando com nada a não ser consigo, vários homens e mulheres abandonaram sua cidade, suas casas, suas propriedades, seus parentes e suas coisas, buscando os campos da sua região ou das alheias, como se com aquela peste a ira de Deus não tencionasse punir as iniquidades dos homens onde quer que eles estivessem, mas só afligisse aqueles que ficassem dentro dos muros de sua cidade, ou como se achassem que ninguém deveria ficar nela, chegada que era a sua hora derradeira.] (BOCCACCIO, 2013, p. 29-30)

Os dois grupos têm em comum o distanciamento da cidade, seja dentro dela mesma ou afastada de seus muros. No entanto, há um grande desbalanceamento em relação ao prazer. No primeiro grupo, não há uma superação da morte, e sim um bloqueio; no segundo grupo também – para eles, a morte era inerente à cidade pecaminosa. Pode-se assim constatar também que o universo divino é absolutamente presente. São pessoas que, desprovidas da capacidade de realizar um bom cálculo hedonístico, são condicionadas a viver com "os prazeres que pudessem ter". O terceiro grupo é diametralmente oposto a esses dois:

> 3) Altri, in contraria oppinion tratti, affermavano il bere assai ed il godere e l'andar cantando attorno e sollazzando ed il sodisfare d'ogni cosa all'appetito

> che si potesse, e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi, esser medicina certissima a tanto male; e così come il dicevano, il mettevano in opera a lor potere, il giorno e la notte ora a quella taverna ora a quella altra andando, bevendo senza modo e senza misura, e molto più ciò per l'altrui case faccendo, solamente che cose vi sentissero che lor venissero a grado o in piacere. E ciò potevan far di leggeri, per ciò che ciascun, quasi non più viver dovesse, aveva, sì come sé, le sue cose messe in abbandono, di che le più delle case erano divenute comuni e così l'usava lo straniere, pure che ad esse s'avvenisse, come l'avrebbe il proprio signore usate; e con tutto questo proponimento bestiale sempre gl'infermi fuggivano a lor potere. (BOCCACCIO, 2011, p. 12)
>
> [Outros, dados a opinião contrária, 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; e punham em prática tudo o que diziam sempre que podiam, passando dia e noite ora nesta taverna, ora naquela, bebendo sem regra nem medida, fazendo tais coisas muito mais nas casas alheias, apenas por sentirem gosto ou prazer em fazê-las. E podiam agir assim estouvadamente porque os outros, como se já não precisassem viver, tinham abandonado suas coisas e a si mesmos; de modo que as casas, em sua maioria, tinham se tornado comuns e eram usadas pelos estranhos que porventura chegassem, tal como teriam sido usadas por seus próprios donos; e, apesar desse comportamento animalesco, fugiam dos doentes sempre que podiam.] (BOCCACCIO, 2013, p. 29)

Ao invés de buscarem a reclusão, e, acreditando mais que poderiam morrer no próximo momento do que também poderiam viver, deixam-se levar a realizar qualquer prazer. O que aproxima esse grupo dos outros é que nele também não há a realização de um cálculo hedonístico – no caso, o grupo 3 apresenta propensão aos prazeres, enquanto os grupos 1 e 2, à dor. Por fim, o quarto grupo apresentaria um equilíbrio se comparado com os anteriores:

> 4) (...) non istrignendosi nelle vivande quanto i primi [A], né nel bere e nell'altre dissoluzioni allargandosi quanto i secondi [C], ma a sufficienza secondo gli appetiti le cose usavano e senza rinchiudersi andavano attorno, portando nelle mani chi fiori, chi erbe odorifere e chi diverse maniere di spezierie, quelle al naso ponendosi spesso, estimando essere ottima cosa il cerebro con cotali odori confortare, con ciò fosse cosa che l'aere tutto paresse dal puzzo de' morti corpi e delle 'nfermità e delle medicine compreso e puzzolente. (BOCCACCIO, 2011, p. 12)
>
> [Muitos outros observavam uma via intermediária entre as duas descritas acima [no caso, os grupos 1 e 3], não se restringindo na alimentação, como os primeiros, nem se entregando à bebida e a outras dissipações como os segundos, mas usavam as coisas na quantidade suficiente para atender às necessidades, não se encerravam em casa, iam a toda parte, alguns com flores nas mãos, outros com ervas aromáticas, outros ainda com diferentes tipos de especiaria, que levavam com frequência ao nariz, pois consideravam ótimo aliviar o cérebro com tais odores, visto que o ar todo parecia estar impregnado do fedor dos cadáveres, da doença e dos remédios.] (BOCCACCIO, 2013, p. 29)

Essa via intermediária certamente se relaciona com os prazeres, seja em não limitá-los, mas também em não abusar deles – ou seja, há uma preocupação com o cálculo hedonístico.

A morte não os impressionava – para superá-la, faziam uso de flores, ervas e especiarias, o que é, inclusive, uma referência simbólica ao jardim. Veglia, ao confrontar esse grupo com os demais, afirma que "A razão pela qual encontramos em Boccaccio a história dos diferentes grupos é a de iluminar a diferença (...) de *seu* grupo em comparação com os outros." (2000, p. 154)[71]. De fato, ainda que apresente algumas diferenças em relação a esses, o grupo dos dez jovens narradores aparenta ser um desdobramento do 4. Além dos indícios que já apresentamos acima, vejamos a fala de Pânfilo, na conclusão da décima jornada:

> Noi, come voi sapete, domane saranno quindici dì, per dovere alcun diporto pigliare a sostentamento della nostra sanità e della vita, cessando le malinconie ed i dolori e l'angosce le quali per la nostra città continuamente, poi che questo pistilenzioso tempo incominciò, si veggiono, uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudicio, noi onestamente abbiam fatto, per ciò che, se io ho saputo ben riguardare, quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenza dette ci sieno, e del continuo mangiato e bevuto bene, e sonato e cantato, cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste, niuna atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta di biasimare: *continua onestà*, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi c'è paruta vedere e sentire, il che senza dubbio in onere e servigio di voi e di me m'è carissimo. (BOCCACCIO, 2011, p. 734 – grifos nossos)
>
> [Como é de seu conhecimento, amanhã faz quinze dias que saímos de Florença para termos alguma distração que nos servisse de amparo à saúde e à vida, pondo fim a melancolias, dores e angústias a que assistimos sem cessar em nossa cidade desde que tiveram início esses tempos de peste; coisa que, segundo meu juízo, fizemos com honradez; pois, se eu tiver bem observado, embora tenham sido contadas histórias alegres e talvez capazes de despertar a concupiscência, embora tenhamos continuamente comido bem, bebido, tocado e cantado, coisas estas de índole a incitar as mentes frágeis a coisas menos decorosas, não chegaram ao meu conhecimento atos ou palavras, enfim, nada que fosse censurável, nem da parte das senhoras nem da nossa; *contínuo decoro*, contínua concórdia, contínua familiaridade fraterna: foi isso o que me pareceu ver e ouvir.] (BOCCACCIO, 2013, p. 621 – grifos nossos)

Portanto, das condutas éticas descritas pelo Autor, apenas da qual se desdobra o grupo dos jovens narradores é possível realizar o cálculo hedonístico com sucesso, o que é corroborado por Pânfilo, quando ele sintetiza e avalia a trajetória do grupo. A mesma avaliação será realiza pelo Autor, na Conclusão da obra:

> Saranno per aventura alcune di voi che diranno che io abbia nello scriver queste novelle troppa licenza usata, sì come in fare, alcuna volta, dire alle donne e, molto spesso, ascoltare cose non assai convenienti né a dire né ad ascoltare ad oneste donne. La qual cosa io nego, per ciò che niuna dì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica ad alcuno; il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto. (BOCCACCIO, 2011, p. 737)
>
> [Algumas das senhoras talvez digam que, ao escrever estas novelas, usei de demasiada licença, fazendo às vezes as mulheres dizer e frequentemente ouvir coisas que a

[71] "Per non altra ragione troviamo nel Boccaccio il racconto delle differenti brigate che per dar lume alla differenza, (…) della *sua* brigata rispetto alle altre." (2000, p. 154).

> senhoras honestas não convém muito dizer nem ouvir. Discordo, pois nada há tão indecoroso que, sendo dito com vocábulos decorosos, seja inconveniente a qualquer pessoa; e isso eu creio ter feito adequadamente aqui.] (BOCCACCIO, 2013, p. 625)

Tanto da fala de Pânfilo como da fala do Autor, deve-se destacar o termo *onestà*. Esse termo essencial foi cuidadosamente estudado por Paolo Cherchi em *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron* (2004). Como explica Cherchi, a defesa do Autor é recorrentemente estudada porque contém uma chave de leitura para a obra ou, ao menos, possibilidades de leitura especialmente para as novelas de cunho erótico-obsceno (2004, p. 13). Além disso, Cherchi esclarece que as conotações recentes para o honesto, associadas às esferas legal e sexual, dificultam o entendimento do termo, e, para que possa melhor entendê-lo, perscruta as suas raízes. "Onestade" é um termo que deriva do *honestum* teorizado por Cícero no *De officiis*, e além de sinônimo da virtude em que se combina o belo moral e o útil, é concebido como o maior bem civil. Para Cherchi, Boccaccio soube aplicar de forma excelente a noção de *onestade* à sua obra:

> Na "honestidade" invocada por Boccaccio surge uma noção estilística, portanto, um desejo de estilo que deve ser levado em conta, porque só assim entendemos por que o *Decameron* é um livro de prazer, um livro realista e, por isso, verdadeiro, um livro cuja intenção geral é defender a narrativa, um certo tipo de narrativa, e com ela a literatura em toda a sua dignidade. (2004, p. 17-18)[72]

A literatura em toda a sua dignidade nada mais é do que a literatura por si mesma, como Boccaccio veio a defender também na *Genealogie*, conforme debatemos no capítulo 1. Portanto, a noção do "em si" é fundamental para a esfera do honesto, a qual, dessa forma, se associa à noção de útil, pois a utilidade

> (...) se realiza como uma celebração da "honestidade", algo útil que também é belo e, como tal, afirma os valores da "honestidade": (...) o útil de que falamos é a satisfação de agir de acordo com a "honestidade". (...) Por esse motivo, o grupo que conta as novelas não tem outro ganho senão o prazer de contá-las bem. (CHERCHI, 2004, p. 118)[73]

---

[72] "Nella "onestade" invocata da Boccaccio affiora una nozione stilistica, quindi una volontà di stile che va tenuta presente in quanto solo così capiamo perché il *Decameron* sia un libro di diletto, un libro realistico e quindi vero, un libro la cui intenzione complessiva è quella di difendere il racconto, un certo tipo di racconto, e con esso la letteratura in tutta la sua dignità." (2004, p. 17-18).

[73] "(…) si realizza come celebrazione dell'"onestade", un utile che è anche bello e in quanto tale afferma i valori dell'"onestade": (…) l'utile di cui si parla è il compiacimento di operare secondo "onestade". (…) Per questo la brigata che racconta le novelle non ha altro profitto se non il diletto di raccontarle bene." (CHERCHI, 2004, p. 118).

O “em si”, portanto, caracteriza a *onestade*, uma vez que determinada ação não possui outro intuito a não ser a ação em si, de modo que contar bem uma novela em uma obra que tem por objetivo contar novelas já é prazeroso. Dessa forma, conclui Doris Cavallari, em “A última coroa: Boccaccio e a gênese da narrativa moderna” (2013):

> Boccaccio inaugura com o “onesto raccontare” uma nova ética da narrativa que possibilita a experiência estética dissociada da rigidez moral da Idade Média, pela liberdade de dizer e experimentar formas, estilos, posturas narrativas que ainda hoje não chegaram a um ponto final. A matéria literária, guiada pelo “onesto raccontare”, abre a possibilidade de realizar um diálogo com os ouvintes-leitores em diferentes lugares e momentos, supera as convenções sociais e inicia uma nova forma de tessitura narrativa em que a palavra do herói conta e determina os rumos do narrar. (2013, p. 19)

Considerando-se esse traço de liberdade mencionado no excerto acima, deve-se retomar que a liberdade está associada a autonomia de si, que é elemento determinante para que seja possível escolher entre prazeres, ou seja, efetuar o cálculo hedonístico. Por isso, julgamos interessante adjetivar os prazeres selecionados a partir de um cálculo hedonístico bem efetuado como *honesto*, porque, além da base epicurista, ele acrescenta o caráter civil tão caro à nova sociedade decameroniana – de modo que se une o epicurismo ao humanismo civil. Dessa forma, pode-se afirmar que o prazer honesto extraído do cálculo hedonístico só pode ser, ao mesmo tempo, prazeroso e útil.

Nesse sentido, atividades como comer, beber, cantar, dançar e contar histórias (em suficiência, sem exageros), que, mais do que um prazer em si, oferece prazer aos outros e não provoca distúrbio, uma vez que frutos desse cálculo, podem ser consideradas como prazeres honestos – palavra usada no discurso de Pânfilo acima mencionado. Passar as jornadas desfrutando dos prazeres honestos nada mais é que, essencialmente, viver festivamente, escolher viver uma vida de beleza.

O termo “honesto”, além de estar sempre presente nas palavras do Autor, também se encontra no discurso metonímico de Pampineia, quando, na Igreja de Santa Maria Novella, ela propõe aos outros jovens a saída de Florença. Pampineia começa seu discurso falando do uso honesto da razão como fundamental à preservação da vida. Mesmo o assassinato, sob legítima defesa, pode ser resultado desse cálculo. E, em um momento em que as leis haviam se dissolvido, era preciso pensar medidas que servissem à conservação da vida:

> Donne mie care, voi potete, così come io, molte volte avete udito che a niuna persona fa ingiuria chi onestamente usa la sua ragione. Natural ragione è, di ciascun che ci nasce, la sua vita, quanto può, aiutare e conservare e difendere; e concedesi questo, tanto che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella, senza colpa alcuna si

> sono uccisi degli uomini. E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è il ben vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è, a noi ed a qualunque altro, onesto, alla conservazione della nostra vita, prendere quegli rimedi che noi possiamo! (BOCCACCIO, 2011, p. 18)
>
> [Minhas caras senhoras já terão muitas vezes ouvido dizer, assim como eu, que *quem usa honestamente sua razão não comete injúria contra ninguém*. Dita a razão natural que todos os que aqui nascem podem manter, conservar e defender sua própria vida na medida do possível: e é isso autorizado a tal ponto, que algumas vezes, para defendê-la, houve quem matasse outras pessoas, sem por isso incorrer em culpa. E, se as leis, cuja preocupação é o bem-estar de todos os mortais, fazem tais concessões, muito mais honesto é para nós e para qualquer outro, sem ofender ninguém, adotar as medidas possíveis para conservar a própria vida!] (BOCCACCIO, 2013, p. 34)

Em seguida, Pampineia externa a sua insatisfação com a postura de inércia perante ao caos que em Florença vivenciam. Para superar isso, é preciso remediar os males que as afligem, pois ela estava muito surpresa como era possível que, em meio a degradante situação, "não se tome medida nenhuma para remediar aquilo que cada uma teme fundamentalmente." (BOCCACCIO, 2013, p. 34) Parece haver implícito nessa frase a noção de tetrafármaco de Epicuro, pois, assim como na filosofia epicurista, antes de poder viver uma vida de beleza é preciso superar os principais temores. De modo que, superando-os, pode-se calcular os prazeres; e de fato não é qualquer prazer que interessa a Pampineia:

> Ed ho sentito e veduto più volte, se pure alcuni ce ne sono, quegli cotali, senza fare distinzione alcuna dalle cose oneste a quelle che oneste non sono, solo che l'appetito le cheggia, e soli ed accompagnati, di dì e di notte, quelle fare che più di diletto lor porgono; e non che le solute persone, ma ancora le racchiuse ne' monisteri, faccendosi a credere che quello a lor si convenga e non si didisca che all'altre, rotte dell'obedienza le leggi, datesi a' diletti carnali, in tal guisa avvisando scampare, son divenute lascive e dissolute. (BOCCACCIO, 2011, p. 19)
>
> [E não só ouvi dizer como também vi várias vezes que esses tais (se é que alguns há), *sem fazerem distinção alguma entre coisas honestas e desonestas, movidos somente pelo apetite, sozinhos ou acompanhados, de dia e de noite, fazem tudo o que lhes dê na telha*. E não só o fazem as pessoas sem vínculos religiosos, mas também as enclausuradas dos mosteiros, que, convencidas de que aquilo lhes convém e só é proibido às outras, transgredindo as leis da obediência, entregam-se aos prazeres carnais e, imaginando assim salvar-se, tornam-se lascivas e dissolutas.] (BOCCACCIO, 2013, p. 35 – grifo nosso)

No entanto, para que se possa efetuar o cálculo hedonístico, é preciso ter autonomia de si, característica inerente à Pampineia – as perguntas a seguir representam a mudança de postura e o movimento interno que a personagem possui. Questionar é o primeiro passo para escrever o próprio destino:

> E se così è, che essere manifestamente si vede, che facciam noi qui? Che attendiamo? Che sognamo? Perché più pigre e lente alla nostra salute che tutto il rimanente de' cittadini siamo? Reputianci noi men care che tutte l'altre? O crediamo la nostra vita con più forti catene esser legata al nostro corpo che quella degli altri sia, e così di

> niuna cosa curar dobbiamo la quale abbia forza d'offenderla? (BOCCACCIO, 2011, p. 19)
>
> [E se assim é (como se vê claramente que é), que fazemos aqui? Que esperamos? Que sonhamos? Por que somos mais preguiçosas e lerdas com nossa saúde do que todo o restante dos cidadãos? Acaso nos consideramos menos importantes que todas as outras? Ou acreditamos que nossa vida está ligada ao corpo com cadeias mais fortes do que as dos outros, de modo que não precisamos nos preocupar com nada que seja capaz de prejudicá-la?] (BOCCACCIO, 2013, p. 35)

Desse modo, as questões marcam o ponto de virada de Pampineia, que, assim como na teoria do *clinâmen* vista no capítulo 2, escapa de sua trajetória determinista, em linha reta, a partir de um movimento autônomo próprio. Pampineia, portanto, demonstra ser um ser livre, e, decidida à escapar da morte, propõe como solução a ida aos jardins, mas sem ultrapassar os limites da razão, ou seja, sendo o prazer honesto uma condição para a vida feliz, deve ser efetuado um cálculo hedonístico:

> (...) io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo, *e fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri, onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, ce n'andassimo a stare, e quivi quella festa, quell'allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza traspassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo.* (BOCCACCIO, 2011, p. 20 – grifos nossos)
>
> [(...) creio que seria ótimo se, tal como estamos, tal como muitos antes de nós fizeram e fazem, saíssemos dessa 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 gozássemos da festa, da alegria e do prazer que pudéssemos, sem ultrapassar de modo algum os limites da razão*.] (BOCCACCIO, 2013, p. 35 – grifo nosso)

De fato, a honestidade é um valor fundamental para Pampineia, pois, ao final de sua fala, ressalta: "E lembrem-se de que é mais conveniente ir embora com decência do que, como ocorre a grande número das outras, ficar sem decência." (BOCCACCIO, 2013, p. 36)

Com esse discurso, Pampineia retoma um conceito que será central ao Humanismo florentino, de que o ser humano se distingue dos outros animais por ser autor de si mesmo: ela opta pelo prazer, e enfatiza a necessidade de usar da razão para a realização de um bom cálculo hedonístico, que propicie, assim, prazeres honestos.

Retomando o caráter metonímico desse discurso de Pampineia, pode-se sublinhar a importância da realização do cálculo hedonístico para todo o *Decameron*. Afinal, uma vez superados o medo de Deus e o medo da morte, traz-se ao primeiro plano a vida humana, e, com isso, usa-se da razão para efetuar escolhas entre prazer e dor, obtendo-se como resultado do

bom cálculo o prazer honesto. Destaca-se, neste ponto, que o *riso* no *Decameron* é a prova de que o cálculo hedonístico foi bem sucedido.[74]

Para avaliar isso, interessa-nos retomar a clássica oposição entre medo e riso, afinal, como examinamos, o medo é uma das principais dores a serem superadas; já o riso é manifestação concreta da superação do medo, e, também, um tipo de prazer honesto. As seguintes palavras de Bakhtin, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010a), nos motivaram a aprofundar melhor a oposição que existe entre *medo* x *riso*:

> Na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado.
> (...)
> O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico ("terror divino") e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito ("tabu" e "maná"), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível na terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o tempo da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento. (2010a, p. 78)

Em diálogo com Bakhtin, Doris Cavallari, no artigo "A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do *Decameron*, de G. Boccaccio" (2010), ressalta o papel do riso enquanto prova de que o medo da morte foi vencido pelos dez jovens narradores, bem como de que ele é um elemento fundamental para a liberdade narrativa, sobretudo em uma obra que tem na ironia seu elemento fundador:

> (...) e, [além da ironia,] a comicidade necessária para afastar o medo do perigo do contágio, para negar a dor e a morte. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin observa que a descrição da peste tem uma finalidade específica no *Decameron*, "ela dá às personagens e ao autor o direito exterior e interior de usar de uma franqueza e de uma liberdade especiais... a peste, a imagem condensada da morte, é o ingrediente indispensável de todo o sistema de imagens no romance, onde o "baixo" material e corporal renovador tem um papel principal" (1993, p. 238). Franqueza, liberdade e erotismo determinam ainda a forma de contar as histórias e Boccaccio dá vida a uma linguagem estilisticamente mais livre, experimenta formas novas de construção textual, o que lhe renderia o título de "pai da prosa italiana". A necessidade de "recriação" expressa, principalmente, pela ironia e

[74] O tema do cômico e do riso no *Decameron* é amplamente estudado, mas nesta tese nos deteremos nos aspectos relativos ao cálculo hedonístico.

> pelo cômico, intensifica a ação renovadora da narrativa, pois, como afirma ainda Bakhtin: "O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isso prepara-o para uma investigação absolutamente livre." (1990, p. 413). (CAVALLARI, 2010, p. 9-10)

Esse diálogo que Cavallari estabelece com Bakhtin é muito frutífero, pois dele podemos concluir também que o riso é prova de que a microssociedade decameroniana, para superar o medo em relação à morte em virtude da Peste Negra, busca no alegre exercício de contar histórias uma forma de *prazer honesto*. Ademais, a comicidade é também utilizada como recurso nas novelas narradas, as quais ressignificaram os valores em decadência nos fins de Idade Média. É importante, considerar o riso enquanto ruptura, conforme inclusive se depreende de Bergson, pois a ruptura é traço necessário da liberdade, bem como da renovação dos gêneros literários.

Sobre essa ruptura, acreditamos ser válido o desenvolvimento da seguinte comparação, aproveitando-nos dos capítulos anteriores: I) o *clinâmen* epicurista é a teoria de que o átomo tem a capacidade de se desviar espontaneamente de sua linha, ou seja, é capaz de romper com sua trajetória; em termos éticos, o desvio do átomo equivaleria à possibilidade do ser humano ser livre, uma vez que pode escrever a própria história e não ser constrangido por um destino; II) o riso decorre, muitas vezes, de um fenômeno de desvio. Poderíamos citar o exemplo clássico do tropeço do palhaço que nos faz rir, ou ainda, para dizê-lo com Bergson, em *O riso* (2007), o riso castiga os costumes e "por isso a comicidade dos acontecimentos pode definir-se como um desvio das coisas, assim como a comicidade de um tipo individual se deve sempre a certo desvio fundamental da pessoa." (2007, p. 13)"; III) A ruptura ocorre em diversos níveis no *Decameron*: a) em termos de espaço físico, a fuga de Florença para o *locus amenus*; b) em termos narrativos, a novela, com sua característica de *novitas, brevitas e varietas*, carrega consigo inúmeras possibilidades de variação narrativa, das quais Boccaccio utiliza-se, especialmente, do caráter "anedótico" para propor finais inesperados em uma obra de grande valor literário, fato que revoluciona a literatura do período e abre as portas para o romance moderno. A propósito, afirmou Surdich, em Boccaccio (2001): "Voltando à moldura narrativa e à sua dimensão particular, é no seu interior que se torna visível e perceptível a dinâmica que força uma prosa harmoniosa e refinada em direção às rupturas, com a intromissão do cômico que, de maneira decisiva, estabelece a grande novidade da escrita decameroniana." (2001, p.

216)[75]; c) em termos éticos, a microssociedade formada pelos dez jovens narradores protagonistas representa a ruptura com os decadentes valores medievais, e, ainda, com os novos valores mercantis, os quais deveriam ser redimensionados para uma sociedade civilizada. Essas três formas de ruptura (I, II e III) permeiam o campo ético e estético do *Decameron*, obra que assim valoriza de modo agudo a *liberdade*. No entanto, trata-se de uma liberdade acompanhada de responsabilidade, fundamental para a boa convivência. Em outras palavras, não basta apenas a ruptura: romper com a Florença da peste ou com os valores medievais; é fulcral a ressignificação da boa convivência, ressignificação dos valores. E, nesse sentido, o prazer ganhará novo significado, a partir do cálculo hedonístico: o *prazer honesto*, símbolo da superação do medo e razão para a vida em liberdade.

Em síntese, para se realizar o cálculo hedonístico decameroniano, os dez jovens narradores devem primeiro superar o medo de Deus – no caso, entender que possuem autonomia das suas ações – e o medo da morte, o que de fato conseguem, como prova a cena do *boschetto*. Dessa forma, podem ser de fato livres para fazer escolhas a respeito do prazer, considerando, primeiro que qualquer prazer é um prazer em si, mas nem todos são interessantes, porque há prazeres que provocam dores maiores, bem como é preciso ponderar que suportar algumas dores pode ser válido, desde que se obtenha um prazer maior. Por fim, o riso seria prova de que os medos foram superados e o cálculo hedonístico bem realizado. Dito isso, observemos a fala de Pampineia na Introdução à primeira jornada:

> Come voi vedete, il sole è alto ed il caldo è grande, né altro s'ode che le cicale su per gli ulivi, per che l'andare al presente in alcun luogo sarebbe senza subbio sciocchezza. Qui è bello e fresco stare, ed hacci, come voi vedete, e tavolieri e scaccheri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare. Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi, senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando, il che può porgere, dicendo uno a tutta la compagnia che ascolta, diletto, questa calda parte del giorno traspasseremo. Voi non avrete compiuta ciascuno di dire una sua novelletta, che il sole fia declinato ed il caldo mancato, e potremo, dove più a grado vi fia, andare prendendo diletto; e per ciò, quando questo che io dico vi piaccia, ché disposta sono in ciò di seguire il piacer vostro, facciànlo; e dove non vi piacesse, ciascuno infino all'ora del vespro quello faccia che più gli piace. (BOCCACCIO, 2011, p. 26-27)
>
> [Como estão vendo, o sol está alto, e o calor, forte; nada mais se ouve além das cigarras nas oliveiras; por isso, ir agora a qualquer lugar sem dúvida seria asneira. Aqui é bom e fresco, e, como veem, há tabuleiros e peças de xadrez, podendo todos divertir-se com o que lhes der mais prazer. Contudo, se nisso fosse acatada a minha opinião, não passaríamos esta parte quente do dia jogando, pois no jogo o espírito de um dos jogadores se perturba sem que haja prazer para o outro ou para quem esteja

[75] "Tornando alla cornice e alla sua particolare dimensione, è al suo interno che si rende visibile e percepibile la dinamica di forzatura della prosa armonica e raffinata verso direzioni di rottura, con l'intrusione del comico che in misura determinante istituisce la grande novità della scrittura decameroniana." (2001, p. 216).

> assistindo, mas passaríamos contando histórias, de modo que um de nós pode dar prazer a todos os outros que o ouvem. Assim que todos tiverem acabado de contar cada um a sua pequena história, o sol já terá declinado, o calor terá acabado, e poderemos ir aonde bem quisermos; por isso, se gostarem disto que estou propondo (pois estou disposta a acatar o que for do gosto de todos), assim faremos; e, se não gostarem, cada um poderá fazer o que quiser até o cair da tarde.] (BOCCACCIO, 2013, p. 40)

Como se nota, ainda que o jogo ofereça prazer, pode ser evitado, uma vez que pode gerar distúrbios e descontentamentos para a parte perdedora. O que Pampineia, com essa fala, propõe, é que, durante o período em que estarão afastados de Florença, todos os dez jovens possam vivenciar o auge do prazer, no caso, o prazer honesto. E, entre os prazeres honestos, o principal, uma vez que agrada a todos é justamente contar histórias.

3.2 *O prazer honesto nas novelas*

Em um livro determinado por sua multiplicidade, deve-se observar com rigor os excertos relativos ao prazer. Afinal, por mais que o prazer ocupe o lugar da dor, e que, embora todo prazer seja um prazer, nem todo prazer é proveitoso – tanto na perspectiva do Autor, como na dos dez narradores. O prazer se manifesta em toda a sua diversidade nas novelas narradas que expressam claramente a interferência e o julgamento dos narradores nas histórias contadas, de modo que se requer uma leitura atenta das narrativas.

É necessário, para isso, resgatar a peste negra enquanto elemento ético e estrutural para examinar a relação entre moldura narrativa e novelas. A função da peste negra, a propósito, já foi motivo de muitas divergências entre os críticos, como aponta Vittore Branca, em *Boccaccio Medievale*:

> Escapou e ainda escapa, em geral, a *função precisa* e categórica dessas páginas, assim como a sua *necessidade* claramente afirmada por Boccaccio (...): porque por muitos anos foi ignorada aquela unidade ideal e fantástica do *Decameron*, que só recentemente redescobrimos com alegria. (2010, p. 58)[76]

Branca aponta essa discordância inclusive entre críticos canônicos, como Foscolo, De Sanctis e Carducci. Mais recentemente, essa divergência se reduziu, como discutimos no primeiro capítulo, e a noção de *cornice* começou a se tornar obsoleta, embora ainda seja

[76] "Sfuggiva e sfugge ancora, in generale, la *funzione precisa* e categorica di quelle pagine, anzi la loro *necessità* affermata chiaramente dal Boccaccio (...): perché per troppi anni è sfuggita quell'unità ideale e fantastica del *Decameron*, che solo in questi ultimi tempi abbiamo ritrovato con gioioso stupore." (2010, p. 58).

utilizada recorrentemente pelos próprios especialistas que assim a julgam. No entanto, entre a história dos dez narradores e as novelas narradas por eles há a função prismática que assume a Peste Negra. Afinal, como já pudemos examinar em nossa Dissertação de Mestrado, a peste, ao modificar totalmente um cenário, alterou a maneira de ver das pessoas perante sua própria sociedade, dissolvendo a antiga moral e gerando novas possibilidades éticas. As novelas, portanto, são um denso material a ser filtrado, como já vem advertido pelo Autor no próprio Prefácio, porque nelas se "poderão extrair não só prazer como também orientações úteis, pois reconhecerão aquilo de que se deve fugir e aquilo que deve ser seguido: coisas que não podem ocorrer sem que se livrem de seu pesar." (BOCCACCIO, 2013, p. 24)

Porém, nesse denso material, a partir dos juízos de valores expressos pelos próprios narradores durante a narração, podemos refletir sobre como eles avaliam o cálculo hedonístico naquele momento de ressignificação moral da sociedade. Para que se possa analisar como os jovens avaliam o prazer, consideramos necessário elencar todas as vezes que o termo "piacere" aparece nas novelas (a tabela encontra-se em sua totalidade no Apêndice). Dos 207 registros dessa palavra, foi possível constatar basicamente três tipos de prazeres: o primeiro em forma de substantivo e com conotação sexual, que responde por 112 (54%) das ocorrências. O segundo, relativo a grande parte das outras ocorrências, deve-se ao uso comum da forma impessoal do verbo *piacere*, no sentido de agradar. Por fim, o terceiro tipo também seria em forma de substantivo, mas com significado genérico e não sexual.

Pretendemos, a seguir, exemplificar esses três tipos. Comecemos pelo *piacere* enquanto forma impessoal do verbo. Entre os variados casos, está o da novela II 3, na seguinte expressão: "Per che umilmente vi priego che quello che a Dio e a me è piaciuto sia a grado a voi, e la vostra benedizion ne doniate, acciò che con quella, sì come con più certezza del piacere di Colui del quale voi sete vicario, noi possiamo insieme all'onore di Dio e del vostro vivere e ultimamente morire." (BOCCACCIO, 2011, p. 95).

Desta mesma novela, podemos extrair um exemplo que demonstra a presença do substantivo *piacere* em significado mais genérico. A propósito, ao longo da obra, entre esses significados mais genéricos estão expressões de contentamento por razão familiar, por uma boa alimentação ou por alegria em relação a algum acontecimento. Não há conotação sexual, como na novela em destaque. Nela, Pampineia narra a história de três jovens que recebem uma herança farta, mas empobrecem rapidamente.

> Li quali, veggendosi rimasi ricchissimi e di contanti e di possessioni, senza alcuno altro governo che del loro medesimo *piacere*, senza alcun freno o ritegno cominciarono a spendere, tenendo grandissima famiglia e molti e buoni cavalli e cani

> ed uccelli e continuamente corte, donando ed armeggiando e faccendo ciò non solamente che a gentili uomini s'appartiene, ma ancor quello che nell'appetito loro giovenile cadeva di voler fare. (BOCCACCIO, 2011, p. 90 – grifo nosso)
>
> [Estes, vendo que tinham ficado riquíssimos em dinheiro e propriedades, começaram a gastar sem outro governo que não fosse o próprio *prazer*, sem nenhum freio ou controle, mantendo enorme criadagem, numerosos e excelentes cavalos, cães e aves, oferecendo recepções esplêndidas, promovendo torneios e fazendo não só coisas compatíveis com a fidalguia, mas também tudo o que o seu apetite juvenil lhes inspirasse.] (BOCCACCIO, 2013, p. 89 – grifo nosso)

Assim, o apetite desenfreado que os levou a um prazer desmedido acabou proporcionando maiores dores depois. Alessandro, um dos três jovens que mais ganha destaque, só escapará da miséria ao conhecer a filha do rei da Inglaterra e decidir mudar de vida, deixando de ser agiota e tornando-se cavaleiro. O excerto acima demonstra claramente o entendimento de que se os prazeres não forem ponderados, virá certamente dores maiores, como as quais sofreu Alessandro na novela.

Por fim, elencaremos algumas novelas para exemplificar o uso de *piacere* com conotação sexual. A propósito, deve-se frisar que, conforme explica Jean Verdon em *Il piacere nel medioevo* (2000), "A palavra prazer, usada em sentido absoluto, define de modo particular o prazer sexual" (2000, p. 11)[77]. Ainda assim, este é um argumento muito complexo, porque para filtrar os usos da palavra *piacere* exige sempre cuidadosa interpretação. Além disso, este ponto revela que, por mais que de fato haja uma diversidade de tipos de prazeres nas novelas, pode-se concluir que mais múltiplo que os prazeres em si é a perspectiva moral sobre eles – ou seja, assim como expusemos no início deste capítulo, o mesmo tipo de prazer pode ser avaliado como honesto ou pecaminoso.

Recordamos, para isso, que atrelar o sexo ao pecado foi sobretudo tarefa da Igreja. Segundo Verdon, a Bíblia sempre foi muito utilizada para condenar as práticas sexuais (2000, p. 71). Para embasar este argumento, retoma as palavras de Paulo:

> Ao enviar, por causa do pecado, seu próprio Filho em uma carne semelhante à do pecado, [Deus] venceu o pecado na carne... As aspirações da carne conduzem à morte, enquanto as do espírito nos levam à vida e à paz. De fato, as aspirações da carne são inimigas de Deus, porque não estão sujeitas à sua Lei, de fato não podem estar; portanto, aqueles que vivem segundo a carne não podem agradar a Deus. (apud VERDON, 2000, p. 71)[78]

---

[77] "La parola piacere, usata in senso assoluto, definisce in particolar modo il piacere sessuale" (2000, p. 11).

[78] Inviando, a motivo del peccato, il suo proprio Figlio in una carne somigliante a quella del peccato, [Dio] ha vinto il peccato nella carne… Le aspirazioni della carne conducono alla morte, mentre quelle dello spirito ci portano alla vita e alla pace. Difatti le aspirazioni della carne son nemiche di Dio, perché non stan sottomesse alla sua Legge, anzi non lo possono essere; quindi coloro che vivono secondo la carne non possono piacere a Dio. (apud VERDON, 2000, p. 71)

Escritos bíblicos como esse, que também opunham a carne ao espírito e frisavam que ceder aos prazeres da carne desagradava a Deus, fecundaram a mentalidade dos povos europeus na Idade Média, de modo que foi inevitável a associação entre carne e natureza humana. Como para os Apóstolos a carne era o principal caminho para o pecado, o ideal para evitá-lo era a realização do matrimônio, pois "Deve-se resistir aos perigos da carne para evitar a morte eterna". (VERDON, 2000, p. 73)[79] Prender-se ao matrimônio era uma forma de evitar o adultério, e, com isso, o sexo, considerando-se que era pecaminoso o sexo que não tinha como objetivo a procriação:

> É elogiado o casamento, monogâmico e indissolúvel, e, portanto, o adultério é condenado. "Você sabe que foi dito: não cometa adultério. Mas digo-lhe que quem olhou para uma mulher, para desejá-la, já cometeu adultério com ela, em seu coração", assim é para São Mateus. Os evangelistas equiparam o divórcio ao adultério. Segundo São Lucas, por exemplo, "quem se divorcia de sua esposa e se casa com outra, comete adultério". A mãe de Jesus é virgem, e Cristo não tem esposa. (VERDON, 2000, p. 73)[80]

Esse pensamento proveniente dos evangelhos que repudiava o ato sexual intensificou-se até o triunfo do cristianismo no século IV, em que a noção de oposição entre carne e espírito já estava bem consolidada. A carne é vista sobretudo por seu aspecto corruptível e o pecado original é assimilado como pecado da carne (VERDON, 2000, p. 76).

A meia novela narrada pelo Autor na Introdução à quarta jornada funciona como um rebaixamento paródico dessa perspectiva do sexo, que coloca a tese de que a força do mundo natural motivada pelo desejo sexual sobrepõe-se ao desejo reprimido pelo mundo religioso.

O Autor narra a história de Filippo Balducci, que, com a morte da mulher que tanto amava, decidiu fugir do mundo e morar no Monte Senario, tanto para viver para Deus, como para salvar seu filho do sofrimento do mundo. Nas palavras de Ricci, após Filippo Balducci ter se deparado com a morte,

> (...) ele decide abandonar "este" mundo e, tendo subido uma montanha na qual a vida eremita era realmente praticada, o Monte Senario, escolhe viver adotando o modelo de vida ascético-penitencial e envolve o filho, ainda criança, nessa experiência. (RICCI, 2013, p. 194)[81]

---

[79] "Bisogna resistere ai pericoli della carne per evitare la morte eterna". (VERDON, 2000, p. 73).

[80] "Si elogia il matrimonio, monogamico e indissolubile, e quindi si condanna l'adulterio. "Voi sapete che è stato detto: non commettete adulterio. Ma io vi dico che chiunque avrà guardato una donna, per desiderarla, ha già commesso adulterio con lei, nel suo cuore", così è per san Matteo. Gli evangelisti assimilano il divorzio all'adulterio. Secondo san Luca, per esempio, "chiunque ripudia la moglie e ne sposa un'altra, commette adulterio". La madre di Gesù è vergine, e Cristo non prende moglie." (VERDON, 2000, p. 73).

[81] "(…) egli decide di abbandonare "questo" mondo, e, salito su un monte su cui si praticava effettivamente vita eremitica, il monte Senario, sceglie di vivere adottando appunto il modello di vita ascetico-penitenziale e coinvolgendo in tale esperienza il figlioletto." (RICCI, 2013, p. 194).

Ao filho, que desconhece outro mundo, foi imposto um modelo de educação em que, segundo Antonio Gagliardi, em *L'esperienza del tempo nel Decameron* (1987):

> A Palavra é verdade e o mundo é apenas um acidente transitório. O homem é mais parecido com a Palavra e nela pode encontrar-se afastando-se da materialidade e do mal que nela são depositados: a sedução da carne. Toda a educação para a palavra a que o jovem Balducci é submetido está enraizada em uma cultura que do a priori da palavra fez lei: palavra contra corpo. (1987, p. 74)[82]

Desse modo, o modelo de educação é totalmente afim do que havia explicado Verdon sobre o *piacere* na Idade Média como mencionamos logo acima. Porém, ao envelhecer, Filippo não conseguia mais buscar mantimentos em Florença, e por isso seu filho, agora jovem, convenceu o pai de que podia realizar essa tarefa. Em Florença pela primeira vez, logo ficou encantado pelas mulheres, e, achando-as tão maravilhosas, pediu ao pai que pudesse levar algumas delas para o monte. O pai negou e disse que elas são coisas ruins e ainda falou que eram "marrecas", no intuito de desviar o filho das forças naturais. Mas já era tarde; o filho continuou insistindo, e Filippo Balducci deu-se conta que fora vencido pelas forças naturais. Com essa novela, o Autor procura demonstrar uma tese bem precisa, segundo Ricci: "a naturalidade da pulsão erótica e, como consequência, o erro implícito de uma educação que se esquece da natureza", (2013, p. 192)[83]. Isso porque, como afirma Gagliardi, "As razões da natureza estão nas bases dos seres humanos, não somente em sua essência, mas também em sua historicidade." (1987, p. 75)[84]. Portanto, a conclusão da novela obriga o pai a compreender que a natureza possui maior força que o seu engenho e, mais que isso, do seu modelo de educação eremítico religioso.

Desse modo, e com uma (meia) novela narrada pela Autor, extrai-se o pensamento base que certamente está presente na perspectiva dos dez jovens narradores. Deve-se respeitar a natureza, inclusive a dos corpos e quando usada com razão (como sempre se ressalta no *Decameron*), porque ela é um valor absoluto e

> (...) fundamento natural da vida humana, uma pulsão incoercível que guia as escolhas fundamentais dos seres humanos, transformando – como as novelas narradas pelos jovens provam – bestas como Cimone em seres perfeitos, mas também minando as

---

[82] "La Parola è verità e il mondo soltanto accidente transitorio. L'uomo è più affine alla Parola e in essa può ritrovarsi allontanandosi dalla materialità e dal male che in essa è posta: la seduzione della carne. Tutta l'educazione alla parola che il giovane Balducci subisce è radicata in una cultura che dell'apriori della parola ha fatto legge: parola contro corpo." (1987, p. 74).

[83] "la naturalità della pulsione erotica e, di conseguenza, l'errore implicito in un'educazione dimentica di natura", (2013, p. 192).

[84] "Le ragioni della natura sono al fondamento dell'umano, non soltanto nella sua essenza ma anche nella sua storicità." (1987, p. 75).

> regras sociais que esquecem a natureza, desencadeando conflitos trágicos, ou levando à morte. (RICCI, 2013, p. 194)[85]

Desse excerto, vale destacar que a natureza das coisas é critério para as escolhas fundamentais dos seres humanos, entre elas, a escolha entre a dor e o prazer. Dessa forma, o cálculo hedonístico também engloba os assuntos relacionados ao sexo. A propósito, para Ricci, uma novela apenas não basta para fornecer um cenário da perspectiva moral introduzida pelo Autor do *Decameron*. Analisando todo o conjunto, pode-se confirmar que "Legitimar as pulsões naturais, mas controlar as paixões, é norma fundante dessa ética, que se compara a de Aristóteles, Sêneca e Epicuro". (RICCI, 2013, p. 195)[86]. A menção a Epicuro enfatiza justamente o aspecto relacionado ao cálculo hedonístico. Ainda nessa linha, cabe discutir a conclusão de Gagliardi a respeito de Filippo Balducci:

> O corpo com suas necessidades supera as restrições não naturais de um ideal ascético alheio à natureza do homem. Aqui também a palavra é o símbolo de uma ordem humana fundada na natureza, natureza que pede ressarcimento da falsificação linguística da consciência. (...) A moral conclusiva torna-se razão e conhecimento que coloca em crise e reverte toda uma concepção do homem: o corpo não é o provocador do mal, mas a consciência enganada por falsas imagens e sugestões que não deixam possibilidade de vida. É o triunfo da vida contra todos os excessos do terrorismo religioso. (1987, p. 73)[87]

A interpretação de Gagliardi também encontra apoio na filosofia epicurista. Resgatando-se a noção de canônica dessa filosofia, o critério de verdade das coisas está na sensação, de modo que os juízos de valores são os geradores de equívoco. Em um clássico exemplo, se presume-se que a lua é pequena só porque ela é vista como pequena, não é um erro da sensação, e sim da interpretação dessa sensação. Por isso o corpo jamais seria o provocador do mal, até porque o corpo é via para as sensações. O mal estaria no mau uso da palavra, da razão, da consciência.

---

[85] "(…) fondamento naturale del vivere umano, pulsione incoercibile che guida le scelte fondamentali degli esseri umani, trasformando – come proveranno le novelle narrate dai giovani – bestioni come Cimone in esseri perfetti, ma anche minando regole sociali dimentiche di natura, scatenando conflitti tragici, o portando a morte." (RICCI, 2013, p. 194).

[86] "Legittimare le pulsioni naturali, ma controllare le passioni, è norma fondante di questa etica, che si misura con Aristotele, con Seneca e con Epicuro". (RICCI, 2013, p. 195).

[87] "Il corpo con i suoi bisogni vince le costrizioni innaturali di un ideale ascetico estraneo alla natura dell'uomo. Anche qui la parola è il simbolo di un ordine umano fondato sulla natura, natura che prende la rivincita sulle falsificazione linguistiche della coscienza. (…) La morale conclusiva si fa ragione e conoscenza che mette in crisi e rovescia tutta una concezione dell'uomo: non è il corpo il provocatore del male ma la coscienza ingannata da false immagini e suggestioni che non lasciano possibilità di vita. È il trionfo della vita contro tutti gli eccessi di terrorismo religioso." (1987, p. 73).

Assim, a meia novela narrada pelo Autor possui um papel fundamental para a compreensão do prazer nas novelas, pois, para o Autor, assim como o *eros* "está na raiz da razão humana, está também na raiz da poesia" (GAGLIARDI, 1987, p. 77)[88]. Justamente por isso, na Introdução à quarta jornada, o Autor se defende de seus detratores e afirma que tem o direito de estar com as mulheres, que são semelhantes às Musas. Considerando o papel de inspiradoras que as Musas possuem, o Autor também faz uso do rebaixamento e afirma que as mulheres são as que o motivam a escrever, e que não há nenhum mal nisso. Por essa razão, o *eros* é elemento fundante do *Decameron*.

Dessa forma, o trabalho dos dez jovens narradores, que seguem a mesma linha de pensamento do Autor, é, portanto, justamente a partir da palavra, reinterpretar os equívocos a respeito desse tema – sempre fazendo uso da razão e de maneira honesta.

Não se pode esquecer, porém, que há todo um percurso iniciático e que de início esse tema apresenta uma delicadeza maior. A primeira novela narrada por Dioneu (I 4) é sobre um monge que repreende seu abade pela mesma culpa que seria de grande punição. Era, portanto, a primeira parte daquele percurso iniciático, em que o jovem ainda não sabia se as "amorosas senhoras" o repreenderiam devido ao cunho sexual da novela. Dioneu conta que o monge, apesar dos jejuns e vigílias, era jovem e, enquanto humano, suscetível ao desejo carnal. Por isso, ao encontrar uma moça, convenceu-a a levar a sua cela. Porém, enquanto se divertia com a moça, um abade acordara e ouviu certo barulho diferente. Percebendo o que estava acontecendo, o abade ficou atrás da porta por um tempo, mas decidiu voltar aos seus aposentos. Em seguida, afirma o narrador: "O monge, apesar do grande *prazer* e deleite que sentia em ocupar-se com a moça, não deixava de estar sempre vigilante" (BOCCACCIO, 2013, p. 57). Percebe-se, claramente, que a palavra *piacere* possui conotação sexual. O ato sexual, enquanto movido por um desejo natural, supera a repressão imposta pela instituição de que os dois personagens fazem parte. Após notar que estava sendo observado, o monge, de maneira astuta, formulou um plano para o abade entrar na cela e encontrar a mulher, crente de que a mesma força natural que o dominara também dominaria o outro homem. Quando o abade a viu, sentindo a mesma excitação que o jovem, pensou:

> Deh! Perché non prendo io del piacere quando io ne posso avere, con ciò sia cosa che il dispiacere e la noia, sempre che io ne vorrò, sieno apparecchiati? Costei è una bella giovane, ed è qui che niuna persona del mondo il sa; se io la posso recare a fare i piacer miei, io non so perché io nol mi faccia. Chi il saprà? Egli nol saprà persona mai, e peccato celato è mezzo perdonato. Questo caso non avverrà forse mai più. Io

[88] "è alla radice della ragione umana, è anche alla radice della poesia" (GAGLIARDI, 1987, p. 77).

> estimo che egli sia gran senno a pigliarsi del bene quando Domenedio ne manda altrui. (BOCCACCIO, 2011, p. 50)
>
> [Ah, por que não terei um pouco de *prazer* quando posso, mesmo porque o desprazer e as contrariedades sempre estarão à minha disposição, quando eu quiser? Essa moça é bonita, está aí e ninguém no mundo sabe; se posso levá-la a fazer o que desejo, não sei por que não o faria. Quem vai saber? Ninguém nunca vai saber; e pecado ocultado já está meio perdoado. Um acaso desses talvez nunca mais ocorra: na minha opinião quem é sensato não deixa de apanhar uma coisa boa que Deus lhe mande]. (BOCCACCIO, 2013, p. 58)

O abade, assim, conseguiu satisfazer o seu desejo e, por fim, tendo realizado o mesmo ato que o monge, teve de o eximir da culpa. A princípio, poderíamos pensar que o cálculo hedonístico havia sido mal realizado porque, ao desejar o prazer em excesso, o monge sofreria uma punição. No entanto, isso funcionaria dentro da lógica da moral católica. Nessa novela, nitidamente, os desejos carnais naturais se sobrepõem à artificial castidade religiosa. Ademais, pode-se afirmar que o superior quer guardar para si os prazeres e submeter o subordinado à disciplina, o que revela a hipocrisia e o comportamento antinatural da castidade. Tendo os dois superados a hipocrisia que a visão religiosa impõe àquele prazer, nenhuma dor os acometeu. O sexo, nesse caso, não deixa de ser um prazer honesto, sobretudo pela visão dos dez jovens narradores, inclusive das mulheres, que, mesmo se a princípio ficaram ruborizadas, posteriormente cederam o pudor ao riso provocado pela narrativa.

Essa visão a respeito do sexo é ainda mais enfática na novela III 4, sobre Puccio. A propósito, talvez nenhuma outra novela do *Decameron* represente mais a ideia católica de dor do corpo para a salvação da alma. Nessa novela, em que a palavra *piacere* é diretamente associada ao sexo, Dom Felice ensina a Pucci uma penitência para que ele mesmo pudesse desfrutar do sexo com a mulher do fiel cristão, sem interrupções. A penitência consistia em ficar em posição igual a de Jesus na cruz fazendo centenas de orações. Puccio, que já era afeito aos flagelantes e não fazia sexo com sua mulher porque ficava contando-lhe sobre a vida de Cristo, aceitou a penitência com o intuito de tornar-se santo. Enquanto isso, Dom Felice e *monna* Isabetta podiam fazer “as suas festas”. Conclui Pânfilo:

> Di che, acciò che l’ultime parole non sieno discordanti alle prime, avvenne che, dove frate Puccio faccendo penitenza si credette mettere in paradiso, egli vi mise il monaco, che da andarvi tosto gli aveva mostrata la via, e la moglie, che con lui in gran necessità vivea di ciò che messer lo monaco, come misericordioso, gran divizia le fece. (BOCCACCIO, 2011, p. 210)
>
> [Então, para que as últimas palavras não sejam discordantes das primeiras, pode-se dizer que irmão Puccio, enquanto fazia penitência acreditando que ganharia o paraíso, dava-o ao monge, que lhe mostrara o caminho para lá chegar mais depressa, e à esposa, que com ele passava grande necessidade daquilo que o senhor monge, muito misericordioso, lhe deu em abundância.] (BOCCACCIO, 2013, p. 188)

O paraíso, portanto, ao monge era uma crença, enquanto que para Dom Felice e Isabetta, uma realidade. Mais do que o transgressor rebaixamento paródico do paraíso, é interessante notar que os outros jovens narradores, inclusive as mulheres, riem alegremente do ocorrido, sem nenhum julgamento de valor que condenasse o ato dos dois (vale considerar também que a fé de Puccio é cega e o faz um idiota, lembrando que o *Decameron* é uma ode à inteligência e castiga os ignorantes). Até porque, conforme narra Pânfilo, Dom Felice achou que podia poupar o trabalho de Puccio para suprir a falta que sentia Isabetta – e sem que isso afetasse o amor que ela sentia pelo marido. O acordo foi tão satisfatório para os três que:

> E parendo molto bene stare alla donna, si s'avezzò a' cibi del monaco, che, essendo dal marito lungamente stata tenuta in dieta, ancora che la penitenzia di frate Puccio si consumasse, modo trovò di cibarsi in altra parte con lui, e con discrezione lungamente ne prese il suo piacere. (BOCCACCIO, 2011, p. 210)
>
> [E, achando que estava indo tudo muito bom, a mulher, que durante tanto tempo fora obrigada pelo marido a fazer dieta, ficou tão acostumada com a comida do monge que, mesmo depois de terminada a penitência de irmão Puccio, encontrou um jeito de comer com ele em outro lugar e por muito tempo divertiu-se discretamente.] (BOCCACCIO, 2013, p. 188)

Dom Felice, portanto, precisou despir-se (literalmente) dos trajes religiosos para sentir o prazer natural, e portanto, honesto e encontrar a felicidade. Nem sempre, porém, no *Decameron*, o desejo por viver o prazer honesto levou à felicidade. E os amores com finais infelizes é o tema da Quarta Jornada – talvez justamente por isso não haveria melhor lugar para o Autor inserir a meia novela. Contra os ataques às leis naturais, o Autor, além de se defender com suas palavras, introduziu personagens fortíssimas que seriam intelectuais em defesa delas, como propõe Gagliardi:

> Na consciência de uma razão natural do amor, nasce a figura intelectual da mulher, cobrindo toda a gama do trágico e do cômico, de Ghismonda a Madonna Filippa. É sempre a capacidade de ser um sujeito pleno de vida que faz da mulher um sujeito pleno do discurso, porque em ambas existe a mesma razão e racionalidade. Eros é *logos*, racionalidade do amor dentro da racionalidade da natureza. (1987, p. 79)[89]

De fato, o discurso central dessas duas personagens tem caráter inclusive jurídico. Sobre a novela IV 1, uma das mais analisadas pela crítica e cujo enredo já apresentamos no primeiro capítulo, o prazer e a dor são alçados ao extremo pelo Amor. Todavia, é preciso logo

[89] "Nella consapevolezza di una ragione naturale nell'amore, nasce la figura intelletuale della donna che copre tutta la gamma del tragico e del comico, da Ghismonda a Madonna Filippa. È sempre la capacità di essere soggetto pieno della vita che fa della donna un soggetto pieno del discorso, perché nell'una e nell'altra c'è la stessa ragione e razionalità. Eros è logos, razionalità dell'amore dentro la razionalità della natura." (1987, p. 79).

considerar que o príncipe Tancredo e sua filha Guismunda possuem duas diferentes condutas éticas. Para Tancredo, é desonra Guismunda entregar-se a outro homem que não seja seu marido, sobretudo se for de classe social mais baixa. Para Guismunda, sendo ela de carne e jovem, o sexo é algo natural, e buscou-o, após a morte do marido, usando os valores que prezava para escolher alguém virtuoso, independentemente de sua condição social, porque ela acredita que a "pobreza [essa sim uma classificação relacionada aos bens materiais] não subtrai nobreza a ninguém" (BOCCACCIO, 2013, p. 247), justamente uma das premissas que o Autor defende, pouco antes, no início dessa jornada.

Nessa novela, na perspectiva de Guismunda, há uma transição do prazer à dor, marcada pela Fortuna. Na primeira parte, marcada pelo prazer, Guismunda trata de seu encontro com Guiscardo, em que "(...) indo juntos para o quarto dela, ali ficaram grande parte daquele dia, com enorme prazer" (BOCCACCIO, 2013, p. 244). A segunda parte é marcada pela dor, quando Tancredo, após descobrir que os dois se encontravam, manda matar o amante da filha e Guismunda "sentiu uma dor indizível" (BOCCACCIO, 2013, p. 245). O Amor, nesse caso, é uma força que age como potencializadora tanto do prazer, como da dor. No entanto, é suscetível à influência da Fortuna: "Mas a Fortuna, invejando tão longo e grande prazer, com doloroso acontecimento transformou em triste pranto a alegria dos dois amantes." (BOCCACCIO, 2013, p. 244) – essa mesma Fortuna que, segundo Fiammetta, "com tanta frequência eleva os indignos e deixa embaixo os mais dignos." (BOCCACCIO, 2013, p. 246).

Tancredo, por sua vez, enquanto os jovens sentiam imenso prazer, sentia imensa dor. Em seu pensamento imaturo, acreditou que sanaria essa dor com a morte do rapaz. Pediu, ainda, que colocassem o coração do jovem em uma taça de ouro e a entregassem a sua filha. É marcante a fala do serviçal à Guismunda: "Seu pai lhe manda isto para que você se console com aquilo que mais ama, e que foi consolado com aquilo que ele mais amava." (BOCCACCIO, 2013, p. 248). Neste momento, o Amor de entidade abstrata e simbólica materializa-se, torna-se literalmente carnal[90]. E, fitando o coração, Guismunda diz: "Ai, dulcíssimo refúgio de todos os meus prazeres!" (BOCCACCIO, 2013, p. 248).

Novamente, o moralismo advindo da ética religiosa e da ética mercantil distorcem o prazer e a dor a ponto de inviabilizarem um cálculo hedonístico, sobretudo por parte de

[90] Igual procedimento ocorre na nona novela da quarta jornada, quando Guilherme Roussillon fez sua mulher comer o coração de Guilherme Cabestaing; após a mulher apreciar o prato, Roussillon afirmou: "(...) e não me admira que, depois de morto, tenha lhe agradado tanto aquilo que lhe agradou mais que qualquer outra coisa enquanto estava vivo." (BOCCACCIO, 2013, p. 284).

Tancredo. Guismunda, vivendo à força sob a ética de Tancredo, teria exagerado nos prazeres; no entanto, em sua visão ética, o sexo é natural e, por isso, não é um problema.

As jovens narradoras adotam claramente a perspectiva ética de Guismunda, e, assim, por diversas vezes, não contiveram as lágrimas. Afinal, evidentemente sabiam que é impossível praticar o cálculo hedonístico em uma sociedade corrompida – não à toa estavam ali fundando uma nova sociedade.

A segunda personagem mencionada mais acima por Gagliardi, Madonna Filippa, da novela VI 7, cuja análise também foi realizada no primeiro capítulo, também é tão importante quanto Guismunda, porque Madonna Filippa só escapa da fogueira por adultério quando consegue argumentar que possuía mais fogo do que o marido conseguia apagar, e que se relacionava com outros homens porque não podia desperdiçá-lo; argumenta tão convincentemente que conseguiu inclusive alterar as leis locais. Sobre o papel do *eros*, Asor Rosa, em "Boccaccio" (1992), confirma que, "frente ao prazer do amor, recuam cada lei ou regra" (1992, p. 531)[91]. O crítico corrobora a hipótese de que Madonna Filippa chega a "invocar uma codificação jurídica do direito das mulheres de dispor de seu corpo ao seu gosto, uma vez que o dever conjugal tenha sido cumprido por elas." (1992, p. 531)[92], o que Battaglia Ricci, em *Scrivere un libro di novelle* (2013), nomearia como "lei da carne" (2013, p. 124).

A respeito dessa lei, com as novelas elencadas até aqui, pode-se depreender que o sexo é sempre um prazer natural a quem é de carne. Sendo de carne, desperta-se um desejo. Desejo é falta, e suprir essa falta é a lei principal (e natural!). Nesse sentido, trair não é um problema, desde que o parceiro(a) esteja recebendo a parte que necessita. A dimensão sexual dos dez jovens narradores é muito mais instintiva que cultural, de modo que, quando realizam a revisão ética da sociedade por meio das narrativas, sobre este tema superam qualquer visão moralista. Isso é honesto e falar sobre o que é honesto é tão sadio que provoca riso. Não é estranho que em uma sociedade destruída pela peste e sem leis eles queiram construir as próprias. Ademais, para pleno gozo do prazer sexual, é preciso também ter sido superado a influência divina e o medo da morte – o que os leva ao cálculo hedonístico mais elementar: o sexo é um prazer honesto. Outras tantas novelas representam isso, como a novela de Alibeck (III 10), pois a jovem e o eremita, independentemente de conhecer o sexo ou de se privar dele, sentiam um forte desejo concupiscível, pois eram de carne. Já a jovem Alibeck, após conhecer os prazeres do sexo na convivência com o eremita, sentia muito mais desejo, mas só poderia

[91] "di fronte al godimento d'amore, ogni altra legge o regola deve cedere il passo" (1992, p. 531).
[92] "invocare una codificazione giuridica del diritto delle donne a disporre del proprio corpo a lor piacemento, una volta che il dovere coniugale sia da parte loro esaudito." (1992, p. 531).

supri-lo na cidade após o casamento, visto que o eremita "se alimentava de ervas e frutas" e não tinha condições de satisfazer as necessidades de prazer que a jovem exigia. No entanto, não passa pela discussão dos jovens que o eremita sabia o que era sexo e a jovem não, de modo que o sexo foi realizado sem consentimento. Entretanto, neste caso, por ser um desejo carnal, natural e que oferece prazer, a história foi motivo de risadas, já que o fato de não conhecer o conceito de sexualidade não impediu Alibeck de seguir seus instintos naturais. Por sua vez, na novela VII 5, havia um mercador rico que, assim como tinha posse de muitas propriedades e de muito dinheiro, também queria ter posse de sua mulher, de modo que, sempre muito enciumado, tentava vigiá-la e controlá-la; mas ela, insatisfeita com tanta perseguição, o burla e consegue se encontrar com seu vizinho. Após o fim da novela, Fiammetta conclui: "E a sábia senhora, como se tivesse obtido licença para os seus prazeres, deixou de fazer o amante vir pelo teto, como fazem os gatos, e este começou a vir pela porta, de modo que, agindo discretamente, passou depois bons momentos e vida boa com ele." (BOCCACCIO, 2013, p. 408) Ao fim da novela, o Autor diz: "Todos apreciaram muitíssimo a história de Fiammetta e afirmaram que a mulher tinha agido otimamente, fazendo o que cabia àquele homem estúpido." (BOCCACCIO, 2013, p. 409).

Ainda que tenhamos passado brevemente pelas novelas acima, vale deter-nos em uma novela que é das mais estudadas a respeito do obsceno, a II 7. Alatiel, filha do sultão da Babilônia, é enviada pelo pai em uma embarcação para casar-se com o rei de Algarve. A Fortuna age em seu caminho e, após salvar-se do naufrágio da nau, durante quatro anos acabou relacionando-se sexualmente com nove homens em diversos lugares. Por fim, consegue ser devolvida ao seu pai e, como donzela, casa-se finalmente com o rei de Algarve. A respeito de uma novela tão polêmica e complexa, Asor Rosa, em "Boccaccio" (1992), lança algumas questões:

> Na história de Alatiel, Boccaccio atinge o clímax da representação do sexual e, ao mesmo tempo, de sua negação irônica. Entre o desejo e a sua satisfação, não há mais a mediação da linguagem: o que resta é "o prazer maravilhoso", que pode ser tomado sob os lençóis. Mas Alatiel, possuída e ao mesmo tempo não possuída, vítima, mas também cúmplice de seus amantes, permanece intangível ao contato deles, individualidade não formada e, portanto, não consumável, nem consumada. Isso significa que, em essência, a fruição do prazer não se estende além da superfície da personalidade de homens e mulheres, que também se beneficiam grandemente? Significa, talvez, que sexo não é pecado, que pode ser usado tranquilamente sem problemas de consumação física, intelectual ou moral. (1992, p. 533)[93]

[93] 'Nella storia di Alatiel, Boccaccio raggiunge il culmine della rappresentazione del sessuale, e al tempo stesso della sua ironica denegazione. Fra il desiderio e il suo soddisfacimento non c'è più nemmeno la mediazione del linguaggio: ciò che resta è "il meraviglioso piacere", che sotto le lenzuola si può prendere. Ma Alatiel, posseduta e al tempo stesso non posseduta, vittima ma anche complice dei suoi amanti, resta intangibile al loro contatto,

Conforme disse Asor Rosa, o elemento sexual, ao lado do elemento do desejo, são substanciais para a interpretação da novela. As questões despertadas pelo crítico, que serão discutidas a seguir, indicam que a novela de Alatiel sintetizam os argumentos a respeito do cálculo hedonístico decameroniano desenvolvidos neste capítulo. Justamente por isso, é capital o discurso de Pânfilo que introduz a novela. Uma das mais longas premissas pode ser dividida em três partes: a primeira refere-se aos desejos humanos; a segunda, à capacidade de calcular esses desejos; e a terceira delimita a beleza como um dos desejos que será trabalhado na novela. A seguir, o excerto em que Pânfilo elucubra a respeito dos desejos humanos:

> Malagevolmente, piacevoli donne, si può da noi conoscer quello che per noi si faccia, per ciò che, sì come assai volte s'è potuto vedere, molti estimando, se essi ricchi divenissero, senza sollecitudine e sicuri poter vivere, quello non solamente con prieghi a Dio addomandarono, ma sollecitamente, non recusando alcuna fatica o pericolo, d'acquistarlo cercarono; e come che loro venisse fatto, trovarono chi per vaghezza di così ampia eredità gli uccise, li quali, avanti che arricchiti fossero, amavan la vita di loro. Altri di basso stato per mille pericolose battaglie, per mezzo il sangue de' fratelli e degli amici loro saliti all'altezza de' regni, in quegli somma felicità esser credendo, senza le infinite sollecitudini e paure di che piena la videro e sentirono, conobbero non senza la morte loro che nell'oro, alle mense reali, si beveva il veleno. Molti furono che la forza corporale e la bellezza, e certi gli ornamenti con appetito ardentissimo disiderarono, né prima d'aver mal disiderato s'avvidero, che altressì quelle cose loro di morte essere o di dolorose vita cagione. (BOCCACCIO, 2011, p. 126)
>
> [Amáveis senhoras, dificilmente podemos saber o que nos convém; assim, muita gente, considerando que com a obtenção de riquezas poderá viver em segurança e sem preocupações, não só reza a Deus pedindo riquezas como também não se abstém de trabalhos ou perigos na busca de obtê-las; mas sempre há os que, depois de obterem o que queriam, encontram alguém que, mesmo prezando sua vida antes do enriquecimento, acaba por matá-los em razão da cobiça de tão grande legado. Outros, de baixa condição social, atingindo as alturas do poder graças ao sangue de irmãos e amigos, derramado em mil batalhas perigosas, acreditando que naqueles píncaros encontrariam a suprema felicidade, sem contar com as infinitas preocupações e os medos que lá acabaram vendo e sentindo, descobriram, muitas vezes com a própria morte, que no ouro das mesas reais se bebe veneno. Muitos houve que desejaram ardorosamente força física, beleza e certos ornamentos, só percebendo que tinham desejado o que não deviam quando essas mesmas coisas lhes acarretaram a morte ou uma vida dolorosa.] (BOCCACCIO, 2013, p. 199)

Quando Pânfilo afirma que dificilmente sabemos o que nos convém, acaba ressaltando a importância do cálculo hedonístico, uma vez que não existe uma lista pré-determinada com as coisas que seriam boas para nós. Em uma das mais longas premissas a uma novela, Pânfilo retoma a base da categorização dos desejos epicuristas para que, compreendendo melhor a natureza dos desejos, se possa efetuar um melhor cálculo hedonístico.

---

individualità non formata e perciò non consumabile né consumata. Vuol dire che, nell'essenza, la fruizione del piacere non tange oltre la superficie la personalità degli uomini e delle donne, che pure ampiamente se ne giovano? Vuol dire, forse, che il sesso non è peccato, che se ne può usare tranquillamente senza porsi problemi di consunzione né fisica né intelletuale né morale." (1992, p. 533)

Desse modo, é explorado, sobretudo, os desejos não naturais e não necessários, ou seja, aqueles que devem ser evitados porque não contribuem em nada para a obtenção de uma vida feliz. Entre esses desejos, destaca-se, certamente, a busca pela riqueza, que, como enfatiza Pânfilo, pode levar a pessoa a uma série de trabalhos e perigos. Independentemente da condição social, quem vive em prol da riqueza está sempre em uma alta zona de insegurança que perturba a possibilidade de vida feliz e gera costumeiramente a morte antecipada. Boccaccio, portanto, utiliza tanto essa novela como a figura de Alatiel "para refletir (e fazer refletir) sobre um erro moral: exatamente aquele de ceder excessivamente aos desejos, que é uma posição ética compartilhada com Epicuro, Sêneca e Aristóteles." (RICCI, 2013, p. 36)[94].

Em seguida, o excerto de Pânfilo a respeito dos cálculos desses desejos:

> Ed acciò che io partitamente di tutti gli umani desidéri non parli, affermo, niuno poterne essere con pieno avvedimento, sì come sicuro da' fortunosi casi, che da' viventi si possa eleggere; per che, se dirittamente operar volessimo, a quello prendere e possedere ci dovremmo disporre che Colui ci donasse il quale solo ciò che ci fa bisogno conosce e puolci dare. (BOCCACCIO, 2011, p. 126)
>
> [E, para não falar separadamente de cada desejo humano, afirmarei que nenhum há que, imune aos revezes da Fortuna, possa ser escolhido com pleno discernimento pelos mortais: por isso, se quiséssemos agir corretamente, deveríamos tomar e possuir aquilo que nos fosse dado por Aquele que, só ele, conhece o que nos faz falta e o que nos pode ser dado.] (BOCCACCIO, 2013, p. 119)

Esse ponto é fulcral. Em uma camada de leitura superficial, até poderia significar a falência do cálculo hedonístico, uma vez que o discernimento não é significativo perante a Fortuna e que deveríamos seguir aquilo que Deus nos deseja. Porém, desse trecho da fala de Pânfilo podemos notar complexa a dimensão que possui o cálculo hedonístico decameroniano. Em primeiro lugar, ainda que tenham sido superados os temores básicos, a escolha entre prazer e dor não ocorre em um ambiente isolado. Presente no mundo, está suscetível às outras forças, como a da Fortuna, do Amor e da Natureza – nesse sentido, para evitar um mal cálculo hedonístico, deve-se ainda exigir mais do sábio. Por isso mesmo a compreensão profunda da mensagem de Deus é um bom guia, porque a vida de Jesus na terra é pautada nos desejos naturais e necessários e no máximo nos desejos naturais e não necessários – representados, por exemplo, na singela imagem do pão e do vinho. Apoia-nos a essa leitura o seguinte excerto de Battaglia Ricci:

---

[94] "per riflettere (e fare riflettere) su un errore morale: esattamente quello di cedere agli eccessi di desiderio, che è una posizione etica condivisa da Epicuro, da Seneca e da Aristotele." (RICCI, 2013, p. 36).

> E nessa direção é possível reconhecer ativamente a lição daquele Epicuro que Boccaccio derivou da *Epístolas a Lucílio* de Sêneca, que, na epístola II xxi 7-9, em uma famosa frase do filósofo grego – não por acaso transcrita por Boccaccio em seu *Zibaldone Magliabechiano*, c. 147 r: "Si vis [Pytoclea] divitem facere, non pecunie adiciendum est sed cupiditati detrahendum."[95] – realiza uma reflexão articulada sobre a necessidade de controlar os desejos para alcançar os objetivos estabelecidos, observando que a sentença não é válida apenas para a riqueza, mas para todos os campos da vida e para todos os objetos do desejo: riqueza, nobreza, prazer, uma vida longa. (RICCI, 2013, p. 35)[96]

Assim, a partir do diálogo com a biblioteca filosófica de Boccaccio, pode-se supor que o excesso de desejo e a reflexão sobre isso é o núcleo temático-ideológico da novela de Alatiel.

O terceiro e último ponto do discurso de Pânfilo elenca como principal desejo a ser discutido em sua novela a beleza:

> Ma per ciò che, come che gli uomini in varie cose pecchino disiderando, voi, graziose donne, sommamente peccate in una, cioè nel disiderare d'esser belle, intanto che, non bastandovi le bellezze che dalla natura concedute vi sono, ancora con maravigliosa arte quelle cercate d'accrescere. (BOCCACCIO, 2011, p. 126)
>
> [Mas, enquanto os homens pecam por desejarem várias coisas, as graciosas senhoras pecam numa só, que é o desejo da formosura, a ponto de, não lhes bastando os encantos concedidos pela natureza, também procurarem aumentá-los por meio do maravilhoso artifício.] (BOCCACCIO, 2013, p. 119)

Neste ponto, pode-se dissertar sobre o caráter dicotômico da beleza. Entre os desejos dos homens que, sem critério e em excesso, são responsáveis por causar tanto mal, está também a beleza. Mas, neste caso, de diferente forma que para Alatiel. Enquanto para Alatiel a beleza é um atributo próprio ao seu ser (ainda que possamos subjetivar o conceito de beleza, mas estamos nos detendo da forma como foi narrado), para os homens, Alatiel era praticamente um objeto a ser possuído, um objeto, no caso, rico em beleza. Nas palavras de Asor Rosa, "Essa beleza exerce um fascínio irresistível sobre os homens, que, por outro lado, a tratam como um bem material a ser conquistado, possuído e desfrutado, quase como uma mercadoria de grande

---

[95] "Se você [Pitoclea] quiser ficar rico, não é preciso somar dinheiro, mas subtrair do desejo." Tradução livre: Bárbara Elisa Polastri.

[96] "E in questa direzione è possibile si debba riconoscere attiva la lezione de quell'Epicuro che Boccaccio derivava dalle *Epistole a Luciolio* di Seneca, il quale, nell'epistola II xxi 7-9, su una celebre sentenza del filosofo greco – non a caso trascritta da Boccaccio nel suo Zibaldone Magliabechiano, a c. 147 r: "Si vis [Pytoclea] divitem facere, non pecunie adiciendum est sed cupiditati detrahendum." – innesta un'articolata riflessione sulla necessità di controllare i desideri per raggiungere gli scopi che ci si prefigge, osservando che la sentenza non vale solo per la ricchezza, ma per tutti i campi del vivere e per tutti gli oggetti del desiderio: la ricchezza, la nobiltà, il piacere, una lunga vita." (RICCI, 2013, p. 35).

valor, porém desprovida de personalidade e individualidade." (1992, p. 532)[97]. De fato, esse raciocínio pode ser embasado considerando-se que nem linguagem comum havia entre eles, de modo que nenhuma humanidade de Alatiel foi considerada pelos homens. Por fim, demonstraram possuir o entendimento errado de que o desejo em excesso levaria à felicidade, e, ao incorrer nesse equívoco, viveram triste final, como, por exemplo, o rei Pericón de Visalgo, que, "desmesuradamente apaixonado por sua beleza" (BOCCACCIO, 2013, p. 121), conseguiu deitar-se e ter prazer com a moça, mas terminou morto.

A forma com que os homens julgavam que desfrutariam da beleza de Alatiel era por meio do sexo. De fato, nessa novela o sexo assume função importantíssima e sintetiza o que neste tópico foi discutido anteriormente.

O nome Alatiel, conforme Ricci explica, é um anagrama de "la lieta", que, além de expressar a sua essência, já exprime seu estatuto como figura paródica (2013, p. 32). Porém, Alatiel é apelidada pelo narrador como "a mais dolorosa das damas" (BOCCACCIO, 2013, p. 126). O sexo, nesse caso, apresenta caráter duplo: ainda que durante o ato sexual Alatiel e os homens sentiram prazer em si, para os homens, a busca insaciável desse sexo levou-os à dor e ao sofrimento; para Alatiel, embora ela tenha sofrido muito durante aqueles anos, levou-a a um prazer maior, pois terminou feliz. Desse modo, quando não nomeada, é a mais dolorosa das damas e, quando nomeada, é "la lieta".

De fato, a ausência do nome é um quesito importante. Antes de ceder aos prazeres de Pericón, Alatiel recomendou às mulheres de seu séquito que jamais revelassem a identidade de todas elas, a não ser se fosse para escapar em liberdade, e também que conservassem a castidade, de modo que só os maridos delas poderiam usufrui-la. Alguns dias depois, embriagada pelo Rei, acabou indo sozinha com para o quarto:

> (...) senza alcun ritegno di vergogna in presenza di lui spogliatasi, ma spento ogni lume, prestamente dall'altra parte le si coricò allato, ed in braccio recatalasi senza alcuna contraddizione di lei, con lei incominciò amorosamente a sollazzarsi. Il che poi che ella ebbe sentito, non avendo mai davanti saputo con che corno gli uomini cozzano, quasi pentuta del non avere alle lusinghe di Pericone assentito, senza attendere d'essere a così dolci notti invitata, spesse volte se stessa invitava, non con le parole, ché non si sapea fare intendere, ma co' fatti. A questo gran piacere di Pericone e di lei (…). (BOCCACCIO, 2011, p. 130)
>
> [(...) despiu-se diante dele sem nenhum freio de pudor e meteu-se na cama. Pericón não tardou a segui-la: apagando todas as luzes, logo se deitou do outro lado, tomou-a nos braços e, sem encontrar resistência, começou a divertir-se amorosamente com ela; a dama, que nunca antes soubera com que chifre os homens marram, ao senti-lo

[97] "Questa bellezza esercita un fascino irresistibile sugli uomini, i quali, d'altra parte, la trattano come un bene materiale da conquistare, possedere e godere, quasi come una mercanzia di gran pregio, priva però di personalità e d'individualità." (1992, p. 532).

> pareceu arrepender-se de não ter cedido antes ao agrado de Pericón, de modo que a partir daí, sem esperar convites para noites tão agradáveis, diversas vezes convidou-se a si mesma, não com palavras, com as quais não sabia fazer-se entender, as com ações.] (BOCCACCIO, 2013, p. 122)

O sexo não poderia ser mais dissociado de outros elementos do que dessa forma. A moral havia sido filtrada pela bebida; o Amor nela não se fazia presente; tampouco a linguagem verbal era ausente da comunicação entre os dois. O sexo para Alatiel foi o mais cru possível, prazeroso em si mesmo, e natural enquanto desejo da carne.

Alatiel afirmou que teria preferido a morte do que viver o que viveu, contou sua história a Antígono, da sua terra, que, apiedado, afirmou: "Visto que em seus infortúnios nunca ninguém soube quem era a senhora, eu a devolverei sem falta a seu pai, mais amada que nunca, e depois ao rei de Algarve, como esposa" (BOCCACCIO, 2013, p. 131). Desse modo, uma vez que seu nome não tinha ficado conhecido, todas as ações a que teve que se submeter desaparecem, como se não tivesse existido, inclusive as relações sexuais a que se submetera para sobreviver. Do trágico se vai ao cômico, e Alatiel narra, no registro moral esperado por seu pai (de mulher casta e sacra), a sua história, mas de forma totalmente ambígua, como revela a referência a São Crescêncio, que, na sua segunda relação, foi utilizada como metáfora para a excitação masculina. Dessa forma, não se pode negar que, apesar dos pesares, ela também vivenciou os prazeres sexuais. Após essa conversa entre pai e filha, o rei de Algarve aceitou ter Alatiel como esposa: "E ela, que com oito homens dormira talvez dez mil vezes, ao lado dele se deitou como donzela e o levou a crer que assim fosse; e com ele viveu feliz como rainha durante muito tempo." (BOCCACCIO, 2013, p. 134). Por fim, Pânfilo afirmou que, por esse motivo, se diz que "Boca beijada não perde ventura; antes, renova como faz a lua" (BOCCACCIO, 2013, p. 134). Essa novela, de tão intensa, despertou algumas reações nas ouvintes:

> Sospirato fu molto dalle donne per li vari casi della bella donna; ma chi sa che cagione moveva que' sospiri? Forse v'eran di quelle che non meno per vaghezza di così spesse nozze che per pietà di colei sospiravano. Ma lasciando questo stare presente, essendo da loro riso per l'ultime parole da Pànfilo dette (…). (BOCCACCIO, 2011, p. 144-145)

> [Muitos suspiros foram dados pelas senhoras diante das várias vicissitudes daquela beldade: mas quem saberá que razões inspiravam tais suspiros? Talvez houvesse quem suspirava tanto por inveja de tão frequente bodas quanto por piedade da mulher. Mas, deixando de lado tais coisas agora, depois que todos riram com as últimas palavras de Pânfilo (...).] (BOCCACCIO, 2013, p. 134-135)

Ainda que seja em âmbito especulativo por parte do Autor, pode-se depreender que o sexo, mesmo na vida, não era um problema para elas, já que o suspiro teria revelado o desejo. Com isso, cremos que o pacto para não haver sexo entre os dez jovens narradores é mais uma precaução para que não seja distorcida a história deles, do que uma desonestidade. Por fim, a narrativa terminou com o riso que, mais do que uma reação à expressão dita por Pânfilo, demonstra que o riso é prova de que o prazer narrado é honesto, e, além disso, nas palavras de Battaglia Ricci, a expressão que termina a novela provoca, "tanto em quem lê como em quem escuta, sem freios, a risada liberatória". (2013, p. 31)[98].

Para dizê-lo com Ricci, ao reescrever materiais convencionais, Boccaccio não objetiva apenas o "puro jogo formal paródico-lúdico que ironicamente rebaixa padrões e tradições literárias" (2013, p. 37)[99], mas, fazendo uso do rebaixamento paródico, pretende também configurar um tratado moral que se constitui junto a capacidade do leitor de inserir cada novela em seu todo articulado, não só da obra em si, mas também do terreno cultural em que se funda. Nesse sentido, o Autor consegue produzir um livro que ao mesmo tempo é prazeroso e útil – mas só é útil quando o leitor consegue, astutamente, depreender a utilidade das novelas; para Ricci, a novela de Alatiel ilustra perfeitamente essa dupla dimensão da novela decameroniana:

> (...) essa complexa construção estrutural e temática, que se alimenta de um jogo intertextual refinado, que mistura materiais literários e conceitos filosóficos que o leitor é chamado a dominar por completo se realmente deseja entender o texto, mas que também se presta – de fato, acima de tudo e antes de tudo – a uma fruição livre e brincalhona, divertida, para não dizer travessa, "das coisas divertidas" contadas nela, pronta para resolver-se no riso libertador e descontraído na conclusão da novela. (2013, p. 37)[100]

De fato, a novela de Alatiel condensa os elementos explorados neste capítulo, pois nela podemos observar como funciona, em toda sua complexidade, o cálculo hedonístico decameroniano.

Assim, o problema que a novela narra é "o ceder do homem à paixão irracional e sem controle, o deixar-se guiar pelo "apetite ardentíssimo" que ofusca a razão e leva à morte"

---

[98] "in chi legge come in chi ascolta, irrefrenabile, la risata liberatoria" (2013, p. 31).

[99] "puro gioco formale di tipo parodico-giocoso che ironicamente ribalta schemi e tradizioni letterarie" (2013, p. 37).

[100] (…) questa complessa construzione strutturale e temática, che si nutre di un raffinatissimo gioco intertestuale, che mescola material letterari e concetti filosofici che il lettore è chiamato a possedere integralmente se vuol davvero capire il texto, ma che si presta anche – anzi, soprattutto e prima di tutto – ad una libera e giocosa, divertita, per non dire maliziosa ed occhieggiante, fruizione "delle sollazzevoli cose" in essa raccontate, pronta a risolversi nella risata liberatoria e scanzonata nella chiusa della novela. (2013, p. 37).

(RICCI, 2013, p. 38)[101], consequentemente, um cálculo hedonístico mal efetuado por parte dos homens que desejam Alatiel.

Para concluir, Alatiel não deseja mais beleza do que já tem, mas os homens desejam a beleza dela e, consequentemente, seu corpo, como se Alatiel fosse um objeto, e esse desejo não é mediado pela razão – inclusive, muitos dos homens que se deitaram com Alatiel já eram casados com mulheres belas. De "la lieta" a "dolorosa", muda-se a perspectiva, da protagonista mulher aos homens. Se os homens, em busca de um prazer maior, terminaram na dor, Alatiel soube suportar a dor em prol de prazer maior. O cálculo hedonístico revela que até a beleza, que, em tese, é um dos atributos máximos da humanidade, de forma desmedida pode fazer mal. Por fim, o riso liberatório atesta o cálculo hedonístico de Alatiel bem efetuado.

A respeito do sexo enquanto prazer honesto, deve-se afirmar que, para essa conclusão, houve um debate entre os dez jovens narradores. Para a sétima jornada, Dioneu havia proposto ao grupo o tema de que, como para salvar-se ou por amor, algumas mulheres burlaram seus amigos, ideia que a princípio não agradou as mulheres.

> Il ragionare di sì fatta materia pareva ad alcuna delle donne che male a lor si convenisse, e pregàvanlo che mutasse la proposta già detta; alle quali il re rispose: "Donne, io conosco ciò che io ho imposto non meno che facciate voi, e da imporlo non mi poté istôrre quello che voi mi volete mostrare, pensando che il tempo è tale che, guardandosi e gli uomini e le donne d'operar disonestamente, ogni ragionare è conceduto. Or non sapete voi che, per la perversità di questa stagione, li giùdici hanno lasciati i tribunali, le leggi, così le divine come le umane, tacciono, ed ampia licenza per conservar la vita è conceduta a ciascuno? Per che, se alquanto s'allarga la vostra onestà nel favellare, non per dover con l'opere mai alcuna cosa sconcia seguire, ma per dar diletto a voi e ad altrui, non veggio con che argomento da concedere vi possa nell'avvenire riprendere alcuno. Oltre a questo, la nostra brigata, dal primo dì infino a questa ora stata onestissima, per cosa che detta ci si sia non mi pare che in atto alcuno si sia maculata né si maculerà con l'aiuto di Dio. Appresso, chi è colui che non conosca la vostra onestà? La quale non che i ragionamenti sollazzevoli, ma il terrore della morte non credo che potesse smagare. Ed a dirvi il vero, chi sapesse che voi vi cessaste da queste ciance ragionare alcuna volta, forse suspicherebbe che voi in ciò foste colpevoli, e per ciò ragionare non ne voleste. Senza che, voi mi fareste un bello onore, essendo io stato obediente a tutti, ed ora, avendomi vostro re fatto, mi voleste la legge porre in mano e di quello non dire che io avessi imposto. Lasciate adunque questa suspizione più atta a' cattivi animi che a' nostri, e con la buona ventura pensi ciascuna di dirla bella." Quando le donne ebbero udito questo, dissero che così fosse come gli piacesse: per che il re per infino ad ora di cena di fare il suo piacere diede licenzia a ciascuno. (BOCCACCIO, 2011, p. 445-446)
>
> [Algumas das senhoras acharam que falar sobre esse assunto não lhes cairia bem e pediram-lhe que mudasse o tema proposto; a elas o rei respondeu:
> – Senhoras, avalio aquilo que impus tanto quanto as senhoras, e aquilo que querem me mostrar não pode dissuadir-me de impô-lo, considerando-se que a época é tal que, desde que homens e mulheres se abstenham de agir desonrosamente, qualquer tema de conversa é permitido. Ora, acaso não sabem que, em virtude da perversidade destes

[101] "il cedere dell'uomo alla passione irrazionale e incontrollata, il lasciarsi guidare dall' "appetito ardentissimo" che offusca la ragione e porta a morte" (RICCI, 2013, p. 38).

> nossos tempos, os juízes abandonaram os tribunais? Que as leis divinas e humanas se calam? E que é ampla a licença concedida a cada um para a conservação da própria vida? Porque, se a honradez das senhoras se afrouxar um pouco na fala, não para que daí decorra alguma ação reprovável, mas sim para proporcionar prazer e alegria a si mesmas e aos outros, não vejo que argumento plausível poderão usar os outros no futuro para repreendê-las. Além disso, o nossos grupo, desde o primeiro dia até este momento, foi honradíssimo, e, seja lá o que se tenha dito aqui, não me parece que ele se maculou por nenhum ato nem se maculará, com a ajuda de Deus. Além do mais, quem não conhece a honradez das senhoras? Honradez que nem as conversas divertidas nem o terror da morte acredito acredito poderem deslustrar. E, para dizer a verdade, quem porventura, soubesse que as senhoras se abstiveram de falar sobre essas ninharias talvez desconfiasse que nisso há alguma culpa, motivo pelo qual não quiseram falar sobre o assunto. Sem contar que seria uma bela honra para mim (que sempre obedeci a todos) agora, que me fizeram rei, quererem impor-me a lei e deixar de falar daquilo que impus como tema. Deixem, pois, de lado as suspeitas, mais condizentes com gente de má-fé do que conosco, e pense cada uma com bom ânimo em contar uma bela história.] (BOCCACCIO, 2013, p. 380)

Dioneu, retomando a dissolução dos laços sociais ocorrida em Florença, avalia que a microssociedade dele soube se construir com sucesso, pois souberam viver prazerosamente, dentro dos limites da razão. O fato do grupo ter sido “honradíssimo”, inclusive nos assuntos referentes ao sexo, valida a experiência vivida.

É necessário ressaltar também que nem sempre o prazer de cunho sexual, na perspectiva dos narradores, é honesto, como pode-se depreender da novela VIII 1. Nela, Gulfardo toma dinheiro emprestado do marido de *madonna* Ambruogia para assim poder realizar sexo com ela mesma às escondidas. O fato de Ambruogia ter cobrado por sexo é conduta extremamente reprovável aos dez jovens, para os quais, nas palavras de Neífile, a burla que Gulfardo realizou foi louvável e merecida: “mas afirmo que é digna de fogueira aquela que comete tais atos por dinheiro, enquanto quem o faz por amor (e todos conhecem a enorme força dele) merece ser perdoada por um juiz não muito rígido” (BOCCACCIO, 2013, p. 439).

O Amor, não se pode esquecer, é um grande potencializador do prazer, conforme afirma Pampineia: “Depois disso, abraçaram-se com imenso prazer e entregaram-se àquele deleite além do qual o Amor não pode propiciar maior” (BOCCACCIO, 2013, p. 326, V 6), mas é também um grande potencializador da dor e possivelmente forte a ponto de impossibilitar a razão nas pessoas, conforme expressa o Autor: “(...) e caberá agradecer ao Amor, que, libertando-me de suas cadeias, concedeu-me o poder de dar atenção aos prazeres delas.” (BOCCACCIO, 2013, p. 24).

Esse balanço que o Amor potencializa tanto o prazer quanto a dor nos permite pensar inclusive em um cálculo hedonístico no decorrer das jornadas. A quarta jornada, sob reinado de Filóstrato, é dedicada especialmente a quem sofreu por amor. Essa jornada provocou tanto desconforto nos dez jovens narradores, que Emília afirmou em V 2:

> Ciascun si dée meritamente dilettare di quelle cose alle quali egli vede i guiderdoni secondo l'affezioni seguitare; e per ciò che amare merita più tosto diletto che afflizione a lungo andare, con molto mio maggior piacere, della presente materia parlando, ubidirò la reina, che della precedente non feci il re. (BOCCACCIO, 2011, p. 352)
>
> [Todos devem deleitar-se merecidamente com as coisas às quais se seguem as recompensas segundo os afetos; e, como o ato de amar merece mais alegria que afliação a longo prazo, é muito maior o prazer com que obedeço à rainha para falar do tema presente do que aquele com que obedeci ao rei para falar do anterior.] (BOCCACCIO, 2013, p. 305)

A respeito disso, afirmou Pagnamenta, em seu texto *L'ambiguità come strategia narrativa*, que, sobre a importância da quarta jornada, por mais decisiva que seja a sentença contra Filóstrato, nenhum narrador parece capaz de aceitar completamente as regras do jogo narrativo: o binômio literatura-prazer, para a autora, segue caminhos incertos. (1999, p. 97) Pagnamenta, ainda, ressalta, que é tarefa de Dioneu guiar o grupo em direção aos prazeres da narração, inclusive, dando indicações sobre as regras que governam a prática novelística. São essas as palavras de Dioneu:

> Le miserie degl'infelici amori raccontate, non che a voi, donne, ma a me hanno già contristati gli occhi ed il petto, per che io sommamente disiderato ho che a capo se ne venisse. Ora, lodato sia Iddio, che finite sono, salvo se io non volessi a questa malvagia derrata fare una mala giunta, di che Iddio mi guardi, senza andar più dietro a così dolorosa materia, da alquanto più lieta e migliore incomincerò, forse buono indizio dando a ciò che nella seguente giornata si dée raccontare. (BOCCACCIO, 2011, p. 328)
>
> [As desgraças dos amores infelizes até aqui narradas não contristaram olhos e corações só às senhoras, mas a mim também; por isso, estava morrendo de vontade que terminassem. Agora que acabaram – louvado seja Deus! (a não ser que eu quisesse juntar mau retalho a colcha ruim: Deus me livre!) –, sem me prender a assunto tão doloroso, vou começar com uma história um pouco mais alegre e melhor, quem sabe dando um bom rumo àquilo de que se falará na próxima jornada.] (BOCCACCIO, 2013, p. 285)

Assim, Dioneu encerra uma jornada de dor e guia o grupo para uma jornada de prazer. Sobre o retorno das novelas mais agradáveis, afirma Pier Massimo Forni:

> Mas o programa honestamente hedonista dos jovens deve, por assim dizer, lidar com o do autor. Os "casos difíceis de amor" apareceram ao lado dos "agradáveis" e dos "outros eventos de sorte" no resumo do conteúdo da obra dado no Proêmio (I 4): sem esses casos difíceis, não poderia ser considerado completo o programa de conforto e ajuda às mulheres apaixonadas às quais o *Decameron* é dedicado. De fato [...], o "conselho útil" aparece no Proêmio como intimamente e logicamente ligado às trágicas histórias de amor. (FORNI, 1992, p. 70-71)[102]

[102] "Ma il programma onestamente edonistico dei giovani deve, per così dire, fare i conti con quello dell'autore. Gli "aspri casi d'amore" comparivano accanto a quelli "piacevoli" e agli "altri fortunati avvenimenti" nel sommario dei contenuti dell'opera dato nel Proemio (I 4): senza quegli aspri casi non potrebbe dirsi completo il

Ou seja, tanto na perspectiva das jornadas, dos dez jovens narradores e do Autor, o cálculo hedonístico foi efetuado pelos dez jovens com sucesso. Além disso, pode-se inferir também que o elemento erótico não é em si mesmo necessariamente um valor negativo; pelo contrário, o erotismo, além de ser um elemento necessário à renovação da sociedade e dos valores morais humanos, é também "decoroso", valor contrário da deturpação que o *Decameron* viria a sofrer, quando justamente esse atributo colaborou para que fosse uma obra proibida.

3.3 *Renovação do mundo*

Em suma, verificamos que há a presença de um cálculo hedonístico no *Decameron*, e que do sucesso desse cálculo são obtidos os prazeres honestos, ainda que o prazer se manifeste em toda a sua multiplicidade nas novelas. Isso não seria possível sem o distanciamento do mundo dos deuses e da superação do medo da morte, afinal,

> A meditação sobre a morte é uma filigrana importante do livro e está intimamente entrelaçada com a exaltação das experiências que dão prazer, esses aspectos revelam inúmeras "passagens" do próprio livro. Já mencionamos a página de abertura trágica, bem como as novelas trágicos que exibem os efeitos produzidos por um conceito de viver em desrespeito aos valores e direitos fundamentais da natureza, bem como pelo ceder a paixões e desejos excessivos ou decididamente negativos. Ainda se pode lembrar que muitas novelas se prestam a leituras duplas, nas quais as razões do cômico, por assim dizer, coexistem com as do trágico: mas também pode-se acrescentar, e talvez seja o fato mais interessante, que é precisamente a meditação da (ou sobre) a morte que acompanha a exaltação dos valores mais nobres da vida e uma definição não trivial da própria morte: e, ao mesmo tempo, a crença de que a prática desses nobres valores "salva" da morte. É nos arcos de Santa Reparata que Guido Cavalcanti – "um dos melhores lógicos do mundo e ótimo filósofo natural" – está desenvolvendo sua atividade intelectual interior ou praticando a mais nobre das atividades humanas: a de filosofar ao redor dos princípios mais altos nos quais reside a mais absoluta "felicidade mental". (RICCI, 2013, p. 199)[103]

programma di conforto e soccorso per le donne innamorate in cui il *Decameron* si trova ad essere iscritto. Anzi […], l'"utile consiglio" appare nel Proemio come strettamente e logicamente legato alle storie d'amor tragico." (FORNI, 1992, p. 70-71).

[103] "Che la meditazione della morte sia una filigrana importante del libro, strettamente intrecciata con l'esaltazione delle esperienze che danno diletto, rivelano peraltro numerosi "passaggi" del libro stesso. Si è già detto della tragica pagina di apertura come anche delle tragiche novelle che mettono in scena gli effetti prodotti da una concezione del vivere irrispettosa dei valori fondanti e dei diritti di natura, come anche dal cedimento a passioni e desideri eccessivi o decisamente negativi. Si potrebbe ancora ricordare che molte novelle si prestano a doppie letture, dove le ragioni del comico, per così dire, convivono con quelle del tragico: ma si potrebbe anche aggiungere, ed è forse il dato più interessante, che è proprio alla meditazione della (o sulla) morte che si accompagna l'esaltazione dei più nobili valori della vita e una non banale definizione della morte stessa: e, insieme, la convinzione che la pratica di quei nobili valori "salva" da morte. È sulle arche attorno Santa Reparata, infatti, che Guido Cavalcanti – "uno de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale" – va sviluppando una sua interiore attività intellettuale, ovvero praticando la più nobile delle attività umane: quel filosofare attorno ai principi sommi in cui risiede la più assoluta "felicità mentale"." (RICCI, 2013, p. 199).

É, portanto, fundamental recobrar que esse prazer honesto é a via para a felicidade. Além disso, que essa vivência ocorre nos jardins, nos quais a atividade central é contar novelas, as quais ressignificam os valores da sociedade medieval em decadência. Para a crítica mais recente, isso significa uma reconstrução simbólica do mundo, como pode ser constatado no próprio título, "*Decameron*":

> O título desenha as "dez jornadas" em que as novelas são contadas por meio de uma combinação etimológica grega, *Decameron*, semelhante àquelas com as quais algumas obras anteriores do próprio Boccaccio foram intituladas. Também refletia a denominação e o esboço de obras doutrinárias como o *Hexameron*, de Santo Ambrogio, que narrava os seis dias da criação. (TATEO, 1998, p. 89)[104]

Surdich enfatiza e complementa essa análise:

> O título é configurado sob o modelo do *Hexameron* de Santo Ambrósio e anuncia o espírito da obra: aos seis dias da criação do mundo que são objeto do livro de Santo Ambrósio correspondem os dez dias de enunciação das novelas com as quais os dez jovens recriam, pela via narrativa, o mundo arruinado pela peste. (2001, p. 56)[105]

Ainda assim, seguindo os passos de Veglia, acreditamos que a fonte epicurista como princípio filosófico do cálculo hedonístico boccacciano oferece outro significado desse novo mundo. Para Veglia (2000, p. 58), a linha do "prazer" no *Decameron* propõe um renovamento ético em relação ao cânone cortês. Mais adiante, prossegue:

> A tradição cultural que estava ligada, antes de outras, à terminologia diversa do "prazer" fica clara na Introdução ao *Decameron* quando, no centro da cena, vemos destacar-se um "grupo" de jovens, seguimos seus atos corteses e sua linguagem, que adere totalmente à civilização expressa nas páginas de *Fiammetta*. Mas – nos perguntamos – de que modo ela adere? (...) É claro que o *ludus* das sete mulheres e dos três jovens renova, no gerir como no falar, nos movimentos graciosos como nas formas galantes da vida cotidiana, a tradição cortês acolhida, assimilada, cantada por Boccaccio desde a juventude napolitana. A primavera, juntamente com a dança e o canto, combinadas com o entusiasmo dos "jovens espíritos", retoma esse passado, mas, ao colocá-lo historicamente como necessário, moralmente como vital, ele o inova e o recria, dissipando qualquer imprecisão do simples "recreio". Eu estaria inclinado a argumentar que a limitação, a precisão temporal, atribuída à intenção narrativa, a concretude histórica que motiva, mantém e fecha todo o *Decameron* e sua escolha "agradável", são a ruptura mais clara e consciente, na continuidade de superfície e de léxico, no que diz respeito à fixidez formular e meta-histórica do *topos*

---

[104] "Il titolo disegna le "dieci giornate" in cui sono scandite le novelle attraverso una sonante combinazione etimologica greca, *Decameron*, analoga a quelle con cui erano state intitolate alcune opere precedenti dello stesso Boccaccio. Vi si riflettevano peraltro anche la denominazione e lo schema di opere dottrinali quali l'*Hexameron* di Santo Ambrogio, che narrava i sei giorni della creazione." (TATEO, 1998, p. 89).

[105] "L'intitolazione si configura come ricalcata sul modello dell'*Hexameron* di Sant'Ambrogio e preannuncia lo spirito contenutistico dell'opera: ai sei giorni della creazione del mondo che sono oggetto del libro di Sant'Ambrogio corrispondo i dieci giorni di enunciazione delle novelle coi quali i dieci giovani ri-creano per via narrativa il mondo guastato dalla rovina della pestilenza." (2001, p. 56).

> cortês e das suas formas expressivas. E assim, diante do espetáculo da peste (...), a posição intelectual de Boccaccio se destaca, fazendo da história, e não ainda de uma fábula ou de um modelo literário e formal, o primeiro ponto de partida de seu renascimento moral. (2000, p. 71-72)[106]

Sendo assim, o prazer honesto é responsável pelo rompimento com o mundo que se construía com os valores mercantis, representado pela Florença em plena decadência física e moral, e se constitui como elemento fundante da ética de uma sociedade nova, representada pelos dez jovens narradores.

Além disso, o prazer honesto situa-se como pilar central na arquitetura decameroniana, sendo absolutamente necessário para a compreensão literária daquela narrativa. A conexão entre literatura e prazer é traçada pelos próprios personagens narradores. Dioneu, no início de sua primeira novela, afirma: "Amorosas senhoras, se bem entendi a intenção de todas, estamos aqui para nos comprazermos a contar histórias;" (2011, p. 57). Outro exemplo seria o de Fiammetta (IV-1): "Assunto doloroso é o que nos foi dado hoje pelo nosso rei, considerando que, vindo aqui para nos alegrarmos, precisaremos contar histórias sobre lágrimas alheias (...)." (2011, p. 242). Ademais, os preceitos horacianos são reafirmados constantemente. No fim da primeira jornada, Filomena afirma: "(...) e, tal como fizemos hoje, na hora devida voltaremos para comer, dançar e, depois da sesta, como hoje, retornaremos aqui para contar histórias, pois a mim também parece nisso haver enorme prazer e utilidade." (BOCCACCIO, 2013, p. 74) Já Neífile, no fim da segunda jornada: "Que sobre esse tema cada um pense em contar algo que possa ser útil ou pelo menos agradável ao grupo, sempre ressalvando o privilégio de Dioneu" (BOCCACCIO, 2013, p. 162). Por fim, pode-se observar a fala de Dioneu, que, mais do que mencionar o princípio do prazer e utilidade, o relaciona ao cálculo hedonístico:

> Io non so se io mi dica che sia accidental vizio e per malvagità di costume ne' mortali sopravenuto, o se pure è della natura peccato, il rider più tosto delle cattive cose che delle buone opere, e spezialmente quando quelle cotali a noi non pertengono. E per

[106] "La tradizione culturale che si annodava, prima d'altre, alla terminologia varia del "piacere", si fa chiara nell'Introduzione al *Decameron* quando, al centro della scena, vediamo campeggiare una "brigata" di giovani, ne seguiamo gli atti cortesi e il linguaggio, che aderisce appieno alla civiltà espressa nella pagina della *Fiammetta*. Ma – ci domandiamo – in quale modo vi aderisce? (...) Certo il *ludus* delle sette donne e dei tre giovani uomini rinnova, nel gestire come nel parlare, nelle movenze leggiadre come nelle forme galanti di vita quotidiana, la tradizione cortese accolta, assimilata, cantata dal Boccaccio fin dalla giovinezza napoletana. La primavera insieme con balli e canti, unita all'entusiasmo dei "giovaneschi animi", riprende quel passato ma, nel porlo storicamente come necessario, moralmente come vitale, lo innova e ricrea, fugandone così ogni vaghezza di semplice "diporto". Sarei incline a sostenere che proprio la limitatezza, la precisione temporale, assegnata all'intento narrativo, la concretezza storica che motiva, regge e conchiude l'intero *Decameron* e la sua scelta "piacevole", siano la più netta e consapevole rottura, nella continuità di superficie e di lessico, rispetto alla fissità formulare e metastorica del *topos* cortese e dei suoi modi espressivi. E così, dinanzi allo spettacolo della peste (...) spicca la posizione intellettuale del Boccaccio, che fa della storia, e non già di una favola o di un modello letterario e formale, il primo spunto della sua rinascita morale." (2000, p. 71-72).

> ciò che la fatica la quale altra volta ho impresa, ed ora son per pigliare, a niuno altro fine riguarda se non a dovervi tôrre malinconia, e riso ed allegrezza porgervi, quantunque la materia della mia seguente novella, innamorate giovani, sia in parte men che onesta, però che diletto può porgere, la vi dirò; e voi, ascoltandola, quello ne fate che usate siete di fare quando ne' giardini entrate, che, distesa la dilicata mano, cogliete le rose e lasciate le spine stare; il che farete lasciando il cattivo uomo con la mala ventura stare con la sua disonestà, e liete riderete degli amorosi inganni della sua donna, compassione avendo all'altrui sciagure dove bisogna. (BOCCACCIO, 2011, p. 398)
>
> [Não sei se devo dizer que é por vício acidental 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 da 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 em um 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)

Dado o potencial revolucionário do conceito de prazer honesto, o qual era visto pelos principais representantes dos poderes institucionais da época como ameaçador, o Autor optou por se precaver das críticas que sofria e sofreria por defendê-lo como pilar da sua literatura e da sua sociedade ideal. Na sua "Conclusão", referindo-se aos valores éticos contidos em sua obra, o Autor antecipou que "Nenhuma mente corrompida jamais entendeu saudavelmente palavra alguma" (BOCCACCIO, 2013, p. 626); mas o Autor sabia também que, se o leitor quiser, é capaz de filtrar e ponderar as ideias, pois, assim como as palavras honestas não são úteis aos ignorantes ou perversos, "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 contamina as belezas do céu." (*idem, ibidem*). Exemplo mais importante que este não poderia ser mencionado: "Que livros, que palavras, que letras são mais santas, mais dignas, mais veneráveis que as das Santas Escrituras? No entanto, houve muitos que, entendendo-as perversamente, delas extraíram sua própria perdição e a alheia." (*idem, ibidem*). Ou seja, se até mesmo a Bíblia pôde ser deturpada, então o Autor presume que a mesma sorte caberia a suas novelas: "Cada coisa em si mesma é boa para algo, mas quando mal empregada pode ser nociva para muitas outras coisas; o mesmo digo de minhas novelas. Quem delas quiser extrair má orientação ou más ações não será por elas impedidos" (*idem, ibidem*), mas faz uma ressalva importante: "se é que elas contêm tais coisas ou são distorcidas e forçadas a tê-las" (*idem, ibidem*); nessa ressalva, o Autor demonstra ter a real dimensão do que a sua obra representa: um incômodo à estrutura de poder vigente, afinal, "quem quiser extrair delas utilidade e frutos elas não o negarão" (*idem, ibidem*), sobretudo porque "nunca deixarão de ser

vistas ou consideradas úteis ou decorosas" (*idem, ibidem*), desde que sejam "lidas no tempo ou pelas pessoas para os quais foram contadas." (*idem, ibidem*) – isto é, as pessoas de "mente bem formada" saberiam extrair utilidades e frutos do *Decameron*, cuja filosofia moral centrada no prazer honesto era oposta à noção de condenação do prazer para a salvação da alma propagada pela Igreja; por isso, uma vez que seria, naquele momento, impossível fazer desaparecer uma obra que já era importante para os estudos gramaticais, só havia uma possibilidade: preservando quando possível as características gerais da língua italiana, atacar a obra via moral, fazendo com que o *prazer honesto* se transformasse em *prazer pecaminoso*, modificando justamente o que era mais sagrado ao Autor: a palavra.

4 QUE PRAZER? AS CENSURAS DA IGREJA NO SÉC. XVI E A MODIFICAÇÃO NO CONCEITO DE PRAZER

No decorrer dos séculos, *boccaccesco* tornou-se um adjetivo altamente pejorativo – isso porque o *Decameron* passou a ser considerado uma obra que incitava seus leitores ao prazer erótico e sexual. De fato, o tema do sexo faz parte da obra, como vimos no capítulo anterior, mas é apenas um dos componentes do livro, que deve ser considerado, segundo Renzo Bragantini em "Para um diverso *Decameron*" (2015), como "estratégia de intervenção da literatura na realidade que o próprio Boccaccio inaugurou; mas que, precisamente pelo fato de se articular em tais estratégias, não pode aspirar a ter representação dominante, muito menos exclusiva." (2015, p. 48). Bragantini avalia também que subavaliar a linha erótico-sexual seria um erro gigantesco porque iria contra a lógica do livro; "Mas contra esta, iria também uma leitura que lutasse para se dar conta do fato de que, precisamente em relação a seu relativismo processual, o texto é confiado, pela sua plena inteligência, à utilização que o leitor possa fazer dele, sendo deixado como único responsável pelos acontecimentos." (BRAGANTINI, 2015, p. 48). Desse modo, ganha destaque o papel do leitor:

> Há de se identificar aqui, na centralidade da figura do leitor, um dos máximos pontos de distância de Dante, embora também ele invoque o leitor continuamente (BATTAGLIA RICCI, 1987, p. 191-196). Mas a direção é, em certo sentido, contrária, porque o leitor é em Dante exortado a acreditar na história da viagem inclusive em suas implicações menos críveis ("À verdade com cara de mentira/ sábio serás se o teu silêncio votas,/ pois, sem culpa, por vez vergonha vira. / Mas aqui não me calo e, pelas notas/ desta Comédia, meu leitor, te Juro", etc.; Inf., XVI 124-28),13 e a efetuar por conseguinte o necessário percurso de purificação; enquanto em Boccaccio o leitor é de fato deixado livre para efetuar o seu percurso de leitura, por sinal correta, como afirma a Conclusão do autor (15), evitando histórias que possam não lhe interessar ou lhe parecer inconvenientes (com o resultado negativo, entende-se, de se colocar entre os leitores aqueles que não estão à altura do texto). (BRAGANTINI, 2015, p. 49)

Assim, o leitor é também figura fundamental para o que é o *Decameron*. Porém, ao longo dos séculos, a relação entre autor e leitor obteve novas complexidades. O que acontece quando o leitor assume o papel de autor? Este capítulo tem como intuito explorar o mecanismo de distorção que fez do prazer filtrado por um cálculo hedonístico, o prazer honesto, um prazer pecaminoso, epicentro de uma rejeição moral. Para isso, faremos uso do aparato teórico bakhtiniano referente à noção de autoria e cronótopo e utilizaremos para a análise a novela de Guido Cavalcanti (VI, 9), uma vez que, nesta novela, o Autor menciona o epicurismo de Guido.

4.1 *A noção bakhtiniana de autoria*

Para que possamos analisar as implicações que as censuras realizadas pela Igreja, no século XVI, tiveram no *Decameron*, é preciso apresentar as noções elementares do conceito de autoria bakhtiniana, uma vez que nele está contido a interação estética entre autor e leitor, bem como o papel do superdestinatário.

Bakhtin, desde seus primeiros trabalhos, esforçou-se em elaborar uma teoria estética e, com isso, o tema do autor e da autoria perpassam praticamente todos os seus escritos – e nem sem sempre de forma homogênea. Em um primeiro momento, pode-se ver como há uma sutil transformação dessa noção no texto "O Autor e a personagem na atividade estética", escrito em 1924, e *Problemas da poética de Dostoievski*, escrito em 1929 (mas depois revisto em 1963). Pampa Olga Arán, em "A questão do autor em Bakhtin" (2014), capta essa mudança, "de uma posição estética abstrata e universalizante para outra *com forte orientação histórica e social* da função autoral na obra de arte verbal, mantendo o distanciamento necessário para o acabamento estético" (ARÁN, 2014, p. 16 – grifos nossos). Complementa observando que, de uma postura autoritária e controladora de suas personagens, vai "a uma posição equitativa e dialogal, que não tem a última palavra porque esta, talvez, seja do leitor" (ARÁN, 2014, p. 16).

Um dos pontos centrais, portanto, é o acabamento estético. Em "O Autor e a personagem na atividade estética", a noção de autoria relaciona-se com uma consciência criadora de outra consciência, "a quem deve dar, no entanto, toda a inconclusividade do homem real, mas todo o acabamento do objeto estético" (ARÁN, 2014, p. 12). Nesse texto, a propósito, inserido posteriormente em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin elucida o ato de criação artística no qual o autor produz o herói como uma totalidade de sentido:

> Autor: é o agente da unidade tensamente viva do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. (BAKHTIN, 2003, p. 11)

Deve-se esclarecer que Bakhtin faz uma distinção entre o autor-criador, elemento que advém dessa criação estética, do autor-pessoa, figura do mundo da vida. Como elucida Faraco, "O *autor criador* é entendido fundamentalmente como uma posição estético-formal

cuja característica básica está em materializar certa relação axiológica com o herói e seu mundo" (2009, p. 89). A luta do artista, portanto, seria criar um distanciamento necessário para que possa dotar de consciência autônoma seu herói, considerando o fato estético como um lugar de encontro com a vida; o problema é que o que na vida é fato isolado, na obra deve possuir uma totalidade de sentido, bem como uma posição valorativa, ética e cognitiva, conforme afirma Arán (2014): "Isso supõe uma luta do artista "consigo mesmo" para poder alcançar o "distanciamento", que significa considerar o acontecer da personagem como outro, objetivá-lo de modo tal que resulte uma consciência livre em sua não coincidência com a consciência autoral." (ARÁN, 2014, p. 12). Esse distanciamento é também chamado de excedente de visão, que se refere a visão que o outro tem de mim que eu não posso ter:

> Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver. (BAKHTIN, 2003, p. 21)

Para Janzen, o excedente de visão tem como efeito provocar uma tensão valorativa, pois os centros de valores não são coincidentes. Por isso que o autor precisa se distanciar do herói, para que possa contemplar o acabamento estético dele, afinal, quando os dois se fundem, os centros de valores são duplicados. Desse modo, Janzen avalia que a questão central é: "se os dois centros de valores coincidem, não existe o evento estético. E, nessa perspectiva, as personagens apenas duplicariam a voz discursiva do autor fragilizando a "densidade dramática" e o apuro estético que envolve o desenvolvimento das personagens e do sentido." (JANZEN, 2012, p. 110). Dessa forma, salienta-se a relevância de trazer à noção de autoria uma orientação social e histórica, princípio de consciências distintas entre autor e herói e, sobretudo, geradora da percepção do centro de valor de cada um deles. No entanto, em *Problemas da poética de Dostoievski*, essa questão se torna ainda mais complexa justamente por Bakhtin encontrar dificuldade em notar no herói esse acabamento (ARÁN, 2014, p. 15). Isso porque, ao confrontar a consciência do autor-criador com a do herói, Bakhtin passa a sustentar que tudo "o que era patrimônio da visão autoral se transporta para a consciência do herói, que dá sua versão de si mesmo em todos os aspectos para mostrar não o que ele significa no mundo, mas o que o mundo significa para ele" (ARÁN, 2014, p. 15). Isto é, neste momento, entra em cena a perspectiva dialógica, que separa definitivamente as duas consciências. Sobre isso, Renata Coelho Marchezan, em "A noção de autor em M. Bakhtin e a partir dela", afirma que o autor não se apassiva, mas acompanha o herói de perto – "Nessa outra perspectiva, a obra de Dostoiévski

traria não mais um autor em crise, mas um autor que não fala *sobre* o herói, mas *com* ele." (MARCHEZAN, 2015, p. 197). O herói, portanto, passa a ter uma independência do autor; nas palavras do próprio Bakhtin:

> (...) a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor o herói não é um "ele" nem um "eu" mas um "tu" plenivalente, isto é, o plenivalente "eu" de um outro (um "tu és"). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, *presente*, não retoricamente *simulado* ou literariamente *convencional*. E esse diálogo – o "grande diálogo" do romance na sua totalidade – realiza-se não no passado mas neste momento, ou seja, no *presente* do processo artístico. Não se trata, em hipótese alguma, do estenograma de um diálogo *acabado*, do qual o autor já saiu e *acima* do qual se encontra neste momento como quem se encontra numa posição superior e decisiva: ora, isto transformaria imediatamente o diálogo autêntico e inacabado em *modelo* material e acabado do diálogo, modelo comum a qualquer romance monológico. Em Dostoiévski, esse grande diálogo é artisticamente organizado como o *todo não-fechado* da própria vida situada *no limiar*. (BAKHTIN, 1981, p. 53-54)

Uma vez que o autor-criador é uma instância criada no evento estético e é também uma consciência à parte do herói, torna-se importante ressaltar que esse autor é um sujeito historicamente moral, "compreendendo por isso a ação singular do homem real em todas as suas manifestações e práticas, que se referem a determinados valores e normas sociais, contextuais, históricas, nunca absolutas nem universais" (ARÁN, 2014, p. 22).

Para esse raciocínio acerca do autor-criador, é muito proveitoso o ensaio "O discurso no romance". Nele, Bakhtin desenvolve sua teoria do romance a partir de uma concepção de linguagem relacionada à heteroglossia, que, como esclarece Faraco, é "uma realidade que congrega múltiplas e heterogêneas línguas sociais, entendidas como compósitos verbo-axiológicos, como expressões de uma determinada interpretação de mundo." (2008, p. 49). Complementa:

> A heteroglossia não é tomada, no romance, como um dado bruto, mas é apropriada refratariamente pela voz do autor-criador (que é também – não esqueçamos – uma posição refratada, já que, como dissemos antes, é sempre uma voz segunda). Ao mesmo tempo, é importante destacar que as línguas sociais não estão apenas postas lado a lado no romance, mas constituem um sistema de planos que se interseccionam: o autor-criador põe as línguas sociais em interrelações num todo artístico.
> O autor-criador continua sendo assim – nessa reconfiguração da relação autor/herói via linguagem – o centro artístico e axiológico que dá unidade ao objeto estético. (FARACO, 2008, p. 49)

Ou seja, o autor-criador, em uma posição verbo-axiológica, assume uma determinada voz social, que, por sua vez, é um centro de valores. Sobre isso, elucida Faraco

que todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de interdeterminações responsivas, ou seja, todo texto tem um posicionamento axiológico como elemento estruturante. “No ato artístico, especificamente, a realidade vivida (...) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistema de valores e cria novos sistemas de valores.” (FARACO, 2009, p. 90). Faraco percebe que o autor-criador é uma posição refratada e refratante. “Refratada porque se trada de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.” (FARACO, 2009, p. 91). Vale a pena considerar que, a propósito disso:

> (...) para o Círculo de Bakhtin, os processos semióticos – quaisquer que sejam eles – ao mesmo tempo em que refletem, sempre refratam o mundo. Em outras palavras, a semiose não é um processo de mera reprodução de um mundo “objetivo”, mas de remissão a um mundo múltipla e heterogeneamente interpretado – isto é, aos diferentes modos pelos quais o mundo entra no horizonte apreciativo dos grupos humanos em cada momento de sua experiência histórica. (FARACO, 2009, p. 91)

O caso do *Decameron* mostra-se complexo. A obra é composta por novelas em que os próprios personagens narram histórias, criando outras personagens; além disso, toda novela é contada por um dos dez jovens narradores. O centro de valores deles se manifesta, também, a partir dos juízos de valores que se revelam no ato da narração – embora não tenham seus atributos psicológicos demasiadamente desenvolvidos, cada narrador possui uma nuance própria, mas o centro de valores deles coincide à medida que conseguem fundar uma sociedade com os valores morais estipulados por eles em combinados. Por sua vez, os dez jovens narradores também fazem parte de uma história, que é contada pelo Autor, que sempre manifesta a sua afeição com o pensamento do grupo de narradores, de modo que se pode constatar, novamente, afinidade entre os centros de valores. A propósito, a obra é assinada pelo Autor, autor-criador, e não por Boccaccio, autor-pessoa. Essa distinção é fundamental para se poder pensar o processo de distorção que a obra sofreu historicamente.

Na própria novela de Guido Cavalcanti, Elissa tece um comentário a respeito da burguesia mercantil: “Como devem saber, nos tempos passados havia em nossa cidade belos e louváveis costumes, dos quais não resta nenhum, em virtude da cobiça que cresceu ao lado das riquezas e aboliu todos os bons usos” (BOCCACCIO, 2013, p. 371). Juízos de valores como esse são frequentes no *Decameron*; outra passagem, na voz de Neífile, é bastante ilustrativa: “Como devem saber, houve outrora em nossa cidade um riquíssimo mercador chamado Arriguccio Berlinghieri, que, *tal como ainda fazem os mercadores todos os dias, teve a tola*

ideia de tornar-se nobre por meio do casamento (...)" (BOCCACCIO, 2013, p. 417 – grifos nossos). Pode-se, então, afirmar que o desprezo pela burguesia mercantil, sobretudo pelos meios utilizados para acumular riqueza, é um dos elementos que compõe o centro de valores (posição axiológica) dos narradores. Esse mesmo elemento também faz parte do centro de valores do Autor, como se percebe a partir do seguinte trecho, extraído da Introdução à quarta jornada:

> Ma che direm noi a coloro che della mia fame hanno tanta compassione, che mi consigliano che io procuri del pane? Certo io non so, se non che, volendo meco pensare quale sarebbe la loro risposta se io per bisogno loro ne domandassi, m'avviso che direbbono: "Va' cercane tra le favole". E già più ne trovarono tra le loro favole i poeti, che molti ricchi tra' loro tesori, ed assai già, dietro alle loro favole andando, fecero la loro età fiorire, dove in contrario molti nel cercar d'aver più pane che bisogno non era loro, morirono acerbi. (BOCCACCIO, 2011, p. 272)
>
> [Mas que diremos àqueles que têm tanta compaixão de minha fome que me aconselham a ganhar o pão? Realmente, não sei; a não ser que, tentando imaginar qual seria a resposta deles caso eu, por necessidade, lhes pedisse pão, concluo que diriam: "Vá buscá-lo entre as fábulas". Os poetas já encontraram mais pão entre suas fábulas que muitos ricos entre seus tesouros. E muitos houve que, indo atrás de suas fábulas, chegaram à idade madura, ao passo que muitos, procurando ter mais pão do que precisavam, morreram verdes.] (BOCCACCIO, 2013, p. 241)

No entanto, a posição axiológica de cada um nem sempre coincide ao longo de toda a obra; em relação ao erotismo, por exemplo (como trabalhamos no capítulo anterior), as mulheres, ao fim da quinta jornada, mostram-se encabuladas: "Terminada a história de Dioneu, de que as mulheres não tinham rido tanto, não por não terem achado graça, mas por pudor (...)" (BOCCACCIO, 2013, p. 349). Por sua vez, após a oitava novela da sétima jornada, sobre a forma como *monna* Sismonda burlou seu marido, as mulheres pareciam mais confortáveis: "A história de Neífile agradou tanto que as mulheres não conseguiam parar de rir nem de falar sobre ela, apesar de o rei ter exigido silêncio várias vezes (...)" (BOCCACCIO, 2013, p. 422). Essa forma de encarar o erotismo é semelhante a do Autor, que, em sua conclusão, afirma que: "nada há tão indecoroso que, sendo dito com vocabulário decorosos, seja inconveniente a qualquer pessoa; e isso eu creio ter feito adequadamente aqui." (BOCCACCIO, 2013, p. 625).

Constata-se, portanto, estreita afinidade entre os centros de valor do autor-criador e dos narradores; ressalta-se, também, a necessidade de entendê-los enquanto seres orientados pelos fatores sociais e históricos, uma vez que esses fatores são determinantes da posição axiológica. O último trecho, ainda, aponta para mais uma instância absolutamente fundamental gerada pelo evento estético, o ouvinte. Esse elemento afeta, inclusive, a interação autor-herói. Sobre o papel do ouvinte, esclarece Sobral:

> O ouvinte não é o sucedâneo do autor nem ocupa o seu lugar; trata-se antes de uma instância independente do evento da criação artística. Além disso, o ouvinte tem uma posição bilateral, visto que apresenta diferentes graus de proximidade com relação ao autor, de um lado, e com respeito ao herói, do outro. (SOBRAL, 2012, p. 131)

Ou seja, temos autor, heróis e ouvinte em posições autônomas, compondo a tríade da interação estética bakhtiniana. Esse ouvinte, vale dizer, é a voz social incorporada pelo autor na atividade estética – no *Decameron*, portanto, as mulheres que sofrem por amor:

> E chi negherà, questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascoste, le quali quanto più di forza abbian che le palesi, coloro il sanno che l'hanno provato e pruovano; ed oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratellli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circùito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. (BOCCACCIO, 2011, p. 4-5)

> [E quem negará que, seja ele quanto for, convirá dá-lo muito mais às amáveis senhoras do que aos homens? Porque elas, temerosas e envergonhadas, guardam as chamas amorosas escondidas dentro do peito delicado, e, como bem sabe quem as sentiu, têm estas muito mais força que as chamas declaradas: além disso, coagidas por vontades, gostos e ordens de pai, mãe, irmãos e marido, ficam a maior parte do tempo encerradas no pequeno circuito de seus aposentos, permanecendo quase ociosas e, querendo e não, revolvendo num mesmo instante diversos pensamentos que não podem ser todos sempre alegres.] (BOCCACCIO, 2013, p. 23-24)

Para Bakhtin, além da compreensão responsiva da segunda pessoa como pressuposta em todo enunciado, há também a presença de uma terceira pessoa, o superdestinatário. Essa outra categoria de ouvinte nos interessa destacar:

> Nenhum autor (ou falante) pode contar com uma compreensão perfeita do seu ouvinte, e por isso não pode "transferir o seu eu total e a sua obra discursiva para a vontade completa e *final* dos destinatários que tem ao seu alcance ou perto de si" (PT, p. 126). Assim, com maior ou menor grau de percepção, todo enunciado constitui-se igualmente de outro tipo de ouvinte, o ouvinte supremo "em quem se presume uma compreensão responsiva absolutamente justa, seja a certa distância metafísica, seja no tempo histórico distante" (*idem*). Esse superdestinatário responderia ativa e simpaticamente ao enunciado e o entenderia "da maneira mais correta". "Cada diálogo se dá contra o plano de fundo da compreensão responsiva de uma terceira parte invisivelmente presente que está acima de todos os participantes do diálogo" (*idem*). (MORSON E EMERSON, 2008, p. 151)

A respeito do superdestinatário, complementa Fiorin que, em Bakhtin, os conceitos de individual e social não são simples nem estanques. Considerando-se que a maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é social, todo enunciado não seria dirigido apenas a um destinatário imediato, mas também a esse superdestinatário, cuja compreensão responsiva, vista sempre

como correta, é determinante da produção discursiva. Por isso, “A identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para outro: ora ele é a Igreja, ora o partido, ora a ciência, ora a “correção política”.” (FIORIN, 2008, p. 27). O estudioso conclui que, como todo diálogo dirige-se a um superdestinatário, os enunciados são sociais. Evidentemente, como notam Morson e Emerson, Deus, em diversos períodos históricos, é o principal superdestinatário:

> Numa das suas poucas notas francamente teológicas, Bakhtin comenta a necessidade de ser ouvido em relação à necessidade de Deus. Se pensarmos em Deus em termos de superdestinatário, Deus assume um caráter muito especial: ele ouve, mas não responde necessariamente. Está querendo compreender, porém não exige compreensão em troca. Como Bakhtin comenta cripticamente: “Deus pode passar sem o homem, mas o homem não pode passar sem Ele” (TRDB, p. 285). (MORSON E EMERSON, 2008, p. 152)

Ora, no *Decameron*, assim como há uma rede de autores, há também uma rede de ouvintes. Nas novelas, quando há um personagem que narra uma história, obviamente ela é direcionada há outro personagem que assume o papel de ouvinte. Entre os dez jovens narradores, quando um deles assume o papel de narrador, os outros nove assumem papel de ouvinte. Já o Autor, como desenvolvemos acima, direciona toda obra especialmente às mulheres que sofrem por amor, ainda que saiba que sua obra poderia ser lida por quaisquer pessoas, como está indicado na Introdução à quarta jornada, em trecho citado no final do capítulo anterior – Boccaccio, séculos antes das teorias de Bakhtin, também admite o inacabamento de sua obra; na voz do Autor, permite uma abertura de interpretação das novelas ali narradas. No entanto, deve-se considerar que essa responsividade do ouvinte também se desdobra para o ouvinte real, o leitor:

> Toda compreensão de um texto, tenha ele a dimensão que tiver, implica, segundo Bakhtin, uma *responsividade* e, por conseguinte, um juízo de valor. O ouvinte ou o leitor, ao receber e compreender a significação linguística de um texto, adota, ao mesmo tempo, em relação a ele, uma atitude responsiva ativa: concorda ou discorda, total ou parcialmente; completa; adapta; etc. Toda compreensão é carregada de resposta. Isso quer dizer que a compreensão passiva da significação é apenas parte do processo global de compreensão. O todo é a compreensão responsiva ativa, que se expressa num ato real de resposta. (FIORIN, 2008, p. 6)

Podemos, portanto, observar que há três categorias: ouvinte (estético), superdestinatário e ouvinte real (público leitor). Sobre essas categorias, elucidam Bakhtin e Voloshinov em “Discurso na vida e discurso na arte” (1976), que o ouvinte de modo algum se confunde com o público leitor, localizado fora da obra, e que por mais que o ouvinte possa

considerar o público leitor, se este ocupar uma posição de muita importância na criatividade do poeta, “esta criatividade inevitavelmente perde sua pureza artística e se degrada a um nível social mais baixo.” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. 15), pois

> Este interesse externo indica a perda pelo poeta de seu ouvinte imanente, seu divórcio do todo social que intrinsecamente, à parte de todas as considerações abstratas, tem a capacidade de determinar seus julgamentos de valor e a forma artística de seus enunciados poéticos, forma esta que é a expressão daqueles julgamentos de valor crucialmente sociais. Quanto mais um poeta está separado da unidade social do seu grupo, mais provável é que ele leve em conta as exigências externas de um público leitor particular. Apenas um grupo social alheio ao poeta pode determinar seu trabalho criativo desde fora. Um grupo próprio não necessita de tal definição externa: ele existe na voz do poeta, na entoação e no tom básico desta voz – queira o poeta ou não. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. 15-16)

O Autor, no *Decameron*, seja na Introdução à quarta jornada, seja na Conclusão, demonstrou, como já expusemos, diversas vezes sua posição autônoma e seus esforços em preservar essa autonomia ao defender-se, sobretudo, dos agressores da poesia. Reconhecendo a força desses detratores e consciente do impacto social e cultural de seu texto, em sua Conclusão, o Autor ainda presume as possíveis reações censoras do público leitor:

> Dico che a rispondere perché io abbia ciò fatto, assai ragion vengo prontissime. Primieramente, se alcuna cosa in alcuna n’è, le qualità delle novelle l’hanno richiesta, le quali se con ragionevole occhio da intendente fien riguardate, assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma trar non avessi voluto, altramenti raccontar non poterle. E se forse pure alcuna particella è in quelle, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolistra donna non si conviene, le quali più le parole pesan che i fatti e più d’apparer s’ingegnan che d’essere buone, dico, che più non si dée a me esser disdetto d’averle scritte che generalmente si disdica agli uomini ed alle donne di dir tuttodì “foro” e “caviglia” e “mortaio” e “pestello” e “salsiccia” e “mortadello”, e tutto pien di simigliante cose. Senza che, alla mia penna non dée essere meno d’autorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia ed a san Giorgio il dragone dove gli piace, ma egli fa Adamo maschio ed Eva femina, ed a Lui medesimo, che volle per la salute dell’umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando due i pié gli conficca in quella. (BOCCACCIO, 2011, p. 738)

> [Digo, para responder por que o fiz, que me acodem imediatamente várias razões. Em primeiro lugar, se alguma licença há, é porque a índole das novelas o exigiu, e, se os entendedores olharem com o olho da razão, perceberão claramente que eu não poderia contá-las de outro modo, *se não quisesse desfigurá-las.* E, mesmo que haja alguma parcela de licença, alguma palavrinha mais liberal do que talvez conviria a certas carolas (que dão mais peso às palavras que aos atos e se empenham mais em parecer do que em ser bondosas), digo que não me cabe mais censura por tê-las escrito do que em geral cabe censura a homens e mulheres que dizem todos os dias buraco, prego, morteiro, pilão, linguiça, salsicha e um monte de coisas semelhantes. Sem contar que à minha pena não se deve conceder menos autoridade que ao pincel do pintor, que sem nenhuma censura, ou pelo menos sem justa censura, põe São Miguel a ferir a cobra com a espada ou com a lança, São Jorge a ferir o dragão onde bem queira, faz Cristo homem e Eva mulher, e Aquele mesmo que quis morrer na cruz pela salvação

> da espécie humana ele prega pelos pés à cruz com um prego ou dois.] (BOCCACCIO, 2013, p. 625 – grifos nossos)

O *Decameron*, ao longo de setecentos anos, deparou-se com inúmeros públicos leitores e alguns superdestinatários. De fato, um dos principais superdestinatários, como afirmaram Emerson e Morson, é Deus – representado na Terra, enquanto voz social e institucional, pela Igreja. Mas a Igreja não deve ser pressuposta apenas em seu sentido abstrato ou simbólico – ela é composta por membros, que, naturalmente, são sujeitos históricos e morais, e, consequentemente, dotados de posição axiológica. Ocorre que, de acordo com o centro de valor dos membros da Igreja no século XVI, o prazer honesto é um problema central a ser combatido. Impossibilitados de queimar toda a obra, a solução encontrada por esse tipo especial de ouvinte foi transfigurar-se em "(co-) autor-pessoa"; isto é, sob as ordens do Papa, chefe máximo da Igreja, algumas pessoas foram selecionadas para alterar o conteúdo e a forma da obra.

Essas reflexões a partir do conceito de autoria bakhtiniano serão retomadas no final deste capítulo, após a apresentação e discussão das edições censuradas pela Igreja, cuja existência Boccaccio, ao mencionar que qualquer palavra trocada desconfiguraria sua obra, foi capaz de antecipar, mas não de evitar.

4.2 *A novela de Guido Cavalcanti*

Seria um trabalho demasiado extenso mencionar e analisar todas as distorções que o *Decameron* sofreu ao longo das censuras do século XVI; por essa razão, além de comentar algumas alterações importantes da obra de forma mais breve, julgamos pertinente trabalhar com maior profundidade uma única novela, a qual, inclusive, possui a capacidade de ser ilustrativa de todo esse processo.

Nesse sentido, não poderia haver melhor escolha que a nona novela da sexta jornada, que tem como protagonista Guido Cavalcanti – especialmente nesta tese, que trabalha a fonte epicurista. Deve-se recordar que essa novela foi muito importante em nossa Dissertação de Mestrado, e, como esta Tese é também um aprofundamento da Dissertação, serão retomados alguns argumentos anteriormente discutidos naquele trabalho.

O Autor assim resume a novela de Guido: "Guido Cavalcanti, com palavras espirituosas, diz injúrias corteses a alguns cavaleiros florentinos que o haviam tomado de assalto" (BOCCACCIO, 2013, p. 371). Fato importante é a jornada em que essa novela está

inserida, “na qual, sob o reinado de Elissa, fala-se 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” (BOCCACCIO, 2013, p. 353). Segundo a própria Elissa:

> Noi abbiamo già molte volte udito che, con be’ motti o con risposte pronte o con avvedimenti presti, molti hanno già saputo con debito morso rintuzzare gli altrui denti o i sopravvegnenti pericoli cacciar via; e per ciò che la materia è bella e può essere utile, voglio che domane con l’aiuto di Dio infra questi termini si ragioni (…). (BOCCACCIO, 2011, p. 406)
>
> [Muitas vezes já ouvimos dizer que com belas palavras, respostas 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 (...).] (BOCCACCIO, 2013, p. 350)

Portanto, na novela de Guido Cavalcanti, a provocação possui lugar central – no entanto, para que ela faça sentido, é necessário entender do que se trata a provocação e no que se baseia a resposta rápida.

Para isso, contextualizemos a novela. De início, Elissa afirma: “Como devem saber, nos tempos passados havia em nossa cidade belos e louváveis costumes, dos quais não resta nenhum, em virtude da cobiça que cresceu ao lado das riquezas e aboliu todos os bons usos.” (BOCCACCIO, 2013, p. 371). Neste ponto, pode-se perceber como a ascensão da burguesia mercantil pouco a pouco deteriorou bons costumes, como era o caso de reunir fidalgos e forasteiros em grupos, como ela explica em seguida. No entanto, o grupo de Betto Brunelleschi interessava-se por Guido pelo que ele possuía de riqueza e pela imagem que poderia agregar ao grupo – não se interessavam, por exemplo, por Guido ser ótimo filósofo natural. Elissa descreve as competências de Guido e destaca o fato dele acatar a opinião dos epicuristas – o que se tornaria um elemento fundamental para o funcionamento da novela, considerando-se justamente o propósito de narrar respostas rápidas e inteligentes contra provocações.

A importância da ligação do epicurismo a Guido deve-se ao fato de que messer Betto acreditava que ele não aderia ao grupo por especular demais. Evidentemente, “especular” está atrelado às reflexões de Guido, com ênfase nas reflexões epicuristas, afinal, tanto messer Betto como o “vulgo” acreditavam que essas especulações tinham como objetivo provar a não existência de Deus – o que, como vimos no capítulo 2, não pertence às preocupações filosóficas do epicurismo; é, pelo contrário, justamente uma de suas principais distorções. Essa é a raiz da provocação de messer Betto, quando fala ao protagonista: “Guido, você se nega a entrar para a nossa companhia, mas, quando descobrir que Deus não existe, o que vai fazer?”

(BOCCACCIO, 2013, p. 372). Sem o epicurismo ligado a Guido, a provocação deixa de fazer sentido.

Em resposta, disse Guido "Senhores, em sua casa podem me dizer o que quiserem" (BOCCACCIO, 2013, p. 372). Sobre esse "desdenhoso gracejo", Bragantini o remete à clássica sentença de Sêneca: "otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura" ["O ócio não nutrido pelos estudos equivale à morte, a ser sepultado vivo."] (Epistulae ad Lucilium, X 82 3), e conclui que "A falta de registros nos comentários atuais surpreende ainda mais se pensarmos que as epístolas de Sêneca, obviamente bem conhecidas por Boccaccio, são objeto de uma atenta seleção antológica no Zibaldone Magliabechiano autógrafo." (BRAGANTINI, 2015, p. 56-57). Em seguida, Guido, "pondo a mão em cima de um daqueles sepulcros, que eram grandes, como tinha enorme agilidade, com um salto foi parar do outro lado e, livrando-se deles, se foi" (BOCCACCIO, 2013, p. 372). Esse salto, leve e ágil como é o salto de um gato, foi analisada por Ítalo Calvino, no ensaio "Leveza":

> (...) o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990, p. 24)

Essa passagem, conforme já analisamos no capítulo 2, representa a absolvição de Guido enquanto epicurista do *Inferno* de Dante, o que é corroborado por Ricci, que afirma que o filósofo dessa forma celebra "a absoluta liberdade de pensamento". (RICCI, 2013, p. 200)

Há, portanto, uma contraposição clara entre Guido e o grupo de messer Betto, e, dela, surge a seguinte relação: se Guido Cavalcanti era muito apreciado pelos dez jovens narradores, pode-se inferir que a eles o epicurismo de Guido era um valor positivo – de fato, os jovens apreciam as palavras judiciosas de Guido: "Todos já tinham se desincumbido de sua história quando Dioneu percebeu que chegara a sua hora de narrar; por isso, sem esperar nenhuma ordem solene, depois que se impôs silêncio àqueles que elogiavam as palavras judiciosas de Guido, começou: (...)" (BOCCACCIO, 2013, p. 373); por extensão, o Autor, cuja posição axiológica coincide com a dos narradores, também teria o epicurismo de Guido como um valor positivo. Afinal, em nenhum momento, narradores e Autor teceram objeções ou juízos de valores para criticar o epicurismo, como tanto o fizeram à burguesia mercantil. No mais, ao colocar na boca dos provocadores uma clássica distorção do epicurismo, ganha ênfase a leitura de que se conhecia minimamente a base da filosofia epicurista e o quanto ela foi distorcida.

Sendo assim, a real dimensão da filosofia epicurista é fundamental para se compreender o cerne dessa novela, pois dela se faz a matéria base da provocação.

4.3 *As distorções*

É no século XVI que o *Decameron* sofreu as primeiras grandes distorções. Além disso, como observou Andrea Sorrentino, em *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, "Nenhuma obra de arte ocupou tanto o Santo Ofício quanto o *Decameron*." (1935, p. 145). Não que antes do Concílio de Trento essa obra não fosse motivo de objeção:

> Giovanni Sercambi, autor do *Novelliere*, atesta um uso instrumental e degradado do *Decameron* entre os séculos XIV e XV, para as necessidades de uma sociedade econômica envolvida no controle exasperado de comportamentos e de sua consequente repressão de transparente sadismo. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 8)[107]

Entre as tentativas de censura ocorridas antes, são notórias as tentativas dos eclesiastas, na segunda metade do século XV, "contra a leitura das obras pagãs" (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 14) e a de Sens, em 1528, "em que existe uma intensa preocupação com a disseminação maciça e perigosa de livros vulgares com conteúdo obsceno e o desejo de acabar com esse fenômeno." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 14)[108].

No entanto, para que a censura se efetivasse de forma impactante, foi fundamental a Bula pontifícia "*Licet ab initio*", de 21 de julho de 1542, em que o pontífice Paolo III instituía o Santo Ofício.

> Reconhecido inspirador da Bula foi, sem dúvida, o conselheiro do papa, Pietro Carafa, que, em 1545, seria eleito pontífice e receberia o nome de Paulo IV. Já anteriormente, como núncio apostólico em Veneza, Carafa não apenas alertou a suprema autoridade eclesiástica da perigosa propagação da heresia inclusive nas dioceses católicas, mas também previu a necessidade de reformar a instituição da Inquisição, fragmentada demais devido às necessidades ou humores territoriais, padronizando-a e tornando-a diretamente dependente da Santa Sé. A Inquisição geral romana, estabelecida precisamente pela Bula *Licet ab initio*, consistia em um corpo restrito, depois gradualmente expandido, composto por seis eclesiásticos, um dos quais assumiu o cargo de comissário, ao qual foram acrescentados cinco teólogos consultores, o

---

[107] Il lucchese Giovanni Sercambi, autore del *Novelliere*, attesta a cavallo tra Tre e Quattrocento un utilizzo strumentale e degradato del *Decameron*, per le esigenze di una società economica involuta nell'esasperato controllo dei comportamenti e della loro conseguente repressione dal trasparente sadismo. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 8).

[108] "in cui si manifestano la viva preoccupazione per la massiccia e pericolosa diffusione di libri in volgare dal contenuto osceno e la precisa volontà di troncare il deleterio fenomeno" (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 14).

> Mestre geral dos pregadores e o Mestre dos palácios sagrados. O pontífice tinha o cargo de presidente da Congregação do Santo Ofício. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 16)[109]

Alguns índices parciais e locais já haviam sido produzidos, como o *Indice di Lovanio* (1546), *Indice del senato di Lucca* (1545), *Indice veneziano di Giovanni della Casa* (1549) e *Catalogo degli Heeretici* (1554). Essas tentativas iniciais de censura foram centralizadas pela Inquisição geral romana, tendo como resultado o *Index librorum prohibitorum*, organizado por Paolo IV e impresso por Blado em setembro de 1557. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 17) Afirmam os autores que: "O rigor inscrito nos parágrafos do Índice ataca explicitamente pela primeira vez o *Decameron* de Giovanni Boccaccio, com proposições com tons definitivos, principalmente quando comparados aos análogos dos índices seguintes." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 18)[110]

A Igreja ainda aperfeiçoaria o *Index*, e, como resultado dos acontecimentos e dos debates, é publicado, em 1564, por Paolo Manuzio, o *Index tridentino* organizado por Pio IV. Chiecchi e Troisio consideram que este teria sido o *Index* mais importante, não só por se aproveitar das experiências anteriores, mas também porque as intervenções dos censores são classificadas por categorias. Além disso, "O Índice inclui uma Bula *Dominici gregis* de Pio IV, na qual o domínio da proibição se estende de livros heréticos ou suspeitos de heresia (...) àqueles considerados prejudiciais à moralidade comportamental e à piedade religiosa." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 19-20)[111]. Evidentemente, o *Decameron* foi duramente atingido pelo *Index*, sobretudo com a *Regula septima*:

> Mas, de longe, no Índice de 1564, a parte mais interessante é indubitavelmente constituída pelo decálogo das regras gerais estabelecidas, em que se tenta uma codificação distinta dos sujeitos censurados e que manterá um significado exemplar para todas as iniciativas de censura seguintes. Nessas dez regras, os livros já

---

[109] "Ispiratore riconosciuto della Bolla fu senz'altro il consigliere del papa, Pietro Carafa, che nel 1545 sarà eletto pontefice ed assumerà il nome di Paolo IV. Già in precedenza, come nunzio apostolico a Venezia, il Carafa non soltanto avvisò la suprema autorità ecclesiastica del pericoloso espandersi dell'eresia anche nelle diocesi cattoliche, ma pure prospettò l'esigenza di riformare l'istituto dell'Inquisizione, troppo frazionata a seconda delle esigenze o degli umori territoriali, uniformandola e mettendola alle dirette dipendenze della Santa Sede. L'Inquisizione generale romana, istituita appunto dalla Bolla *Licet ab initio*, consisteva in un organismo ristretto, poi via via allargatosi, composto di sei ecclesiastici, di cui uno assumeva la carica di commissario, a cui si aggiunsero cinque teologi consultori, il Maestro generale dei Predicatori, il Maestro dei Sacri Palazzi. Il Pontefice aveva, di diritto, la carica di presidente della Congregazione del Sant'Uffizio." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 16).

[110] "La rigorosità inscritta nei paragrafi dell'Indice colpisce per la prima volta in maniera esplicita il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, con proposizioni dai toni definitivi, specie se si confrontano con quelle analoghe degli Indici successivi." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 18).

[111] "All'Indice viene premessa una Bolla *Dominici gregis* di Pio IV, nella quale si estende il dominio della proibizione dai libri eretici o sospeti di eresia (…) a quelli ritenuti nocivi per la morale comportamentale e per la pietà religiosa." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 19-20).

> condenados pelos pontífices ou conselhos antes de 1515 são totalmente proibidos; os livros de hereges que lidam especificamente com religião; as edições suspeitas do Antigo e do Novo Testamentos; livros contendo disputas entre católicos e protestantes; todos os livros de magia. Na *Regula septima*, em particular, são condensadas as proibições relativas às obras literárias e afetam diretamente aqueles que lidam especificamente com a censura decameroniana. São completamente proibidos ("omnino prohibentur") e ameaçados de punição severa a todos os que estiverem de posse ("qui eos habuerint, severe ad Episcopis puniantur"), daqueles livros que contêm narração ou ensinamento de elementos lascivos ou obscenos ("res lascivas, seu obscaenas ex professo tractant, narrant, aut docent"). No entanto, o domínio do obsceno ou lascivo não é fixo; portanto, o julgamento discricionário dos órgãos propostos à censura é, em última análise, amplo e final. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 20)[112]

A *Regula decima*, por sua vez, é relativa aos procedimentos editorais das obras censuradas – e terá como resultado a edição dos *Deputati* de 1573. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 21) Em maiores detalhes:

> Nesta última regra estabelece-se que, antes da publicação e antes da impressão, qualquer livro é examinado pelo Maestro dei Sacri Palazzi, vigário pontifício ou por outra pessoa escolhida pelo Papa (...). Caso o livro seja impresso em dioceses diferentes da romana, o exame deveria ser realizado pelo bispo da diocese relativa ou pelo inquisidor local. A circulação de livros manuscritos era proibida e, em qualquer caso, na página de rosto, a aprovação da autoridade eclesiástica deve ser clara (...). Durante a correção dos livros, todas as regras estabelecidas devem ser observadas escrupulosamente e a circulação de livros não proibidos está, de qualquer forma, sujeita a um controle adicional e discricionário pelas autoridades eclesiásticas locais. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 21-22)[113]

Dessa forma, a Igreja atrelou a ideia de prazer ao sexo, e fez do sexo sem finalidade reprodutiva uma deturpação moral. A tentativa de controlar as obras literárias – reduzindo-as a

---

[112] "Ma la parte di gran lunga più interessante, nell'Indice del 1564, è senz'altro costituita dal decalogo di regole generali premesse agli elenchi veri e propri, e nel quale viene tentata una codificazione distintiva dei soggetti censurati e che manterrà un significato esemplare presso tutte le iniziative censorie a venire. In queste dieci regole vengono complessivamente proibiti quei libri già condannati dai pontefici o dai concili prima del 1515; i libri di eretici che trattano espressamente di religione; le edizioni sospette del Vecchio e del Nuovo Testamento; i libri contenenti le controversie tra cattolici e protestanti; tutti i libri di magia. Nella *Regula septima* sono, in particolare, condensate le proibizioni relative alle opere letterarie e che interessano direttamente chi in maniera specifica si occupa della censura decameroniana. Vengono totalmente proibiti ("omnino prohibentur"), e minacciati di severe punizioni gli eventuali possessori ("qui eos habuerint, severe ad Episcopis puniantur"), quei libri che contengono, in forma di trattazione, narrazione od insegnamento elementi lascivi od osceni ("res lascivas, seu obscaenas ex professo tractant, narrant, aut docent"). Non viene comunque fissato il dominio dell'osceno o del lascivo, per cui il giudizio discrezionale degli organismi proposti alla censura risulta in definitiva ampio ed inappellabile." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 20).

[113] "In quest'ultima regola si stabilisce che, prima della pubblicazione e prima ancora della stampa, qualsiasi libro venga esaminato dal Maestro dei Sacri Palazzi, vicario pontificio, o da qualche altra persona prescelta dal Pontefice (…). Qualora il libro dovesse essere stampato in diocesi diverse da quella romana, l'esame avrebbe dovuto essere effettuato o dal vescovo della diocesi relativa o dall'inquisitore locale. Venivano proibiti i libri a circolazione manoscritta e comunque sul frontespizio doveva apparire chiara l'approvazione dell'autorità ecclesiastica (…). Durante la correzione dei libri si devono osservare scrupolosamente tutte le norme stabilite e la circolazione di libri non proibita è comunque soggetta ad un ulteriore, discrezionale controllo delle autorità ecclesiastiche locali." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 21-22).

exemplos de sexualidade doentia – era um meio de controle social que tinha como intuito propiciar a retomada do poder da Igreja Católica, abalado pela Reforma Protestante. Os esforços da Igreja em ter controle sobre as obras perduraram até o século XX com o lançamento de muitos índices, e bastante repressivos moralmente. O último foi lançado em 1929, por Pio XI, em um momento que a política do Santo Ofício já estava bastante fragilizada.

4.3.1 Versões anteriores ao Concílio de Trento

Da novela em destaque, foram extraídos os dois principais trechos que possuem os traços epicuristas. A seguir, são comparadas as versões do século XVI com a de 2011, baseada no *códice berlinense*, organizada por Mario Marti:

TABELA 1 – Edição de 1527, trecho 1

2011 (baseada no *codice berlinense*, organizada por Mario Marti[114])	1527
Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia; e per ciò **che egli alquanto tenea dell'oppinione degli epicuri,** si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse **che Iddio non fosse.** Ora, avvenne un giorno che, (…)	Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'haverlo, & credeva egli co suoi compagni, che cio avenisse per cio che Guido alcuna volta speculando, molto astratto da gli huomini diveniva, & pcio **che egli alquanto tenea della oppinione degli epicuri,** si diceva tralla gente volgare, che queste sue speculazioni erano solo in cercare, se trovar si potesse, **che Iddio non fosse.** Hora, avvenne un giorno, che (…)

[114] Em todas as tabelas, a obra de referência será a mesma.

TABELA 2 – Edição de 1527, trecho 2

2011	1527
“Guido, tu rifiuti d’esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai **trovato che Iddio non sia**, che avrai fatto?”	“Guido tu rifiuti d’esser di nostra brigata, ma ecco quando tu harai **trovato, che Iddio non sia**, che havrai fatto?”

TABELA 3 – Edição de 1538, trecho 1

2011	1538
Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d’averlo, e credeva egli co’ suoi compagni che ciò avenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia; e per ciò **che egli alquanto tenea dell’oppinione degli epicuri,** si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse **che Iddio non fosse.** Ora, avvenne un giorno che, (…)	Ma à Messer Betto non era mai potuto venir fatto d’haverlo, et credeva egli co suoi compagni, che cio avenisse, percio che Guido alcuna volta speculando, molto astratto da gli huomini diveniva, et percio **che egli alquanto tenea della opinione de gli epicuri**, si diceva tralla gente volgare, che queste sue speculationi erano solo in cercare se trovar si potesse, **che Iddio non fosse**. Hora avenne un giorno, (…)

TABELA 4 – Edição de 1538, trecho 2

2011	1538
“Guido, tu rifiuti d’esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai **trovato che Iddio non sia**, che avrai fatto?”	“Guido tu rifiuti d’esser di nostra brigata, ma ecco quádo tu harai **trovato, che Iddio non sia**, che havrai fatto?”

TABELA 5 – Edição de 1555, trecho 1

2011	1555
Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia; e per ciò **che egli alquanto tenea dell'oppinione degli epicuri,** si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse **che Iddio non fosse.** Ora, avvenne un giorno che, (…)	Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'haverlo:& credeva egli co'suoi compagni, che cio avenisse; percioche Guido alcuna volta speculando, molto astratto da glihuomini diveniva. & percio **che egli alquanto tenea della openione de gli Epicuri**, si diceva tra la gente volgare, che queste sue speculationi erano solo in cercare, se trovar si potesse, **che Iddio non fosse**. Ora avvenne un giorno, (…)

TABELA 6 – Edição de 1555, trecho 2

2011	1555
"Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai **trovato che Iddio non sia**, che avrai fatto?"	"Guido tu rifiuti d'esser di nostra brigata: ma ecco quando tu havrai **trovato, che Iddio non sia**, che havrai fatto?"

As edições acima foram publicadas antes dos índices mais severos. Como facilmente se nota, não houve nenhuma alteração significativa.

4.3.2 A versão de 1573

Esta primeira versão censurada foi publicada como "Il Decameron Di Messer Giovanni Boccacci Cittadino Fiorentino. Ricorretto in Roma, et Emendato secondo l'ordine del Sacro Conc. di Trento, Et riscontrato in Firenze con Testi Antichi E alla sua vera lezione ridotto da' Deputati di loro Alt. Ser.". O processo de censura levou alguns anos, como aponta Andrea Sorrentino:

> No Concílio de Trento (seção 18), o embaixador florentino Strozzi implorou por brandura a favor de Boccaccio, por ordem de seu grão-duque. O Grão-Duque Cosimo I gostava muito das letras e dos estudos e promoveu as edições alteradas dos principais escritores da Toscana (...). E S. Pio V foi quem, como comissário geral da Inquisição, recomendou, através da intransigência de Paulo IV, desde 1557, discrição para o livro das cem novelas, porque eram fábulas. Ele aceitou a recomendação do grão-duque; mas, somente após sete anos de insistência e preparação, estabeleceu a comissão que deveria implementar a correção do texto, ou seja, somente em 1571. (SORRENTINO, A., *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, 1935, p. 150-1, apud CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 28)[115]

Esse processo resultou na eleição dos *Deputati*, que seriam os responsáveis pelos cortes e eram considerados excelentes filólogos. As primeiras instruções de cortes, realizadas na presença do papa, foram realizadas por Tomamso Maurique, a quem era confiada a organização total da censura, e Eustachio Locatelli. Após essas instruções, os *Deputati* começaram os trabalhos e aos poucos os enviavam ao Santo Ofício. (SORRENTINO, A., *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, 1935, p. 150-1, apud CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 28). É preciso registrar a importante observação de Chiecchi e Troisio a respeito dos *Deputati*, a de que não existe um acordo absoluto sobre a identidade deles; no entanto, destaca-se um dos poucos reconhecidos, Vincenzo Borghini. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 30) Ainda assim, o trabalho dos revisores pode ser consultado pelas *Cartelle laurenziane*, composto de duas *Miscellanea*, que possuem caráter de *zibaldone*, pois concentram anotações sobre as censuras efetuadas.

Borghini, portanto, foi responsável por representar os *Deputati* e gerir um conflito central: Roma e Florença. O grupo dos *Deputati* se confrontavam com a Inquisição, já que deviam prezar pela *fiorentinità*; ainda assim, estavam, por um lado, como executores de uma ordem de censura imposta e, por outro, como guardiões da cultura e idioma da Toscana, pois, como afirmam Chiecchi e Troisio, "Filologia e censura não são termos paradoxais unidos apenas nas discussões gerais sobre o *Decameron*, mas também co-presentes no trabalho concreto e nas escolhas da cúria papal, que encomenda dos especialistas florentinos a tarefa de alterar o organismo do texto que é por excelência florentino" (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 31)[116]; ressalta-se que os *Accademici*, ainda que tenham aceitado a tarefa de censura, produzem

---

[115] "Nel Concilio di Trento (18 sezione) l'ambasciatore fiorentino Strozzi aveva implorato mitezza in favore del Boccaccio per mandato del suo granduca. Era il granduca Cosimo I amantissimo delle lettere e degli studi e promoveva l'edizioni emendate dei maggiori scrittori toscani (…). E S. Pio V era stato lui che, quale commissario generale dell'Inquisizione, aveva, attraverso l'intransigenza di Paolo IV, sin dal 1557 raccomandato discrezione per le *cento novelle*, perché erano *fabule*. Egli accolse la raccomandazione viva del granduca; ma, soltanto dopo sette anni d'insistenze e di preparativi, stabilì la commissione che doveva attuare la correzione del testo, e cioè nel 1571." (SORRENTINO, A., *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, 1935, p. 150-1, apud CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 28).

[116] "Filologia e censura non sono termini paradossali uniti solamente nelle discussioni generali sul *Decameron*, ma compresenti pure nell'operare concreto e nelle scelte della curia pontificia, che commissiona proprio agli esperti

simultaneamente as *Annotazioni e discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron*, texto que contém o testemunho da sensibilidade textual e experiência filológica deles (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 31).

Dessa forma, o *Decameron* de 1573 foi considerado como uma das melhores versões e não inferior à *Giuntina* de 1527. Na edição de 1573, além do Proêmio, da Introdução à quarta jornada e da Conclusão, houve intervenção em 41 novelas, restando intactas 59, sendo que uma novela foi suprimida integralmente (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 45). Embora nosso foco de análise seja a novela de Guido Cavalcanti, é imprescindível falar sobre a novela excluída, que é a I, 6. Essa novela, que é sobre um homem honesto que responde a um inquisidor, é a outra novela em que o nome de Epicuro é mencionado. Esse homem havia dito para um grupo de amigos que tinha um vinho tão bom que até Cristo beberia. O inquisidor, almejando o dinheiro desse homem, o acusou pesadamente, alegando que o homem havia comparado Cristo aos beberrões. Narra Emília: "E usando essas e outras palavras, falava com expressão ameaçadora, como se o outro fosse algum Epicuro a negar a eternidade das almas." (BOCCACCIO, 2013, p. 62). Deste trecho, pode-se constatar a rejeição dos inquisidores a Epicuro e sua filosofia. Rejeição que não era pequena, uma vez que essa comparação possui um sentido claramente hiperbólico. Ainda assim, especula-se que o maior problema nessa novela, ao ponto de censurá-la integralmente, de fato é o modo hipócrita como o inquisidor é retratado. No entanto, não foi fácil para os censores defender o corte integral da novela, conforme aponta D. M. Manni, em *Istoria del Decamerone di G.B.*:

> (…) F. Tommaso Manrique escreve uma carta, em outubro de 1571, aos *Accademici* representados nessa correspondência principalmente por *Monsig.* Borghini, que, tendo visto o princípio das correções feitas até então, ficou satisfeito e diz sobre a VI Novela da I Jornada: "Da sexta, uma vez que agradou a Vossas senhorias não façam outra nova, nem coloquem outra daquele Autor em seu lugar, pelos motivos corretos que alegam, será possível tirá-la, já que de todo modo, de cem para noventa e nove não há muita diferença e ainda se pode chamar cem considerando a denominação do maior número." Ele e outros propuseram de, em vez da VI Novela do primeiro dia, colocar a novela do proêmio da quarta jornada, mas Lodovico Martelli propôs que se encontrasse uma ou das *Cem Novelas*, ou de Fiammetta, ou do Corbaccio. (MANNI, p. 654, apud CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 42-43).[117]

---

fiorentini il compito di sconvolgere l'organismo del testo per eccellenza fiorentino (…)." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 31).

[117] "(...) F. Tommaso Manrique, con una sua lettera dell'ultimo d'Ottobre 1571 scrisse agli Accademici rappresentati in questo carteggio per lo più da Monsig. Borghini, che avendo veduto il principio delle correzioni fin allora fatte, gli soddisfacevano, e della VI Novella della I Giornata dice: *Della sesta poiché è piaciuto alle SS.VV. non farne altra nova, né in suo loco ponerne altra dell'Autore, per le giuste ragioni, che allegano, si potrà star fuori, che ad ogni modo da cento a novantanove non è molta differenzia, e si potranno peravventura ancora chiamar cento intendendosi la denominazione del maggior numero.* Avveva egli con altri proposto, in vece di quella VI Novella della prima Giornata, di metter la novella del Proemio della Giornata IV, ma Lodovico Martelli

Para os autores Chiecchi e Troisio, o corte integral de uma novela era um prelúdio de um modo particular de se realizar a censura do *Decameron*, que evita o problema das intervenções no texto ao se propor uma antologia das novelas, "que terá seu clímax nas várias edições e reimpressões do século XVIII das *Novelle ventotto*, publicadas pelo padovano Comino." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 43-44)[118].

Talvez por essa razão, as leituras parciais do *Decameron* fizeram com que essa obra fosse mais compreendida como um conjunto de novelas do que como uma obra organicamente compacta e organizada com uma arquitetura própria. Ademais, cabe ressaltar que esse procedimento tem, como efeito, tirar o foco dos narradores e centralizar a atenção sobre o narrado. Apesar dessas especulações, o que se pode confirmar é que os maiores esforços dessa edição são em livrar os religiosos e a religião e transferir a responsabilidade deles aos laicos, o que é feito de diversas maneiras, como, por exemplo, nas mudanças geográficas e também nos cargos que os personagens assumem – na novela IX-I, Jerusalém se torna Atenas (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 46). Nesta edição, evidencia-se a relação entre a religião e o laicismo a partir da intervenção dos censores. Um exemplo significativo é a novela de *Frate Rinaldo*, VII, 3. Como diz o resumo da novela, o frade Rinaldo "deita-se com a comadre; o marido o encontra no quarto com ela, e os dois o fazem crer que ele estava benzendo as lombrigas do afilhado" (BOCCACCIO, 2013, p. 395). Porém, na edição censurada, "frate" tornou-se "messer/giudice", tendo sido excluídas as outras alusões a elementos religiosos, como seus trajes (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 62).

Para os autores, a atribuição do monstruoso e do disforme ao mundo laico, no intuito de purificar o ambiente eclesiástico severamente criticado no *Decameron*, resulta na sistemática finalidade perseguida pelos *Deputati* na correção da obra. "Eles deram um exemplo para os herdeiros da censura não apenas nesses aspectos, mas também na tentativa de acomodar o *Decameron* ao mundo do decente." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 62-63)[119].

Nesse sentido, as cartas que antecipam o texto do *Decameron* são bem claras. A primeira delas é destinada "AL SERENISSIMO Gran Principe di TOSCANA, Signor Nostro", por parte dos editores Filippo e Iacopo Giunti. A parte inicial da carta menciona os méritos de Boccaccio em relação à língua:

---

proponeva, che se cavasse anzi una o dal Centonovelle, o dalla Fiammetta, o dal Corbaccio." (MANNI, p. 654, apud CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 42-43).

[118] "che avranno il loro punto culminante nelle varie edizioni e ristampe settecentesche delle *Novelle ventotto* pubblicate dal padovano Comino." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 43-44).

[119] "Essi costituiscono esempio per gli eredi della censura non solo in questi aspetti, ma anche nel tentativo di accomodare il *Decameron* al mondo del decente." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 62-63).

> Era tal a graciosidade do estilo, que ele deu norma e forma a nossa novela: não há quem escreveu regras, nem um guia mais certo nem mais seguro do que ele. Por suas virtudes, além da simpatia das coisas tratadas, ele sempre foi considerado, amado e com um valor muito estimado. (GIUNTI, in BOCCACCIO, 1573, s/p.)[120]

Após o primeiro grande elogio, inicia-se a maior ressalva: o problema moral da obra, que colocada na boca de pessoas jovens e em busca de evitar a dor, mostra como essas vozes "procuravam todas as ocasiões de riso e de alegria", sendo que "às vezes ele, zombando, se deixava levar a dizer coisas que depois pareciam inconvenientes para um homem sério e para um professor da religião cristã." (GIUNTI, in BOCCACCIO, 1573, s/p.)[121]. Nesse trecho, constata-se a direta relação do riso ao prazer e o quanto isso era uma conduta oposta à doutrina católica, como já exploramos nos capítulos 2 e 3. É interessante também destacar o artifício retórico de atenuar o problema por tal conduta estar na boca de jovens, como se esses fossem menos dotados de razão. Em seguida, a solução encontrada, tendo sido consideradas as ordens da Igreja, era de proibir e "corrigir o que dele era considerado menos do que bom e piedoso."[122] (GIUNTI, in BOCCACCIO, 1573, s/p.).

Outro documento bastante relevante presente nesta edição é a "Licentie della Inquisitione". Nela, atesta-se a relevância de Boccaccio como principal autor da prosa e, assim, sua utilidade para os estudiosos do *volgare*:

> Sendo a memória sagrada de Pio V importunada, inúmeras vezes, por muitas e variadas pessoas para que se concedesse licença para ler, guardar e imprimir as cem novelas de Giovanni Boccaccio, por sua utilidade para o os estudiosos da língua vulgar, da qual ele é o principal autor, e para pacificar a consciência dos fiéis, de quem não se poderia facilmente tirar este livro, finalmente Sua Santidade nos encarregou de, com diligência, eliminar do referido livro todos aqueles erros que poderiam ofender a fé católica e pelos quais já nos Índices dos livros proibidos, feitos sob as Santas Memórias de Paulo IV e Pio IV, foi proibido, e tendo sido corrigidos, permitiria que se pudesse imprimir, possuir, ler e vender (...). (DE PISIS, in BOCCACCIO, 1573, s/p.)[123]

---

[120] "e tale la leggiadria dello stile, che egli hà quasi solo dato norma e forma alla nostra favella: non ne havendo chi ne hà scritto regole, ne piu certa, ne piu sicura guida di lui. Per le quali virtù, oltre alla piacevolezza delle cose trattate, egli è stato sempre disiderato, amato, e in gradissimo pregio tenuto." (GIUNTI, in BOCCACCIO, 1573, s/p.).

[121] "cercavano tutte l'occasioni del riso, e del diletto, si lasciò alcuna volta motteggiando traportare a dire cose, le quali poi sono parute meno che convenevoli a grave huomo, e di Christiana religione professore." (GIUNTI, in BOCCACCIO, 1573, s/p.).

[122] "(…) che era di lui meno che buono e pio, si correggesse." (GIUNTI, in BOCCACCIO, 1573, s/p.).

[123] "Essendo piu volte da molte e varie persone importunata la Santa memoria di Pio. V. à conceder licentia che si potessero leggere tenere e stampare le cento novelle di Giovanni Boccaccio per utile delli studiosi della lingua volgare, di cui è principale autore, e per pacificare le coscientie de fideli, da quali non poteasi facilmente levar tal libro, finalmente Sua Santità comisse à noi che dovessimo fare diligentia di purgar detto libro da tutti quelli errori, quali potessero offendere la fede Catholica, e per li quali gia nelli Indici de' libri prohibiti fatti sotto le Sante memorie di Paulo.4. e Pio. 4. era stato prohibito, e cosi correto, e emendato permettessimo si potesse stampare, tenere, leggere, e vendere (…)." (DE PISIS, in BOCCACCIO, 1573, s/p.)

Outra consideração fundamental deste documento é a respeito de o *Decameron* ser liberado para publicação e venda somente após ter sido corrigido, evitando-se tudo que poderia ofender a fé católica. Para muitos críticos, como Tartaro, em *Boccaccio*, essa estratégia da Igreja era a única possível, uma vez que a extinção de sua circulação já não seria mais possível.

> Aos olhos de um letrado e filólogo de valor indiscutível, como Vincenzo Borghini, o principal responsável pelo "*conserto*", a intervenção censora podia parecer uma devastação somente justificável pelo desejo de garantir a circulação de um livro proibido. Mas, mesmo para ele, esse livro importava essencialmente como tesouro da linguagem e do estilo que representava, e muito menos pelo conteúdo ideológico. Daí a ilusão de uma operação sangrenta que não afetasse a legibilidade da obra-prima (...). (TARTARO, 1981, p. 37-38)[124]

Dito isso, podemos averiguar agora o impacto que a censura provocou na novela de Guido Cavalcanti. Houve duas intervenções: uma de exclusão e outra de substituição.

TABELA 7 – Edição de 1573, trecho 1

2011	1573
Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia; **e per ciò che egli alquanto tenea dell'oppinione degli epicuri, si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse.** Ora, avvenne un giorno che, (…).	Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'haverlo, et credeva egli co'suoi compagni, che cio avenisse, percioche Guido alcuna volta speculando, molto astratto da gli huomini diveniva. Hora avvenne un giorno, (…).

[124] "Agli occhi di un letterato e filologo d'indubbio valore come Vincenzo Borghini, il maggiore responsabile della "rassettatura", l'intervento censorio poteva apparire una devastazione appena giustificabile dal desiderio di assicurare comunque la circolazione di un libro altrimenti proibito. Ma anche per lui quel libro contava essenzialmente per il tesoro di lingua e di stile che rappresentava, assai meno per i contenuti ideologici. Di qui l'illusione in definitiva di un'operazione cruenta ma tale da non pregiudicare la leggibilità del capolavoro (…)." (TARTARO, 1981, p. 37-38)

Em apenas uma frase, temos três elementos muito importantes. O primeiro é a associação de Guido Cavalcanti ao epicurismo. O segundo é em relação ao que o povo em geral dizia sobre isso, o que nos leva ao terceiro elemento, a ideia de provar que Deus não existia. Como elucidamos no capítulo 1 e 2, é errônea a ideia de que Epicuro e os epicuristas são ateus; nessa filosofia, os deuses, perfeitos que são, vivem em um mundo à parte e não influenciam ou interferem no destino dos seres humanos. Esse pensamento equivocado é narrado por Elissa (por extensão, o Autor) como pertencente à *gente volgare*, sem muito conhecimento. A exclusão dessa associação, além de descaracterizar o personagem principal da novela, também contribui para o processo de distorção e/ou de esquecimento da filosofia epicurista, o que, como escrevemos também no capítulo 2, foi objetivo da Igreja.

O trecho substituído que está na Tabela 2, provocação de Brunelleschi a Guido, corrobora essa reflexão:

TABELA 8 – Edição de 1573, trecho 2

2011	1573
"Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai **trovato che Iddio non sia**, che avrai fatto?"	"Guido tu rifiuti d'esser di nostra brigata, ma ecco, quando tu harai **assai speculato**, che havrai fatto?"

Substituir "trovato che Iddio non sia" por apenas "assai speculato" sugere que era considerada perigosa, por parte da Igreja, a circulação da ideia da não existência de Deus. Como efeito, é retirada de Brunelleschi uma fala que o associa à ignorância popular a respeito do epicurismo. Desse modo, perde força também o gesto da provocação, uma vez que esse era o intuito de Brunelleschi, já que Guido não aceitava fazer parte do grupo dele – deve-se considerar que o centro da provocação era a relação entre a não existência de Deus e o epicurismo. Quando a provocação perde força, toda a novela perde em relevância, considerando o tema da jornada.

A edição de 1573 ficou marcada por tentar absolver o mundo religioso de seus equívocos e transferi-los ao mundo laico. Nesse movimento, os elementos pagãos foram eliminados e distorcidos, especialmente o epicurismo. Somado a isso, foi evidenciada uma condenação do prazer, que, tendo sido descaracterizado de sua raiz epicurista, perdeu sua essência de reflexão – o cálculo hedonístico –, o que transformou o prazer em ato pecaminoso.

4.3.3 A versão de 1582

Lionardo Salviati foi encarregado de censurar o *Decameron* pelo Granduca di Toscana, Francesco I. Conhecido como "público e notório assassino de Boccaccio", Salviati deteve o monopólio sobre o texto que deveria ser resguardado devido sua importância para a língua toscana (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 66). De fato, Salviati realiza bem a tarefa e sua versão censurada se tornou a mais prestigiada daquele século – e a que mais atacou a obra em seu aspecto moral – desse ataque, estimam Chiecchi e Troisio, apenas 34 novelas teriam restado sem alterações.

No entanto, Salviati não se prestou a apenas censurar o texto, mas também acrescentou a edição de 1582 com comentários marginais e pretextuais, que deveriam guiar o leitor – a propósito, retirando a liberdade dada pelo Autor do *Decameron* ao leitor e substituindo-a pela doutrinação:

> Essas notas marginais enquadram geralmente o texto não corrigido; marcam às vezes o mundanismo de certas opiniões expressas pelos personagens ou pelo autor; sublinham o não catolicismo de alguns protagonistas; aplicam ironia para exorcizar qualquer perigo inerente ao *logos* decameroniano; (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 73)[125]

Como explanam os autores Chiecchi e Troisio, a moralização do *Decameron* ocorre em diversos níveis, entre os quais o geográfico e o temporal – o intuito é purificar o ambiente cristão, com muito mais intensidade do que já havia feito os *Deputati*. Geograficamente, utilizam como ilustração a novela de Alatiel, II, 7:

> (...) a complexa toponímia da jornada de Alatiel é radicalmente embaralhada, de modo que o rei de Garbo se torna rei de Colco, o príncipe de Morea, príncipe de Ionia, o imperador de Constantinopla, imperador dos turcos, Pericone Baiaset, Marato Amuratto, Costanzo Lorcut, e assim a Sardenha se torna Trabisonda, Maiolica Gazzarria, Chiarenza Smirne, Romênia Natolia... etc. A complexa transformação geográfica faz com que a novela original pareça turca, a fim de absolver os círculos cristãos da responsabilidade de participar de eventos considerados não muito edificantes e impedir que os personagens cristãos se envolvam de alguma forma nos nove leitos de Alatiel. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 73-74)[126]

---

[125] "Queste note marginali incorniciano di preferenza il testo non corretto; segnalano di volta in volta la mondanità di talune opinioni espresse dai personaggi o dall'autore; sottolineano l'appartenenza extracattolica di alcuni protagonisti; applicano l'ironia per esorcizzare qualsiasi pericolo insito nel *logos* decameroniano;" (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 73).

[126] "(...) la complessa toponomastica del viaggio di Alatiel viene radicalmente *bouleversée*, cosicché il re del Garbo diventa re di Colco, il principe della Morea principe d'Ionia, l'imperatore di Costantinopoli imperatore dei Turchi, Pericone Baiaset, Marato Amuratto, Costanzo Lorcut, e così la Sardegna diventa Trabisonda, Maiolica Gazzarria, Chiarenza Smirne, Romania Natolia … etc. La complessa trasformazione geografica 'turcheggia' la novella originale in modo da assolvere gli ambienti cristiani dalla responsabilità di assistere a vicende giudicate poco

Além da dimensão espacial, a temporal também sofre modificação, em que "os eventos menos que honestos são atribuídos, não à transgressão de uma crônica municipal recente, mas à responsabilidade de civilizações pré-cristãs e idólatras." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 74)[127]. A novela I, 4, por exemplo, tem o monastério de Lunigiana transformado em templo pagão e frequentado por sacerdotes que oferecem a sua vida em culto de uma deusa não identificada.

No entanto, essas modificações são, para Salviati, uma etapa intermediária para atingir o objetivo de moralizar definitivamente a sociedade (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 75). A dificuldade encontrada pelo censor é que muitas novelas do *Decameron* não são exemplares, o que o levou a reduzir a narração para essa finalidade, ou seja, "igualar, em cada seção narrativa decameroniana, o saldo de méritos e faltas, de prêmios e punições". (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 76)[128] – e, inclusive, acrescentar conclusões próprias no fim de algumas novelas. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 67)

No entanto, a profundidade de tais modificações foram redimensionadas no texto "Ai Lettori", advertências escritas pelo próprio Leonardo Salviati, que se encontra na mesma edição de 1582. O texto inicia com um elogio aos *Deputati*, "Ao reduzir este livro à sua verdadeira lição, usamos os mesmos textos dos quais se aproveitaram aqueles valentes homens, que igualmente por ordem de sua Alteza alteraram o texto, que foi impresso recentemente, no ano de 1573." (SALVIATI in BOCCACCIO, 1582, s/p.) [129]. Em seguida, Salviati explica – com bastante ênfase – seus critérios de estabelecimento de texto, uma vez que o bom uso da língua era a justificativa para a preservação da obra:

> Sobre a diligência que colocamos nesta obra, não queremos dizer nada. O leitor por si mesmo, percorrendo as notas das diferenças mencionadas e lendo cuidadosamente o livro inteiro, entenderão como foram sutis: e não pretendemos apelar qualquer que seja seu julgamento. Diremos apenas, com ânimo seguro, que maior ousadia que adotamos ao corrigir o texto foi de um acento, de um ponto ou de uma divisão: nem isso fizemos muito, sem informar, a cada ocorrência, ao leitor. (SALVIATI, in BOCCACCIO, 1582, s/p.)[130]

---

edificanti ed impedire ai personaggi cristiani di essere in qualche modo coinvolti nei nove talami di Alatiel." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 73-74).

[127] "gli avvenimenti men che onesti vengono imputati, non alla trasgressione di una recentissima cronaca municipale, ma alla responsabilità di civiltà precristiane ed idolatre." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 74).

[128] "pareggiare exemplarmente, ad ogni sezione narrativa decameroniana, la bilancia dei meriti e delle colpe, dei premi e delle punizioni." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 76).

[129] "Nel ridur questo libro alla sua vera lezione ci siamo serviti de' medesimi testi, de' quali si valsero quei valent'huomini, che similmente d'ordine di sua Altezza emendarono il testo, che fu stampato ultimamente, cioè l'anno 1573." (SALVIATI in BOCCACCIO, 1582, s/p.).

[130] "Della diligenzia posta da noi in questa opera, niuna cosa vogliam dire. Il lettore per se stesso, e scorrendo le note delle dette differenze, e leggendo con attenzione tutto'l libro, il conoscerà di leggieri: e noi dal suo giudizio, ne in questo, ne in altro, non intendiamo d'appellarci. Cio direm bene con sicuro animo, che il maggiore ardire,

Ao final de seu texto, Salviati informa o leitor do que se ocupou nas modificações da obra. De fato, o censor não se ocupou apenas dos aspectos linguísticos, mas também interveio nas partes relativas ao costume e ao decoro:

> Ortografia. Da antiga, e da moderna, e como deve ser estabelecida. Da Pronúncia e do Alfabeto.
> Das regras de cada uma das partes de contar histórias.
> Das regras não observadas. Das propriedades da língua. Dos idiotismos do nosso povo. Das maneiras de dizer, que parecem erros, mas não são.
> Das regras que falham.
> Palavras de mais de um sentimento.
> Palavras usadas em significado extraordinário.
> Palavras escritas de forma diferente
> Palavras estrangeiras, como latinas e outras.
> Modos raros de contar histórias.
> Modos raros e bonitos de contar histórias.
> Modos e construções extraordinárias.
> Modos e cores retóricas.
> Do número do falar.
> *Do costume e do decoro.*
> Palavras do *Decameron* declaradas por nós.
> Locais do *Decameron* declarados por nós.
> Lugares e palavras do *Decameron*, que são considerados por nós.
> Lugares alterados por nós.
> Lugares, onde começamos com os melhores textos e por quê. Algumas negligências do Autor neste trabalho, e como se defendem.
> Contra o corrigir da fantasia.
> Essas serão as diretrizes das anotações acima mencionadas (...). (SALVIATI, in BOCCACCIO, 1582, s/p. – grifos nossos)[131]

---

che habbiam preso nel correggere il testo, è stato d'uno accento, o d'un punto, o d'una divisione: ne questo cotanto habbiam fatto, senza ogni volta darne notizia al lettore." (SALVIATI, in BOCCACCIO, 1582, s/p.).

[131] "Dell'ortografía. Della vecchia, e della moderna, e come si dee stabilire. Della Pronunzia, e dell' Alfabeto.
Delle regola di ciascuna delle parti del favellare.
Delle regole non osservate. Delle proprietà della lingua. Degl'idiotismi del nostro popolo. De' modi del dire, che paiono errori, e non sono.
Delle regole, che falliscono.
Parole di piu d'un sentimento.
Parole usate in istraordinario significato.
Parole scritte diversamente
Parole forestiere, come Latine, & altre.
Modi rari di favellare.
Modi rari, e belli di favellare.
Modi, e costruzioni straordinarie.
Modi, e colori retorici.
Del numero del parlare.
Del costume, e del decoro.
Parole del Decamerone dichiarate da noi.
Luoghi del Decamerone dichiarati da noi.
Luoghi, e parole del Decamerone, che si consideran da noi.
Luoghi emendati da noi.
Luoghi, ne' quali ci siam partiti da' miglior testi, e perche. Alcune negligenze dell'Autore in questa opera, e come si difendano.
Contra 'l corregger di fantasia.
Questi saranno i capi delle predette annotazioni (…)". (SALVIATI, in BOCCACCIO, 1582, s/p. – grifos nossos).

Finalmente, Salviati menciona que o costume e o decoro, consequentemente o respeito à Igreja, são determinantes para as censuras. Nesse processo, até mesmo a figura do inquisidor é preservada – se na edição dos *Deputati* a novela I, 6 foi excluída, nesta, o inquisidor torna-se "capitano di giustizia":

> Salviati censor se desafia com a história do inquisidor. Ele transforma o original "frade menor inquisidor da erética perversidade" (par. 4) em um "capitão da justiça" injusto e ganancioso. As referências das escrituras divulgadas na novela são cuidadosamente apagadas e o capitão luta contra o infeliz florentino, não como se estivesse "Epicuro negando a eternidade das almas" (par. 9), mas "Catilina, voltando as armas contra sua cidade". (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 80-81)[132]

Como já adverte Chiecchi e Troisio, a figura de Epicuro é substituída pela de Catilina: militar e senador da Roma Antiga, conhecido por tentar derrubar a República Romana, foi imortalizado por Cícero nas famosas *Catilinárias*.

Em relação à novela em destaque, as opções utilizadas por Salviati foram diferentes das escolhas feitas pelos *Deputati*. Os trechos relevantes à nossa análise continuam os mesmos, no entanto, Salviati não apenas excluiu:

TABELA 9 – Edição de 1582, trecho 1

2011	1582
Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia; e per ciò **che egli alquanto tenea dell'oppinione degli epicuri,** si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse **che Iddio non fosse.** Ora, avvenne un giorno che, (…)	Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'haverlo, e credeva egli co'suoi compagni, che cio avenisse, percioche Guido alcuna volta speculando, molto astratto da gli huomini diveniva : e perciò **[…]** si diceva tra la gente volgare, che queste sue speculazioni, eran solo in cercare, se trovar si potesse ***cio,*** che non fosse. Ora avvenne un giorno, (…)

[132] "Salviati censore si cimenta con la novella dell'inquisitore. Trasforma l'originale "frate minore inquisitore della eretica pravità" (par. 4) in un "capitano di giustizia" ingiusto ed ingordo. I riferimenti scritturali disseminati nella novella vengono accuratamente cancellati e il capitano si accanisce contro il malcapitato fiorentino non come se fosse stato "Epicuro negante l'etternità delle anime" (par. 9), bensì "Catilina, movente l'armi contro alla sua città"." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 80-81).

Ao invés de suprimir grande parte do parágrafo, Salviati excluiu o posicionamento epicurista de Guido Cavalcanti e substituiu a especulação do povo sobre a não existência de Deus por parte do protagonista por "cio". Novamente, o traço epicurista é apagado e condenado ao esquecimento, e sua especulação tornou-se mera abstração. O trecho seguinte não se resume a uma substituição, mas há uma inclusão:

TABELA 10 – Edição de 1582, trecho 2

2011	1582
"Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai **trovato che Iddio non sia**, che avrai fatto?"	"Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata: ma ecco, quando tu harai trovato ***cio*, che non è**, che havrai fatto?"

Além da possibilidade da não existência de Deus ser suprimida e reduzida à abstração de um "cio", há a inclusão de "che non è", que soa, inclusive, como uma ressalva, uma consideração para que o leitor nem cogite que aquela possibilidade possa existir.

Na mesma linha da edição censurada pelos *Deputati*, os traços epicuristas são apagados, o que deturpa a novela e faz com que ela perca a sua força, sobretudo considerando o tema da jornada. Além disso, no sentido moral, perde-se a referência filosófica do cálculo hedonístico.

4.3.4 A versão de 1590

A versão censurada por Luigi Groto Cieco d'Adria foi publicada apenas após a sua morte por iniciativa de Giovanni Sega, marido de Claudia Groto, prima de Luigi. Essa versão é cercada de polêmicas, uma vez que, bastante diferente do original, parece "sobretudo uma imitação do que uma revisão do *Decameron*." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 91)[133], de modo que seu trabalho foi muito mal recebido pela crítica.

Groto esforçou-se em eliminar do texto qualquer traço negativo de elemento eclesiástico. No entanto, o fez de uma forma grotesca:

> Além disso, o próprio Groto pretendia agir de maneira diferente dos *Deputati* que, por respeito ao texto, se abstiveram de preencher os lugares deixados incompletos pela censura (...). Sua intenção, portanto, consistia no desejo "de que as novelas não

[133] "piuttosto una imitazione che una revisione del *Decameron* di Giovanni Boccaccio" (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 91).

> permanecessem com sentidos indecentes" e, por esse motivo, se sobrepôs a Boccaccio, demonstrando um fato muito importante que geralmente escapou aos que lidaram com o problema. Quando a censura decameroniana deixa a Toscana no século XVI, diminui aquela sensibilidade exclusiva ou pelo menos seletiva de que o *Decameron* é acima de tudo um texto de linguagem, e a essa se sobrepõe a convicção de que as cem novelas de Boccaccio também compreendem uma fonte de *epos*. (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 93)[134]

De fato, a necessidade de limpar a imagem da Igreja já se encontra expressa no "A Lettori": "(...) que ela permaneça completamente saneada daquelas coisas que poderiam ofender os piedosos ouvidos dos católicos." (GROTO in BOCCACCIO, 1590, s/p)[135]. A seguir, um trecho da sexta novela da primeira jornada exemplifica como Groto procede em sua censura:

TABELA 11 – Edição de 1590, trecho 3

2011	1590
A che lo 'nquisitore santissimo e divoto di san Giovanni Barbadoro disse: "Adunque hai tu fatto **Cristo bevitore** e vago de' vini solenni, come se egli fosse Cinciglione o alcuno altro di voi bevitori ebriachi e tavernieri; ed ora, umilmente parlando, vuogli mostrare questa cosa molto esser leggera? Ella non è come ella ti pare: tu n'hai meritato il fuoco, quando noi vogliamo come noi dobbiamo verso te operare". **E con queste e con altre parole assai, col viso dell'arme, quasi costui fosse stato epicuro negante l'eternità dell'anime, gli parlava**; (BOCCACCIO, 2011, p. 55-56)	A che il Giudice divoto di Antonio Barbad'oro disse; Dunque hai tu fatto noi altri Giudici che siamo specchi delle Città, e che habbia nelle mani gli haveri, e la vita di voi altri, sì malvagi huomini, che p amici, ó p denari comettiamo cosa meno che giusta? Et hora humilmente parlando vuoi mostrare questa cosa molto esser leggiera. Ella non è, come ella ti pare, tu n'hai meritato la morte, quando noi vogliamo, come noi dobbiamo verso te operare. **Et con queste, et con altre parole assai, col viso dell'arme gli parlava**. (BOCCACCIO, 1590, p. 38-39)

[134] "Del resto lo stesso Groto intese agire diversamente dai Deputati che, per rispetto del testo, si astennero dal riempire i luoghi lasciati lacunosi dalla censura (…). La sua intenzione, dunque, consistette nel desiderio "che le Novelle non restassero in alcun luogo sconcie nel senso" e per questo si sovrappose al Boccaccio, dimostrando un fatto importantissimo e che è sfuggito generalmente a coloro che si sono occupati del problema. Nel momento in cui la censura decameroniana nel '500 esce di Toscana, diminuisce quella sensibilità esclusiva o per lo meno selettiva, per la quale il *Decameron* è soprattutto testo di lingua, e ad essa si sovrappone la convinzione che la centuria del Boccaccio racchiude anche una miniera di *epos*." (CHIECCHI; TROISIO, 1984, p. 93).

[135] "(…) che egli si rimanesse in tutto ispurgato da quelle cose, che poteano offendere le pie orecchie de cattolici." (GROTO in BOCCACCIO, 1590, s/p).

Naturalmente, os cortes seriam realizados também na novela de Guido. Mas, desta vez, de forma muito mais intensa:

TABELA 12 – Edição de 1590, trecho 1

2011	1590
Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avenisse per ciò che Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia; e per ciò **che egli alquanto tenea dell'oppinione degli epicuri,** si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse **che Iddio non fosse.** Ora, avvenne un giorno che, (…)	Ma a Messer Betto non era mai potuto venir fatto d'haverlo,& credeva egli co' suoi compagni, che ciò avenisse, perciò che Guido alcuna volta speculando, molto astratto da gli huomini diveniva; Ora avvenne un giorno, (…)

TABELA 13 – Edição de 1590, trecho 2

2011	1590
"Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai **trovato che Iddio non sia**, che avrai fatto?"	"Guido tu rifiuti d'esser di nostra brigata"

Com esses cortes, a novela de Guido não foi apenas distorcida, mas perdeu todo o sentido de leitura. Os personagens são descaracterizados e a provocação, elemento central da jornada, deixa de existir.

4.3.5 O retorno dos traços epicuristas

Após praticamente dois séculos, retorna à obra as menções ao epicurismo. Notamos como primeira ocorrência – de acordo com as edições que encontramos disponíveis[136] –, a versão de 1762, organizada por Alessandro M. Bandiera. Assim como na versão referência de 2011, está a de 1825, publicada pela Leonardo Ciardetti.

Ainda que tenham recuperado os traços epicuristas, as edições mencionadas apresentam grande impacto das edições censuradas do século XVI, seguindo a linha de valorizar a obra pelo aspecto linguístico e questionar o aspecto moral. A *Prefazione* da versão de 1762 indica a importância de preservar a obra para os que estudam o idioma italiano, mas preservando os bons costumes. Ou seja, ainda que a menção a Epicuro tivesse voltado, a edição não estava livre de correções:

> Assim como as opiniões, tão diferentes são as consciências, de modo que pensei que era meu dever remover algumas cores de alguns poucos lugares, que pintam com mais vivacidade a paixão desonesta e que, portanto, me pareceram capazes de provocar a concupiscência carnal, especialmente em relação aos leitores jovens, que, por conta de sua idade, são mais facilmente suscetíveis a conceber apetites indignos em seu espírito (...). (BANDIERA, in BOCCACCIO, 1762, p. 8).[137]

Bandiera, portanto, informa ter feito algumas correções, embora ainda tenha preservado alguns cortes, e destaca o problema do sexo para os jovens que podem repetir atos desonestos. Ou seja, ainda que seja positivo o fato de ter retomado os traços epicuristas, o controle sobre o leitor permaneceu. Na mesma linha, segue o prefácio da versão de 1825, que foi baseado nas versões censuradas;

> A esse respeito, deve-se saber que o editor propôs-se a consultar não somente as edições de 1573 e 1587 mencionadas no *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, como também as mais purificadas e comparadas aos códigos mais respeitáveis quanto às correções das impressões anteriores, bem como buscou-se tirar proveito das *variantes* ainda muito novas (...). (CIARDETTI, in BOCCACCIO, 1825, s/p).[138]

---

[136] Considerando que não tivemos em mãos todas as edições publicadas do *Decameron* nesse período, não podemos afirmar que definitivamente os traços epicuristas não tenham reaparecido antes; ainda assim, as edições censuradas pela Igreja se sobrepuseram às demais, sendo absolutamente mais influentes.

[137] "Conciossiachè come le opinioni, così differenti sien le coscienze, ho pensato essere mio dovere il toglierne più avanti in certi pochi luoghi alcuni colori, che dipingono più al vivo la disonesta passione, e che mi sono perciò paruti provocativi di carnale concupiscenza, spezialmente apresso di giovani leggitori, che più facili sono pel saldo di loro età a concepire nel loro spirito rei appetiti (…)." (BANDIERA, in BOCCACCIO, 1762, p. 8).

[138] "Intorno a questo proposito dee sapersi che l'editore si è proposto di consultare non tanto l'edizioni del 1573 e 1587 citate nel Vocabolario degli Accademici della Crusca, come le più purgate e poste a confronto dei codici più autorevoli in emendazione delle stampe anteriori, quanto eziandio di profittare delle *varianti* ancora novissime (…)." (CIARDETTI, in BOCCACCIO, 1825, s/p).

Essa edição, assim como a anterior, ainda que tenha retomado os traços epicuristas, não se livrou totalmente da censura. Como afirmamos no início deste capítulo, até o final do século XX, o *Decameron* era visto como uma obra questionável sob o aspecto moral. Evidentemente, a isso contribuíram e muito as edições censuradas do século XVI, que, além de terem desvirtuado a obra, centraram a atenção dos leitores apenas nas novelas, fato que os fez perder a dimensão global do texto boccacciano. A seguir, retomaremos mais um conceito bakhtiniano para averiguar o mecanismo de distorção da obra.

4.4 *Os co-autores e a condenação moral de uma obra*

4.4.1 O conceito de cronótopo

Os esforços da Igreja em transferir ao mundo pagão as vicissitudes do mundo religioso alteraram profundamente o campo em que ocorre a narrativa. Para examinar o processo de distorção do *Decameron*, é de grande utilidade o conceito bakhtiniano de cronótopo. Esse conceito é estruturado a partir da investigação do tempo na literatura como uma orientação formal e histórica. Sobre isso, afirma Irene A. Machado, em *O Romance e a voz* (1995), que alguns elementos da estrutura interna não são apenas composicionais, mas dimensionam aspectos históricos, "Ou seja, toda referência espacial, onde se desenvolvem os episódios e por onde transitam os personagens, são instâncias temporais." (1995, p. 246), desse modo, explica, o romance grego projeta uma dinâmica espaço-temporal que é diferente do romance europeu dos séculos XVIII e XIX. Isso porque Bakhtin entendeu de modo diferente a ação do tempo na composição; para ele, "o tempo está indissoluvelmente ligado ao espaço e somente através deste vínculo é que surgem as articulações do enredo encarregadas de configurar o gênero e seu sincretismo. É nesse sentido que o tempo é concebido como categoria formal." (MACHADO, 1995, p. 246-247). A especialista ainda acrescenta que esse conjunto de relações vincula-se não só às épocas históricas, mas a algo maior que é a vida. O conceito de cronótopo, a saber, é bastante trabalhado em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e em *Questões de literatura e estética: teoria do romance*, no qual escreve Bakhtin:

> À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronótopo* (que significa "tempo-espaço"). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado

> com base na teoria da relatividade (Einstein[139]). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronótopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (aqui não relacionamos o cronótopo com outras esferas da cultura). (2010c, p. 211)

Morson e Emerson ressaltam que, no cronótopo, assim como na física einsteiniana, tempo e espaço não são dissociados, mas estão intrinsicamente interligados – cada cronótopo especifica uma percepção fundida do tempo e do espaço. A única forma de separar tempo e espaço é em uma análise abstrata, a qual oferece risco de distorcer o cronótopo em discussão. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 385)

Para Bakhtin, é de fundamental importância marcar a diferença do seu conceito de cronótopo em relação à Teoria da Relatividade de Einstein, bem como categorizar os diversos tipos de cronótopo (da biologia, da astronomia etc.). Evidentemente, o foco de sua atenção é o cronótopo literário; nele,

> Bakhtin opõe o tempo histórico ao tempo cíclico, que se revela na natureza, articulando os momentos da vida e das atividades humanas. Longe de indicar apenas mudança de estações, o tempo histórico abarca os desígnios mais complexos dos homens, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e classes sociais, das contradições sócio-econômicas. É deste tempo que se ocupou Bakhtin. (MACHADO, 1995, p. 250)

Ainda sobre o cronótopo literário, elucidam Emerson e Morson que mais do que estar presentes na atividade, os cronótopos constituem-se como o campo para ela, ou seja, não estão contidos nos enredos, mas tornam possíveis enredos típicos. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 386). Segundo Bakhtin,

> No cronótopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico (BAKHTIN, 2010c, p.211).

---

[139] Sobre a relação com a física, afirma Tarvi: "Nos estudos em Física, assim como nos estudos literários, o início do século XX foi marcado pela transição analítica do átomo para o holismo – teoria na qual as partes do todo estão intimamente interconectadas e não podem ser entendidas sem referência ao todo. Na física, além disso, finalmente notaram o que já era há muito sabido nas humanidades: as características discernidas de itens analisados são necessariamente afetadas pelo próprio analista. Em seus Artigos do Annus Mirabilis – coleção de quatro artigos publicados na revista científica *Annalen der Physik* em 1905, Einstein mudou sua visão habitual acerca do tempo, espaço, matéria e energia, e mostrou, em particular, que o tempo e a posição em que um evento ocorria dependia de como o observador estava se movendo e chamou esse fenômeno de "Princípio da Relatividade"." (2015, p. 194)

Bakhtin, em “Formas de tempo e de cronótopo no romance”, distingue o cronótopo enquanto formador de gêneros dos motivos cronotópicos. Bakhtin dedica a maior parte de sua pesquisa no cronótopo enquanto gênero; analisa, por exemplo, as novelas gregas e percebe que nelas os personagens não evoluem a cada experiência vivida, e, assim, forma-se o cronótopo do *tempo de aventura*, em que o tempo tem mais importância que o espaço, basta ver a relevância de expressões como “no momento em que”, “de repente” etc. Além disso, o papel do destino e do acaso sobrepõe-se à iniciativa dos personagens – os indivíduos seriam, portanto, absolutamente passivos. Desse modo, os grandes agentes da narrativa são os deuses, que, a partir do destino, configuram as ações e colocam os personagens à prova. Por sua vez, um motivo cronotópico seria:

> (...) uma espécie de “evento congelado”, e um lugar cronotópico é uma espécie de lembrete condensado do tipo de tempo e espaço que tipicamente funciona ali. Uma vez que os cronótopos também governam a vida não-literária, os motivos cronotópicos podem ser extraídos igualmente de fontes extraliterárias. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 391-392)

Para Bakhtin, é de grande importância a obra de Goethe, uma vez que esse autor soube imprimir em seu texto a marca do tempo no espaço. Goethe entendia o tempo não apenas como abstração,

> (...) mas também como um processo visível, de sorte que para ele era necessário *ver* o tempo nos objetos concretos que trazem a marca do passado. O fascínio de Bakhtin pela imaginação artística de Goethe reflete talvez as suas próprias preocupações em sua obra anterior, na qual o “campo de visão” de cada pessoa num espaço e tempo particulares era fundamental. Evidentemente ele detectou em Goethe a dimensão histórica e social ausente nas sequências de visão em “Autor e Herói” e em sua descrição dos pormenores particulares que moldam a “perspectiva” de cada pessoa. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 433)

Em “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”, presente em *Estética da criação verbal*, Bakhtin desenvolve seus pensamentos sobre o tempo e o espaço:

> A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler o *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e idéias humanas (até conceitos abstratos). O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. O crescimento das árvores, do gado, a idade das pessoas são sinais visíveis de períodos mais longos. Demais, os visíveis indícios complexos do tempo histórico, na

> verdadeira acepção do sentido, são vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais, etc. Com base nesses elementos, o artista interpreta as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais. O trabalho do olho que vê se combina aqui com os mais complexos processos de pensamento. Entretanto, por mais que esses processos cognitivos sejam profundos e saturados das mais amplas generalizações, eles não se dissociam até o fim do trabalho do olho, dos indícios sensoriais concretos da palavra figurada viva. Por último, as contradições socioeconômicas – essas forças motrizes do desenvolvimento – englobam dos contrastes elementares imediatamente visíveis (a diversidade social da pátria na estrada real) às suas manifestações mais profundas e sutis nas relações e idéias humanas. Essas contradições deslocam necessariamente o tempo visível para o futuro. Quanto mais profundamente elas se revelam, mais essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens do artista-romancista. (2003, p. 225-226)

Ou seja, em objetos ou instituições aparentemente estáticos, é possível ver a atividade congelada do passado e tudo que ainda pulsa no presente (MORSON E EMERSON, 2008, p. 433). Desse modo, “o tempo deve ser entendido em sua interconexão com o espaço específico, e o espaço deve ser entendido como saturado de tempo histórico.” (MORSON E EMERSON, 2008, p. 433).

A narrativa do *Decameron* é permeada por um terreno cultural fértil. Os dez jovens narradores reúnem-se em um período histórico marcado pela decadência do período medieval e pela ascensão do capitalismo mercantil. O Autor, como averiguamos nos capítulos anteriores, posiciona-se pela retomada de alguns elementos do mundo cortês e contra o capitalismo mercantil em ascensão, determinando, para os dez jovens narradores, o valor do prazer mediado pela razão, ou seja, filtrado por um cálculo hedonístico de raiz epicurista, a que nomeamos como prazer honesto. Deve-se ressaltar que o núcleo desse cálculo é a oposição do prazer à dor, bem como o prazer como via para a felicidade. Esse período histórico em que seus conflitos são simbolizados pela Peste Negra e sua capacidade de destruição dos laços sociais é o campo em que se situa a narrativa, pois, sem esse evento, os dez jovens não iniciariam seu percurso iniciático. Se na microssociedade composta por eles o prazer honesto era determinante para conduzir a ação dos protagonistas, pode-se pontuar que o prazer honesto é um cronótopo, que, a propósito, articula Autor, narradores e as novelas narradas.

Para demonstrar o mecanismo de distorção do *Decameron* a partir do cronótopo, é preciso relacionar esse conceito ao de autoria. Sobre isso, afirma Arán que a consciência autoral é capaz de captar as representações e imaginários de ordem social e da história, que a cultura expressa em múltiplas formas ou motivos espaciotemporalizados. (ARÁN, 2014, p. 17-18)

> O autor é essa consciência cronotopicamente situada na tangente, lendo holisticamente os conflitos de uma cultura na materialidade da realidade. Na

> perspectiva bakhtiniana, os diferentes cronótopos seriam apenas manifestações da interpretação de formas identitária que fornecem as culturas em processos cumulativos, de modo que nelas se lê a modelagem da imagem sócio-histórica do homem, nunca homogênea. Em seus registros polifônicos, as obras literárias dão conta dessas tensões e contradições e seus "motivos" constituem a representação concreta de tais abstrações. O autor de uma novela é sempre intérprete de seu tempo porque sabe ler "os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos)" (2006, p. 225). (ARÁN, 2014, p. 17-18)

Morson e Emerson levam o argumento um passo adiante, considerando o leitor e o ouvinte como necessariamente cronotópicos, já que essas atividades ocorrem em um tempo e espaço específico.

> (...) precisamos reconhecer que o texto, na medida em que figura na cultura, não é apenas uma coisa morta (embora seja sempre parcialmente isso) – vale dizer, ele não é apenas um escrito sobre pergaminho ou papel, é também um enunciado. "Não apenas o vemos e percebemos, mas nele podemos sempre ouvir vozes (mesmo enquanto o lemos silenciosamente para nós mesmos). [...] sempre chegamos, na análise final, à voz humana, o que equivale a dizer que nos defrontamos com o ser humano" (FTC, pp. 252-253). Os leitores também são pessoas reais envolvidas numa atividade que é praticada num tempo e num lugar específicos. Tanto o autor quanto o leitor, em outras palavras, estão "localizados num mundo histórico unitário real e até agora incompleto" (FTC, p. 253), vale dizer, um mundo que é não-finalizável e no qual a atividade de escrever e ler é moldada pela presentidade. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 444)

Amorim aprofunda ainda mais a ideia do tempo coletivo do cronótopo. Para isso, ela resgata o conceito de carnaval, cujo verdadeiro herói é o tempo: "Diferentemente da literatura que trata do indivíduo e em que se encontram múltiplos tempos correspondentes aos diferentes indivíduos e às diferentes esferas de suas atividades, na cultura popular e no carnaval, o tempo é coletivo." (AMORIM, 2010, p. 103). Ela infere, portanto, que, se o sujeito da cultura popular é o sujeito coletivo, o espaço da praça pública é o espaço de todos. "O coletivo remete aqui à ideia de uma sociedade sem classes em que todos compartilham do trabalho e, por conseguinte, compartilham do tempo. Tempo compartilhado, porque suposto como anterior e posterior à sociedade de classes." (idem, ibidem). Nesse sentido, o tempo é capaz de integrar o passado e o futuro, sendo possível ressignificá-los a cada vez. "Tempo de transformações incessantes e inevitáveis, em que as gerações desempenham um papel fundamental de transmissão e de superação. Tempo que se define como *grande temporalidade*, pois projeta a humanidade e o mundo para um além do contexto conhecido e representado." (*idem*, p. 103-104). Nesse espaço-tempo de permanente abertura às transformações, o sentido nunca morre, o sentido sempre pode ser renovado. Revela-se, portanto, um dos conceitos mais obscuros de Bakhtin, o de *grande tempo*. Escreve Bakhtin, em *Estética da criação verbal*:

> A compreensão recíproca entre os séculos e milênios, povos, nações e culturas assegura a complexa unidade de toda a humanidade, de todas as culturas humanas (a complexa unidade da cultura humana), a complexa unidade da literatura da sociedade humana. Tudo isso se revela unicamente no nível do grande tempo. Cada imagem precisa ser entendida e avaliada no nível do grande tempo. A análise costuma desenvolver-se no espaço estreito do pequeno tempo, isto é, da atualidade do passado imediato e do futuro representável – desejado ou assustador. (BAKHTIN, 2003, p. 407)

Ainda sobre a ressignificação dos sentidos, Bakhtin afirma que não existe limites para o contexto dialógico, que se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites. "Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo." (BAKHTIN, 2003, p. 410). Para Bakhtin, isso é questão do grande tempo, uma vez que em qualquer momento do diálogo existem massas ilimitadas de sentidos esquecidos, "mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação." (BAKHTIN, 2003, p. 410). A respeito do grande tempo, ou tempo longo, elucidam Emerson e Morson:

> Goethe compreendeu "a plenitude do tempo" (BSHR, p. 42), e com isso Bakhtin entende a conexão interna do passado, do presente e do futuro. Ações e acontecimentos respondem a qualquer momento a circunstâncias específicas nas quais ocorrem e se criam novas circunstâncias, que proporcionam constrições e oportunidades para uma ação futura. No seu quarto período, Bakhtin usou o termo *tempo longo* para referir-se à percepção de que os eventos passados, quando se tornam congelados em instituições, linguagens de heteroglossia e gêneros, suscitam problemas específicos e oferecem recursos também específicos para cada momento presente que se segue. Não se pode entender uma obra ou uma ação "encerrando-a" inteiramente no seu próprio momento. Convém lembrar que Medviédev objetou aos modelos formalistas de história literária por tornarem impossível compreender desenvolvimentos que se estendem por muitas gerações. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 430)

Deve-se ter em mente que Bakhtin funda sua noção de tempo na pluralidade, que é uma alternativa para a noção de tempo fechada e determinista (MACHADO, 1998, p. 35) e, de certa forma, isso significa romper com a noção de causalidade. Irene Machado observa que "O homem não vive apenas no tempo, ele vive no grande tempo das culturas e das civilizações" (*idem, ibidem*). Para Bakhtin, toda narrativa se expõe como uma síntese desse grande tempo. "As obras literárias vivem um grande tempo pois nascem num presente mas não se alimentam apenas de sua atualidade." (*idem, ibidem*). Nas palavras de Bakhtin: "uma obra não pode viver

nos séculos posteriores se não se impregnou de alguma maneira dos séculos anteriores" (Bakhtin, 1982, p. 349; apud Machado, 1998, p. 35).

> Há alternativas reais para o presente que nós vivemos e o futuro admite várias possibilidades. Há algo de presente no passado que recupera o presente perdido. Narrativas que geralmente oferecem tempos remotos como mero passado tendem a criar uma simples linha de desenvolvimento fora da multiplicidade. É na noção de *grande tempo* que se pode apreender como a pluralidade e as diversas simultaneidades temporais se tornam textualidade literária. (MACHADO, 1998, p. 35)

Machado visualiza o grande tempo com um tecido constituído pelas simultaneidades temporais que dimensionam o espaço cultural (1998, p. 36). Ela explica que a singularidade da representação do ser humano no tempo manifesta-se em sua capacidade de responder – "*Respondibilidade* deve ser entendida aqui como um ato humano concreto por meio do qual o homem insere-se no tempo e torna-se o "*homem de seu tempo*". Mas é no grande tempo das culturas e das civilizações que é possível apreender a dimensão dialógica do tempo, e, consequentemente, sua historicidade." (MACHADO, 1988, p. 36). Portanto, o ser humano e as cultura experimentam sua temporalidade "quando ambos "*se olham*" e "*respondem*" de modo particular às questões que uma geração deixa para outras. É na resposta que uma cultura encaminha a outra que o tempo se revela". (*idem, ibidem*). Segue em diálogo com Bakhtin:

> Reivindicamos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia cogitado; buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, duas culturas não se fundem nem se misturam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente. (Bakhtin, 1982, p. 352; apud MACHADO, 1988, p. 36).

Nesse sentido, Bakhtin une o dialogismo com o cronótopo formulando o conceito de compreensão criadora, uma vez que a obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo desta como parte do processo de sua criação, e também como parte de sua vida subsequente, "numa renovação contínua da obra através da percepção criativa dos ouvintes e leitores." (BAKHTIN, FTC, p. 254 apud MORSON E EMERSON, 2008, p. 446) Esse processo de troca é considerado por Bakhtin como cronotópico, pois "ocorre primeiramente no mundo social historicamente em desenvolvimento, mas sempre perdendo contato com o seu mutável espaço histórico. Poderíamos mesmo falar de um cronótopo *criativo* especial dentro do qual essa troca entre a obra e a vida ocorre e que constitui a vida característica da obra" (*idem, ibidem*). Morson e Emerson retomam os cronótopos do mundo do leitor para questionar como, ao longo do tempo, uma obra rica em

potencial cresce em significado. Os autores presumem um plano de fundo e cravam a exterioridade, ou seja, a diferença de culturas, como possibilitadora do diálogo real entre culturas e períodos:

> Basicamente, os cronótopos em mudança oferecem as mesmas alternativas interpretativas que as linguagens em mudança. Os leitores podem "encerrar a obra dentro da época dessa obra" tentando ver apenas o cronótopo dos leitores originais e ostensivamente passivos; ou seja, podem tentar envolver-se em pura empatia e renunciar o máximo possível à sua exterioridade. Ou ainda, menos proveitosamente, os leitores podem "modernizar e distorcer" a obra suprimindo diferenças cronotópicas da maneira oposta, vendo apenas o seu próprio cronótopo. Finalmente, podem tirar vantagens máximas das diferenças e de sua exterioridade por um ato de compreensão criadora que é, verdadeiramente e no melhor sentido, dialógica. Os leitores podem fazer das diferenças uma oportunidade para explorar os potenciais da obra de um modo não-disponível para o autor e os leitores originais, e, assim, tornar-se enriquecidos por algo que está realmente na obra, mas requer que a própria experiência especial deles o provoque. (MORSON E EMERSON, 2008, p. 445-446)

Ora, o que ocorre quando um leitor interfere *diretamente* na obra? Isto é, quando o leitor transforma-se em (co-)autor? É dessa forma que a Igreja, sobretudo por meio de Borghini e Salviati, se comportou. Afinal, o conceito de prazer honesto é diametralmente oposto ao que pregava a Igreja no período em discussão, como afirma Robert Muchembled, em *O orgasmo e o Ocidente* (2007):

> Nos séculos XVI e XVII, o gozo só é concebido na dor, no sofrimento ou na revolta. Isso não se deve apenas à antiga mentalidade cristã oposta à exaltação do corpo para melhor salvar a alma. Essa tradição encontra então um novo consenso entre os que tomam as decisões e os poderosos. Os Estados, doravante, interessam-se muito de perto pelo controle da obediência de seus sujeitos e, por zelo de eficácia econômica, as cidades irrigadas pelo capitalismo nascente reclamam mais disciplina por parte de seus habitantes. O indivíduo emerge verdadeiramente, porque é compelido a afirmar sua existência e a sentir melhor sua culpa diante de Deus, do rei e dos representantes dos poderes. Marcas indeléveis, os interditos ligam intimamente o prazer ao pecado. Severas perseguições judiciais mostram o perigo mortal que correm os transgressores, pois alguns são queimados publicamente por terem evocado demais as delícias do amor físico. Tais lembranças acompanharão os ocidentais por muito tempo, até as mudanças dos Anos 60 do século passado. (MUCHEMBLED, 2007, p. 7-8)

O Concílio de Trento toma duras iniciativas para resgatar o poder da Igreja. Para poder ter um controle ideológico, julgou-se preciso ter também um controle dos corpos e, assim, as variadas formas de prazer foram reduzidas genericamente ao prazer sexual. Nesse sentido, o conflito do prazer toma forma no sacramento do casamento.

> O cristianismo "desde a origem opôs o espírito à carne e travou a guerra contra a carne em nome do espírito", proclama Jean-Louis Flandrin. Doutrina e prática fixaram-se no tempo dos monges, entre os século XI e XII. Sob sua influência, o celibato que tinham escolhido voluntariamente tornou-se o ideal do mais puro, ao passo que a união

> conjugal passou a ser considerada "dos males o menor" e até uma armadilha, quando levava ao prazer. "Não pretendemos que o casamento seja condenado", explica Gregório o Grande, mas ele "não pode ocorrer sem volúpia carnal", a qual "de modo nenhum pode deixar de ser um delito". O fiel é convidado a meditar sobre as palavras do apóstolo Paulo: "Quem não consegue se conter, que se case!". O sacramento é santo, decerto, mas convém usar as prerrogativas conjugais com moderação para evitar o pecado e a condenação. Por isso a Igreja cerceou o fenômeno de muito perto, multiplicando os interditos de parentesco e os períodos de continência obrigatória, por ocasião das festas e dos jejuns, particularmente durante os longos períodos da quaresma, antes da Páscoa, e do advento, à espera do Natal. Os monges transpuseram seu próprio sacrifício voluntário para uma regra de continência periódica "quase tão rígida quanto a deles" imposta a todos os casais casados. (MUCHEMBLED, 2007, p. 104)

Dessa forma, com o Concílio de Trento, são proibidas todas as uniões clandestinas, sendo passíveis de punições. Após o edito real de 1557, nota-se muito mais a presença do adultério. Os números da época registram 33 acusados envolvidos, dos quais 18 são mulheres, em 1567 e 1568 (MUCHEMBLED, 2007, p. 111). As penas mais graves limitam-se "ao envio de dois homens às galeras e a dois anos de banimento para uma moça solteira que se relacionou com um homem casado. Banimentos, multas, açoitamento público, exposição infamante sancionam os outros condenados." (MUCHEMBLED, 2007, p. 111). Muchembled ilustra essa questão com um caso notório:

> Théophile de Viau, nascido em 1590, da pequena nobreza protestante de Agen, poeta do rei e pensionado por ele em 1618, é exilado do reino um ano depois por ter cometido "versos indignos de um cristão". Seus inimigos o acusam de devassidão. Em 1622, *Le Parnasse des poëtes satyriques*, coletânea publicada em Paris por dois associados, provoca escândalo. Ela contém obras de Théophile. No início do livro figura um soneto muito livre que lhe é atribuído: "Phylis, tout est foutu, je meurs de la vérole..." ("Phylis, tudo está perdido, estou morrendo de sífilis..."). Enquanto o duque de Montmorency o esconde em Chantilly, um processo contra ele termina com uma sentença de morte por fogo, "e também seus livros são queimados". Em sua ausência, uma execução simbólica na fogueira ocorre na praça de Grève em 19 de agosto de 1623. Depois, preso por aproximadamente dois anos na Conciergerie, finalmente ele é condenado ao banimento pelo parlamento de Paris, em 1º de setembro de 1625. Morre em 25 de setembro de 1626. Único a ser perseguido entre os acusados ligados ao *Parnasse* (reeditado em 1623, o que prova pelo menos o interesse do público), ele constitui um cômodo bode expiatório no momento em que o poder real e a Igreja desejam dar um exemplo dramático. Só suas altas proteções o poupam de morrer ignominiosamente na fogueira. (MUCHEMBLED, 2007, p. 139)

Dessa forma, a Igreja criava uma "memória do terror" entre os "espectadores do suplício", no que diz respeito "à impiedade do condenado e ao perigo de subversão da ordem moral que o discurso erótico encerra, mais do que à sua qualidade licenciosa." (MUCHEMBLED, 2007, p. 144)

Pós Concílio de Trento, cada vez mais a ideia de sexo é atrelada à de pecado. No entanto, essa interdição era derrubada com determinação "por alguns que se empenham em

descobrir secretos prazeres jubilosos: por exemplo o de ler, às vezes com uma mão, os livros proibidos que a justiça nunca consegue queimar em sua totalidade.” (MUCHEMBLED, 2007, p. 146-147)

Como já afirmamos, era impossível, no século XVI, a Igreja eliminar o *Decameron*, tamanha sua disseminação e influência naquele período, graças, sobretudo, aos méritos linguísticos da obra. No entanto, como o prazer honesto, enquanto posição axiológica, não se alinha ao prazer pregado pela Igreja, a solução encontrada foi a censura, tanto em cortes, como em modificações.

Nesse momento, o conceito bakhtiniano de autoria se encontra com o de cronótopo. No *Decameron*, não podemos considerar os dez jovens narradores como sujeitos da mesma densidade psicológica como ocorre nos romances pós século XIX, ainda que esses personagens tenham diferentes entonações e características. Com isso, pode-se afirmar que o centro de valores entre eles e o Autor é o mesmo. Não há uma exotopia tão delimitada que possibilite o contraditório, ainda que haja divergências entre os personagens, como nos debates de algumas novelas.

Não se deve esquecer, porém, que, para Bakhtin, a arte não se confunde com a vida. Nesse sentido, o autor criador é fruto do evento estético – no *Decameron*, materializado como o Autor. A forma artística é autônoma, ainda que Autor e Boccaccio possam ter em comum sua posição axiológica, afinal, autor criador e Boccaccio são sujeitos historicamente morais.

Se o ato estético opera sobre um sistema de valores e cria novos sistemas de valores, pode-se presumir que uma modificação profunda no texto recria outros sistemas de valores. A obra reflete e refrata o mundo.

Quando a Igreja, com seu interesse, alterou o texto, provocou uma distorção da posição verbo-axiológica do autor-criador, efetivamente, criando outro autor-criador, sobretudo por afetar drasticamente o conceito de prazer – um prazer harmônico fruto de uma reflexão do cálculo hedonístico tornou-se, para a Igreja, um *prazer pecaminoso* (logo, condenável ao *Index*). No entanto, a associação do autor-criador distorcido continuou sendo feita ao autor-pessoa Boccaccio. É uma associação tão forte que gerou o adjetivo *boccaccesco*, altamente pejorativo.

Em outras palavras, há ao menos dois *Decamerons*. No original, o prazer ideal para os dez jovens narradores, aquele filtrado por meio da razão – cálculo hedonístico – é assim designado por prazer honesto. O primeiro cronótopo de prazer é, portanto, o *prazer honesto* proposto pela “*onesta brigata*”, pois nesse prazer podemos identificar o cruzamento de um tempo e de um espaço delimitado, vemos os indícios de um período histórico. Nas versões

censuradas da Igreja, como o cálculo hedonístico é debilitado e o prazer é entendido como danação ao corpo, pode-se identificar um novo cronótopo, o *prazer pecaminoso*. Conforme já exposto antes, esse novo cronótopo confere coerência entre as posições axiológicas do novo autor-criador e superdestinatário. Por essa razão, para os detentores do poder, o conceito de prazer honesto tem um poder altamente subversivo e revolucionário, justamente por marcar uma posição axiológica oposta à instância de poder que, sexualizando e deturpando a obra, a distorcia e, figurativamente, queimava.

4.4.2 Boccaccio pecador

Para analisar o impacto que as edições censuradas causaram sobre a interpretação do *Decameron* e a distorção da imagem de Boccaccio, incluímos a análise de Foucault sobre o conceito de autoria, contida no texto "O que é um autor?", a partir de uma conferência em 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, em que ele observa como a crítica literária até meados do século XX apoia a interpretação da obra na biografia do autor.

> Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a critica moderna faz atuar a função-autor. (FOUCAULT, 2001, p. 282)

Como explana Joachin de Azevedo Neto, em "A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben" (2014), a crítica literária moderna definiu o autor a partir de uma apropriação feita dos princípios da exegese cristã. "São Jerônimo definiu os critérios básicos da autoria: constância; coerência teórica; unidade estilística e contexto. Dito de modo enfático: buscar compreender o texto por meio da biografia do autor – de sua evolução, maturação,

influências – como foi feito pela crítica do século XIX é uma prática de exegese cristã.” (2014, p. 158). Mais recentemente, os estudos de Letras novamente distinguem a biografia do autor da obra, na linha do que fez Bakhtin:

> Por isso, a literatura deveria ser chamada de escritura e o autor encontrará seu reinado não na obra, mas por meio dos pareceres emitidos pela crítica. É preciso, portanto, apagar o autor e dar visibilidade ao leitor. Mais ainda: conforme indica o próprio título do ensaio posterior, “A morte do autor”, é preciso partir “Da obra ao texto”. Essa mudança em operação estaria sendo proporcionada, nas Letras, pelo advento da interdisciplinaridade. Substituir o termo “obra” pela ideia de “texto” significa dizer que a obra é materialidade, está nas estantes das livrarias e bibliotecas e o texto é linguagem, está vivo e palpitante nos discursos. Enquanto a obra estaciona nas prateleiras, o texto atravessa várias obras. (NETO, 2014, p. 155)

Ao longo da pesquisa de mestrado, pudemos já constatar que não foi somente a Igreja que entendia o *Decameron* como licencioso e digno de repúdio – a crítica literária, por mais que debatesse a respeito dos méritos linguísticos do texto boccacciano, consensualmente o entendia como problemático no aspecto moral. Ou seja, naturalmente, a crítica literária não estava isolada dessa perspectiva ao interpretar a relação dos jovens com o prazer. Pelo contrário, suas leituras eram realizadas a partir de lentes absolutamente moralistas, fazendo com o que o debate sobre o prazer no *Decameron* fosse ou evitado, ou entendido como pecaminoso.

Essa apreciação não teria uma mudança significativa até o esforçado e importantíssimo trabalho de Vittore Branca, em meados do século XX. Após *Boccaccio medievale* (1956), inúmeros outros estudiosos puderam se debruçar sobre os textos boccaccianos. Outro evento fundamental foi a destituição do *Index*, em 1966. Com isso, houve uma abertura para que diversos aspectos da obra pudessem ser estudados.

Em outros países, esse processo demorou um pouco mais. Kurt Flasch, em *Poesia dopo la peste* (1992), além de contar uma história muito interessante de como se aproximou de Boccaccio, mostrando um preconceito cultural (especialmente em contraposição a Dante), tem um outro trecho muito curioso em que ele afirma: “A maior parte dos alemães hoje [1992] associa o nome de Boccaccio mais a uma pizzaria ou um local noturno do que à ética”. (1992, p. 11)[140].

Além disso, há casos em que ainda persiste a tentativa de atenuar a leitura moral do *Decameron*, em termos de ajustar os valores da obra aos valores da sociedade de cada época, como o faz Victoria Kirkham ao tentar ver, a partir da sequência das jornadas, uma condenação implícita do amor ilícito: “O desejo carnal (III), embora humanamente natural (Introdução IV),

[140] “La maggior parte dei tedeschi oggi [1992] associa il nome di Boccaccio più a una pizzeria o a un locale notturno che all’etica” (1992, p. 11).

leva à tragédia e à morte (IV), a menos que seja legitimado pela instituição do matrimônio que afirma a vida (V).” (KIRKHAM, 1993, p. 209)[141]. No entanto, questiona Roberta Bruno Pagnamenta:

> Se, no primeiro caso, as moças ainda parecem condicionadas ao conteúdo erótico da narrativa, no final do nono dia nenhum freio inibitório pode impedir o riso. Não é, no entanto, uma metamorfose espontânea, mas uma estratégia precisa, inicialmente destinada a contornar as hesitações morais das mulheres e depois acompanhada por uma cuidadosa “educação” ao uso do texto. Nesta perspectiva, o *Decameron* pode ser considerado não apenas um tratado sobre arte narrativa, mas um verdadeiro “manual” sobre a arte da leitura. (PAGNAMENTA, 1999, p. 98)[142]

Essa leitura que Pagnamenta questiona já foi muito realizada em nosso país: Boccaccio costumava ser entendido como autor de novelas eróticas ou engraçadas, sem que se avaliasse o riso liberatório e o sexo como algo natural, e só foi tema de pesquisas mais abrangentes de pós-graduação na década de 2010 (cfr. CAVALLARI, D.; BASILE, T., 2015).

Certamente, ao longo do grande tempo da cultura e das civilizações, o conceito de prazer honesto será ainda muito atacado, de acordo com os interesses de cada época. Independentemente de cada instituição concentradora de poder, é bom sempre lembrar que o *Decameron* vive e cada um de seus sentidos está destinado a ter “sua festa de renovação”. (BAKHTIN, 2003, p. 410) A respeito dos esforços para contribuir com a preservação do potencial revolucionário dessa obra, espera-se, ao menos, que não deixe de ser viável a realização de pesquisas sobre o tema.

---

[141] “Carnal desire (III), while humanly natural (Intro. IV), leads to tragedy and death (IV) unless legitimized by the life-affirming institution of matrimony (V).” (KIRKHAM, 1993, p. 209).

[142] “Se nel primo caso le giovani sembrano ancora condizionale dal contenuto erotico della narrazione, a conclusione della nona giornata nessun freno inibitore può arrestare la loro risata. Non si tratta, tuttavia, di una metamorfosi spontanea, ma di una precisa strategia, volta inizialmente ad aggirare le remore morali delle donne e affiancata, poi, da una attenta “educazione” alla fruizione del testo. Da questa prospettiva, il *Decameron* può considerarsi non solo un trattato sull’arte narrativa, ma un vero e proprio “manuale” sull’arte della lettura.” (PAGNAMENTA, 1999, p. 98).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guardamos para o fim uma última discussão, dado o seu caráter de condensar os argumentos trabalhados ao longo da tese, a do nome da obra: *Decameron (cognominato Prencipe Galeotto)*. Atualmente, há duas principais linhas de interpretação para esse problema: a primeira, defendida por Renzo Bragantini, na esteira de Battaglia Ricci e Luigi Surdich, e a segunda, defendida por Marco Veglia.

Em síntese, a primeira linha baseia-se na possibilidade de um rebaixamento paródico do Canto V do *Inferno* de Dante, em que Galeotto, livro e autor, teria levado à perdição Paolo e Francesca. Essa leitura, que distancia vida e arte, presume o erro de se misturá-las indevidamente, e, no caso do *Decameron*, serviria inclusive como alerta para que tamanha tragédia não viesse a se repetir. Para Bragantini, "nunca nenhum rótulo foi excogitado com tanta sutileza e insídia como a usada por Boccaccio ao dar a qualificação de "Galeotto" ao seu livro; a responsabilidade pelo uso correto deve cair, por explícita tomada de posição de Boccaccio (conferida precisamente na Conclusão do autor), sem dúvida sobre o leitor." (2015, p. 50-51); o leitor, portanto, se fizer uma leitura astuta, terá em mãos o *Decameron*, mas, se fizer uma leitura ingênua, terá em mãos o *Prencipe Galeotto*.

A segunda linha descarta a possibilidade de rebaixamento paródico do "*cognominado Prencipe Galeotto*" de Dante, justamente porque, como demonstra Marco Veglia em *La vita lieta* e "Messe Decameron Galeotto – un titolo e una chiave di lettura", o conceito de prazer no *Decameron* deriva do Canto XXVII do *Purgatório*. Para os dez jovens narradores, o prazer que consta no Canto V do *Inferno* também não é interessante, porque não é mediado pela razão. Entre *Decameron* e *Prencipe Galeotto* "não se mantém a tensão, mas a audácia programática, consolidada pela firme consciência cultural de que o livro, nas mãos de um leitor honesto, de uma mente não corrompida, pode assim revelar sua novidade." (VEGLIA, 2011-2012, p. 110)[143]. Assim, o terreno cultural do *Decameron* seria "uma tradição culta, humanística, cristã, magnânima, que, no entanto, está associada ao prazer, à brincadeira, à

[143] "non sussiste tensione, ma audacia programmatica, consolidata dalla ferma consapevolezza culturale che il libro, nelle mani di un lettore onesto, di una mente non "corrotta", possa così dispiegare la propria novità." (VEGLIA, 2011-2012, p. 110).

celebração." (*idem, ibidem*)[144] e o terreno cultural do *Prencipe Galeotto* seria "uma tradição romântica, cortês e cavalheiresca, igualmente convencida de que a virtude é pelo menos tão preciosa quanto feliz e serena." (*idem, ibidem*)[145]. Dessa forma, estariam tensionados entre *nome* e *cognome* uma ampla variedade de existências, de Ciappelletto à Griselda, sempre revistas pela *onesta brigata*. Conclui Veglia: "A natureza reformada do "prazer" de Dante torna-se, assim, o modelo para o qual Boccaccio molda a vida do grupo, em perfeita harmonia entre o "nome" e o "sobrenome" do livro." (*idem, ibidem*)[146] – por essa razão, *Messer Decameron Galeotto*.

Ainda que as duas principais leituras sejam aparentemente contraditórias, acreditamos que exista a possibilidade de se atingir um denominador comum, considerando o que é consensual a toda crítica decameroniana: a existência de diversas camadas no texto. Afinal, o que as duas interpretações tem como pano de fundo são as relações entre literatura e vida, ou, nos termos bakhtinianos trabalhados no primeiro capítulo, o mundo da cultura e o mundo da vida. Sobre a interposição entre esses mundos, há um excerto clássico do *Decameron*, a saber, a fala de Pânfilo na conclusão à décima jornada:

> Noi, come voi sapete, domane saranno quindici dì, per dovere alcun diporto pigliare a sostentamento della nostra sanità e della vita, cessando le malinconie ed i dolori e l'angosce le quali per la nostra città continuamente, poi che questo pestilenzioso tempo incominciò, si veggiono, uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudicio, noi onestamente abbiam fatto, per ciò che, se io ho saputo ben riguardare, quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenza dette ci sieno, e del continuo mangiato e bevuto bene, e sonato e cantato, cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste, niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare: continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi c'è paruta vedere e sentire, il che senza dubbio in onore e servigio di voi e di me m'è carissimo. (BOCCACCIO, 2011, p. 734)

> [Como é de seu conhecimento, amanhã faz quinze dias que saímos de Florença para termos alguma distração que nos servisse de amparo à saúde e à vida, pondo fim a melancolias, dores e angústias a que assistimos sem cessar em nossa cidade desde que tiveram início esses tempos de peste; coisa que, segundo meu juízo, fizemos com honradez; pois, se eu tiver bem observado, embora tenham sido contadas histórias alegres e talvez capazes de despertar a concupiscência, embora tenhamos continuamente comido bem, bebido, tocado e cantado, coisas estas de índole a incitar as mentes frágeis a coisas menos decorosas, não chegaram a meu conhecimento atos ou palavras, enfim, nada que fosse censurável, nem da parte das senhoras nem da

[144] "una tradizione colta, umanistica, cristiana, magnanima, che tuttavia si associa al piacere, al gioco, alla festa." (*idem, ibidem*).
[145] "una tradizione romanza, cortese, cavalleresca, altrettanto convinta che la virtù sia almeno tanto preziosa quanto lieta e serena." (*idem, ibidem*).
[146] "La natura riformata del "piacere" di Dante diviene così il modello cui Boccaccio conforma la vita della brigata, nella perfetta armonia tra "nome" e "cognome" del libro." (*idem, ibidem*).

> nossa; contínuo decoro, contínua concórdia, contínua familiaridade fraterna: foi isso o que me pareceu ver e ouvir. E isso, sem dúvida, me agrada dizer para honra e mérito das senhoras e de mim.] (BOCCACCIO, 2013, p. 621)

Pânfilo é claríssimo: independentemente das novelas que narraram, nenhum ato vivenciado pelos dez jovens naqueles jardins foi desonesto; ou seja, é necessário reconhecer que há um distanciamento entre arte e vida. Mas se esses mundos fossem absolutamente separados, que úteis conselhos aproveitaria o leitor em sua vida? De fato, se a arte fosse inócua e infértil à vida, o prazer seria mero entretenimento, e essa também seria uma distorção gravíssima e lamentável a respeito do prazer honesto. Ressalta-se a importância em desagregar arte e vida, até porque dessa forma é que se pode avaliar a existência de uma intersecção entre elas – pois é justamente a ausência de uma intersecção que propiciaria uma mistura entre os mundos que poderia até ser fatal. Nesse sentido, como propõe Bakhtin, a intersecção entre o mundo da vida e o mundo da cultura configura-se no *ato de pensar* – mais especificamente, no ato de pensar *eticamente*.

De fato, como expusemos no capítulo 2, especialistas como Ricci, Bragantini, Menetti e Veglia aventam, em seus trabalhos mais recentes, o caráter de filosofia prática como constituinte do *Decameron*, de modo que, a priori, arte e vida não podem ser absolutamente imiscíveis. A propósito, retomando o último tópico do capítulo 3, já é consensual entre os atuais estudiosos dessa obra a função de revisão ética que possui a microssociedade formada pelos dez jovens. Portanto, o ato de pensar eticamente merece destaque, já que nesse ato há o encontro de arte e vida e na ausência desse ato ou esses mundos não se encontram, ou se misturam problematicamente.

Examinemos, brevemente, essa sutil intersecção. O ato de pensar do autor consiste em transformar a vida em ato estético. Dessa forma, no plano ficcional, os dez jovens apropriam-se das experiências no mundo humano para a formulação de suas novelas; ainda no plano ficcional, o Autor, por mais que tenha afirmado apenas reproduzir as histórias da forma como lhes foi contada, é fundamental para a elaboração do evento estético apropriando-se da vida para escrever sua obra literária e, assim, poder consolar as mulheres que sofrem por amor; por fim, Boccaccio apropriou-se de todo um terreno cultural, como examinamos no capítulo 2, para elaborar o *Decameron*. Por sua vez, o ato de pensar eticamente que ocorre no leitor consiste em refletir sobre a obra de arte e filtrar o que for útil a sua vida. Logo, aos jovens narradores é importante filtrar as novelas narradas, pois, se as entendessem mal ou não refletissem sobre

elas, poderiam fazer uma má compreensão do prazer e cometer atos desonestos. Ao Autor, enquanto ouvinte, coube ressignificar para si o prazer e o amor que tanto o fez sofrer. Porém, em relação ao ouvinte real, ao leitor, tanto Boccaccio, quanto o Autor e os dez jovens narradores sabem que não podem controlar o seu ato ético, de modo que ao leitor recai a justa responsabilidade sobre a sua leitura. Constatar essa intersecção entre arte e vida nos importa porque, com ela, expõe-se toda a arquitetura do *Decameron* – enfatizamos que, como alertou Pânfilo, é fundamental entender que arte e vida são mundos dissociados, porém, é com a sutil intersecção entre eles que podemos, por exemplo, perceber a consciência crítica do autor que coloca o prazer honesto como elemento central de sua obra. Afinal, o ato de pensar é uma abstração que se concretiza no mundo por meio da palavra.

Demonstrado que o prazer é pilar fundamental tanto da estrutura da obra (seguindo a linha horaciana), quanto da sociedade que se refunda na obra, pôde-se examinar com maior profundidade de que *piacere* se fala. Nesse sentido, o cálculo hedonístico epicurista contribuiu para a percepção de um cálculo hedonístico decameroniano. Afinal, como registrado no capítulo 2, Epicuro foi uma grande influência para Boccaccio, que, como poucos, soube ler a sua filosofia sem cair na armadilha disseminada de que o filósofo era ateu e luxurioso. No entanto, para eficaz realização do cálculo hedonístico, verificamos que dois medos devem ser superados: o primeiro, em relação à Deus – no primeiro capítulo, examinamos a cisão entre o mundo dos deuses e o mundo dos humanos no sentido de que os seres humanos deviam ser responsáveis por seus atos, e não marionetes guiadas por um ser celestial; a existência de Deus era aceita e muito valorizada, mas o ser humano deveria reconhecer o seu livre arbítrio e poder refletir eticamente suas ações. O segundo medo seria em relação à morte – no capítulo 3, averiguamos que a peste negra, metáfora da morte, foi superada nos jardins, metáfora da vida; no *boschetto*, tão eficaz percurso iniciático fez com que os dez jovens ficassem indiferentes à morte. Assim, pode-se proceder ao cálculo hedonístico, fundado na oposição entre o prazer e a dor. Deve-se relembrar que um prazer desmedido e irracional, por mais que seja um prazer, pode levar a dor – como sucedeu com os homens que queriam possuir a beleza de Alatiel –, bem como suportar uma dor pode levar a um prazer maior – como ocorreu com Alatiel. Tendo esse cálculo como critério, os dez jovens narradores guiam as escolhas de suas atividades, e, entre as que mais se destaca, está a de narrar novelas. Decidimos nomear os prazeres advindos dessa reflexão como honestos – respeitando inclusive o *Decameron*, já que esse termo é usado recorrentemente pelo Autor –, pelo valor que eles possuem em si. Além disso, cabe ressaltar a importância do riso, que, em sua função liberatória, também é uma forma de comprovar o sucesso do cálculo

hedonístico, pois, conforme propôs Bakhtin, o riso não existe onde há medo. Portanto, não é qualquer prazer, é justamente o prazer honesto o defendido pelos dez jovens narradores e o Autor enquanto base de uma nova sociedade, bem como é esse prazer que se encontra como pilar da arquitetura da obra, pois, seguindo na linha de Paolo Cherchi, há muita semelhança no conceito de útil e honesto, de modo que nada mais representativo do prazer e do útil − na linha horaciana proposta no *Decameron* − que o próprio prazer honesto. Ainda que a crítica anteriormente não tenha elaborado o conceito de cálculo hedonístico, sempre diferenciou o prazer de um prazer mediado pela razão, e não há nenhuma divergência sobre o fato dos dez jovens terem concluído com sucesso sua jornada.

Ademais, se o prazer honesto possui tamanha relevância no *Decameron*, atacar esse conceito é proporcionar uma série de reações negativas para toda a obra. E, justamente pelo prazer honesto ser um conceito perigoso à Igreja, como certificamos no capítulo 4, é que ele se tornou o principal alvo das restrições impostas pela Contrarreforma. Naquele momento, o leitor transformou-se em (co-)Autor e, a partir de censuras e modificações, desconfigurou-se o conceito de prazer honesto, que veio a se tornar prazer pecaminoso. Isso porque, sobretudo com as intervenções de Borghini e de Salviati, as modificações na obra alteraram seu contexto e suas possibilidades de leitura, abalando severamente o evento estético, principalmente por modificar um elemento essencial: o autor-criador. Como esse conceito, formulado por Bakhtin, é recente, e como por longos séculos a leitura biografista predominou, o novo autor-criador foi por muito tempo diretamente associado a Boccaccio, distorcendo não só a obra, mas a biografia do autor histórico. Com suas censuras, a Igreja conseguiu fraturar o conceito de prazer honesto sobretudo apagando os traços epicuristas da obra, transferiu os erros de seus membros a personagens do mundo pagão, sexualizou pervertidamente a obra, e recorrentemente associou essa visão doentia do sexo ao conceito de prazer, criando assim um novo cronótopo, o do prazer pecaminoso. Dessa forma, do nome de Boccaccio fizeram o pejorativo adjetivo *boccaccesco*, e fizeram do *Decameron* um livro condenável, a ponto de estrear o *Index*, lista de obras proibidas.

Em razão do conceito de prazer honesto, demonstramos que o *Decameron* não é um livro que estacionou no ano de sua escrita, por volta de 1351 – isto é, não importa apenas como esse prazer foi configurado pelo autor, mas também como foi interpretado, sobretudo, pelos representantes de cada superdestinatário, para que se possa mensurar quais são os impactos da obra na sociedade (ética) e da sociedade na própria obra (reescrita). O conflito entre o prazer honesto como um valor e os valores de determinados superdestinatários estão longe de se esgotar. Se, no século XVI, o *Decameron* entrou em conflito com a Igreja, no século XX o

conceito de prazer honesto é diametralmente oposto ao de prazer alienante imposto pela elite burguesa, novo superdestinatário – o que, por interesse das editoras comerciais, gerou um *boom* de edições do *Decameron* em forma de antologias, que não raro fizeram desaparecer a história essencial dos dez jovens narradores e privilegiou as novelas eróticas e engraçadas. Ou seja, do conflito ético propiciado pelo prazer honesto, surge a forma mais nefasta de interposição entre vida e arte, a censura – porque a censura inibe o ato de pensar. Cabe, portanto, aos que tentam resistir nesse conflito, especialmente os pesquisadores, preservar a estrutura da obra, ainda que, com a mesma humildade de Boccaccio, entendam que o *Decameron* é uma obra viva, que dialoga com os diversos contextos históricos e que ainda vai se deparar tanto com muitos leitores inteligentes e honestos que saberão extrair da obra úteis conselhos e com ela deleitar-se, mas que irá se deparar também com leitores ignorantes, desonestos, mesquinhos, gananciosos, frágeis, infantis e estúpidos, que, ao submeter a obra a uma reescrita de acordo com seus interesses, inexoravelmente acabarão, por fim, contra a sua vontade, por valorizar seu conceito mais subversivo, o prazer honesto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Principais obras de Boccaccio

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. A cura di Mario Marti. Milano: radici BUR rizzoli, 2011.

_____. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Milano: Oscar Mondadori, 2012.

_____. *Della geneologia de gli Dei di m. Giovanni Boccaccio libri quindeci. Ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli Dei de' gentili*. Trad. Gioseppe Betussi. Venetia: Valentini, 1627.

_____. *Esposizioni sopra la comedia di Dante*. Ed. G. Padoan. Milão: Mondadori, 1994.

_____. *Genealogia deorum gentilium*. Ed. V. Romano. Bari: Laterza, 1951. 2v.

_____. *Le lettere dite e inedite*. Org. e trad. F. Corazzini. Florença: Sansoni, 1877.

_____. *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, prose latine*. Ed. P. G. Ricci. Milão: Ricciardi, 1965.

Bibliografia Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Moderna, 2007.

ALBANESE, G.; BATTAGLIA RICCI, L.; BESSI, R. (a cura di). "Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento", in *Atti del Convegno di Pisa*, 26-28 ottobre 1998. Roma: Salerno, 2000.

ALFANO, G. "Comico in progresso: la funzione poietica della cornice decameroniana", in *Nuova rivista di letteratura italiana*, III, 2000, p. 99-119.

ALFANO, Giancarlo; D'URSO, Teresa; SAGGESE, Alessandra Perriccioli (a cura di). *Boccaccio angioino: Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelle: P.I.E. PETER LANG S.A., 2012.

ALFANO, Giancarlo; GRIMALDI, Emma; MARTELLI, Sebastiano; MAZZUCCHI, Andrea; PALUMBO, Matteo; SAGGESE, Alessandra Perricioli; VECCE, Carlo. *Boccaccio e Napoli: Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Atti del Convegno Boccaccio angioino. Per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013. Firenze: Franco Cesati Editore, 2014.

ALIGHIERI, Dante. *A divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. 3 vols. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *La Divina Commedia*. A cura di CHIAVACCI LEONARDI, A. Milano: Mondadori, 1993.

_____. "Tradução anotada do *Convívio*", in *O nobre poeta por si mesmo: Dante e o Convívio*. Tese de doutorado de Emanuel França de Brito (tradução, comentários e notas). São Paulo: FFLCH-USP, 2015.

AMORIM, Marilia. "Cronotopo e exotopia". In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, SP: Contexto, 2010.

ANSELMI, Gian Mario; BAFFETTI, Giovanni; DELCORNO, Carlo; NOBILI, Sebastiana (a cura di). *Boccaccio e i suoi lettori: una lunga ricezione*. Bologna: Il Mulino, 2013.

ARÁN, Pampa Olga. "A questão do autor em Bakhtin". *Bakhtiniana*, São Paulo, Número Especial: 4-25, Jan./Jul. 2014.

ASCOLI, A. R. *Dante and the making of a modern author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ATTI DI CONGRESSI. *Nella moltitudine delle cose*. Convegno internazionale su Giovanni Boccaccio a 700 anni dalla nascita. (a cura di Danilo Capasso). Aonia edizioni, 2016.

AUBENQUE, P. "As filosofias helenísticas. Estoicismo, epicurismo, ceticismo". In: CHÂTELET, F. (org.). *História da filosofia. Ideias e doutrinas*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1973. Vol. 1: *A filosofia pagã. Do século VI a.C. ao século II d.C.*

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V. N. "Discurso na vida e discurso na arte". Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. In: VOLOSHINOV, V. N. *Freudism*. New York: Academic Press, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo, SP: Hucitec Editora, 1986.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo, SP: Hucitec Editora, 2010a.

_____. *Para uma filosofia do Ato Responsável*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010b.

_____. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo, SP: Hucitec Editora, 2010c.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance.* 2.ed. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1990.

BARATTO, M. *Realtà e stile nel "Decameron"*. Vicenza: Neri Pozza, 1970.

BATTAGLIA, Salvatore. *La letteratura italiana*. Milão: Sansoni, 1971.

_____. "Schemi lirici nell'arte del Boccaccio", in *Archivum Romanicum*, XIX, 1935.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BETTINZOLI, A. "Per una definizione delle presenze dantesche nel 'Decameron'. II. Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformatorio". *Studi sul Boccaccio*, v. XIV, 1983-1984, pp. 209-240.

BEVILACQUA, Mirko. *L'ideologia letteraria del* Decameron. Roma: Bulzoni, c1978.

_____. Leggere per diletto: saggi sul "Decameron". Roma: Salerno, 2008.

BEZERRA, David. *Diferenças e semelhanças entre os conceitos de felicidade em Epicuro e Sêneca***.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2012.

BHÉRIER, E. *História da filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1978, vol. 2, t. 1.

BILLANOVICH, Giuseppe. *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca.* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947a.

_____. *Restauri boccacceschi*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947b.

_____. *Dal Medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*. Milano: C.U.S.L., 2001.

BILLANOVICH, Guido. *"Veterum vestigia vatum" nei carmi dei preumanisti padovani: Lovato Lovati, Zambono di Andrea, Albertino Mussato*. Padova: Editrice Antenore, [1958?].

BORSELLINO, N. *La tradizione del comico*. Milão: Garzanti, 1989.

BRAGANTINI, R. *Ingressi laterali al Trecento maggiore: Dante, Petrarca e Boccaccio*. Collana Nuovo Medioevo. Napoli: Liguori, 2012

_____. *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento.* Manziana (Roma): Vecchiarelli, 2014.

_____. “Para um diverso *Decameron*”. Trad. Doris N. Cavallari; Valéria Vicenttini. Revista de Italianística, USP, XXIX, 2015, p. 5-37.

BRAGANTINI, R.; FORNI, P. M. *Lessico critico decameroniano.* Turim: Bollati Boringhieri, 1995.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

_____. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, SP: Contexto, 2008.

_____. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo, SP: Contexto, 2009A.

_____. *Bakhtin e o círculo*. São Paulo, SP: Contexto, 2009B.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, SP: Contexto, 2010.

BRANCA, Vittore. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron* (1970). Firenze: Sansoni, 1990.

_____. “Il disegno del *Decameron* e la tradizione medievale”, in SALINARI, C. e RICCI, C. *Storia della letteratura italiana*. Roma-Bari: Laterza e Figli, 1988.

_____. “La fortuna letteraria e critica”. In BOCCACCIO, *Decameron*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1985.

_____. *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*. Firenze: G. C. Sansoni, 1977.

_____. *Studi sul Boccaccio* / diretti da Vittore Branca; editi sotto gli auspici dell’Ente nazionale Giovanni Boccaccio. Vol. 1 (1963)- . - Firenze: G. C. Sansoni, 1963-.

BRUN, Jean. *O epicurismo*. Trad. Rui Pacheco. Lisboa: Ed. tp., 1987.

_____. *O estoicismo.* Lisboa: Edições 70, 1986.

BRUNI, Francesco. *Boccaccio*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1990.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Vera Lúcia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora UNB, 1991.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2.ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAPPELLO, G. *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*. Ravenna: Longo, 1988.

CARDINI, Franco. *"Definibus Tuscie" Il medioevo in Toscana: saggi*. Firenze: Arnaud Editore, 1989.

_____. “Introduzione”, in BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2010.

_____. *Le cento novelle contro la morte: Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*. Roma: Salerno, 2007.

CAVALLARI, D. N. "O Decameron de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade", in *Recorte* (Três Corações) Revista de Linguagem, Cultura E Discurso, v. 5, 2006.

_____. "A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do Decameron de G. Boccaccio", in *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso. v. 1, p. 6-16, 2010.

_____. "A última coroa: Boccaccio e a gênese da narrativa moderna", in *MORUS – Utopia e Renascimento*, 9, 2013, p. 11-20.

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

_____. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Introdução à história da filosofia: as escolas helenísticas*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHERCHI, P. *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron».* Fiesole: Cadmo, 2004.

CHIECCHI, Giuseppe. *Giovanni Boccaccio e il romanzo familiare*. Venezia: Marsilio, 1994.

_____. *La parola del dolore: primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e umanesimo*. Roma: Antenore, 2005.

_____. *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*. Firenze: Olschki, 2017.

CHIECCHI, Giuseppe; TROISIO, Luciano. *Il Decameron sequestrato: le tre edizioni censurate nel Cinquecento*. Milano: UNICOPLI, 1984.

CICERO. *De finibus bonorum et malorum*, Livro I. Trad. Sidney Calheiros de Lima. In LIMA, Sidney Calheiros de, *A exposição da ética de Epicuro no* De finibus *de Cícero*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2004.

CORBETT, George. *Dante and Epicurus: a dualistic vision of secular and spiritual fulfilment*. London: Legenda, 2013.

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

CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. T. Cabral e P. Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.

DE' NEGRI, Enrico. *Tra filosofia e letteratura*. Napoli: Morano, 1983.

DE ROBERTIS, Teresa; et al. (a cura di). *Boccaccio autore e copista*. Firenze: Mandragora, 2013.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Napoli: A. Morano & figlio, 1901.

DELUMEAU, J. *A História do medo no Ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18).* Trad. Álvaro Lorencini. Bauru, SP: Edusc, 2003. Vol. I e II.

DOMINGUEZ, Michelle. "Do sistema à ação, do homogêneo ao heterogêneo: movimentos fundantes dos conceitos de dialogismo, polifonia e interdiscurso". *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (1): 5-20, Jan./Jun. 2013.

DORANDI, T. *Laertiana. Capitoli sulla tradizione manoscritta e sulla storia del testo delle 'Vite dei filosofi' di Diogene Laerzio*. Berlin; NewYork: de Gruyter, 2009.

EISNER, M. *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

EPICURO. *Sentenças Vaticanas*. Trad. João Quartim de Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Máximas principais*. Trad. João Quartim de Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. "Carta a Meneceu"; "Carta a Pítocles"; "Carta a Heródoto" In LAÊRTIOS, Diôgenes. "Livro X: Epicuro". In: *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mario da Gama Cury. Brasília: Editora UnB, 1988.

FALLOT, Jean. *Il piacere e la morte nella filosofia di Epicuro*. Trad. Anna Marietti Solmi. Torino: Ananke lab, 2015.

FARACO, Carlos Alberto. "Autor e autoria". In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, SP: Contexto, 2008.

_____. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo, SP: Parábola, 2009.

FERRACIN, Antonio; VENIER, Matteo (a cura di). *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna; in ricordo di Vittore Branca*. Atti di congressi. Udine: Forum, 2014.

FIDO, Franco. "Architettura". In *Lessico critico decameroniano*. Turim: Bollati Boringhieri, 1995.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, SP: Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, SP: EDUSP, 1999.

FLASCH, K. *Poesia dopo la peste. Saggio su Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza, 1995.

FORNI, P. M. *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al "Decameron"*. Liguori, 2008.

FOSCOLO, Ugo. *Prose*. Con una prefazione di Guido Biagi; Collana "Classici Italiani", Novissima biblioteca diretta da Ferdinando Martini, serie III volume LIX. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1914.

GARIN, E. *Idade média e renascimento*. Lisboa: Estampa, 1994.

_____. *Ciência e vida civil no renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

GEROSA, Pietro Paolo. *Umanesimo cristiano del Petrarca: influenza agostiniana: attinenze medievali*. Torino: Bottega d'Erasmo, 1966.

GETTO, Giovanni. *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*. Torino: G. B. Petrini, 1958.

GIGANTE, Marcello (a cura di). *Contributi alla Storia della Officina dei Papiri Ercolanesi*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

GRAEDEL, Leonie. *La cornice nelle raccolte novellistiche del rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*. Tesi di laurea presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Berna. Firenze: Stamperia "Il Cenacolo", 1959.

GREENBLATT, Stephen. *A virada: o nascimento do mundo moderno*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GRIMALDI, E. *Il privilegio di Dionei: L'eccezione e la regola nel sistema Decameron*. Roma-Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1987.

GUGLIELMINETTI, M. *Sulla novella italiana. Genesi e generi*. Lecce: Milella, 1990.

_____. "Boccaccio e la novella italiana". In: *Il tesoro della novella italiana.* Milano: Mondadori, 1986.

_____. *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*. Bologna: Zanichelli, 1984.

HELLER, Agnes. "Estoicismo e Epicurismo". In: *O homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

HEISE, Pedro Falleiros. "Boccaccio em defesa da poesia: as Genealogie deorum gentilium". *Serafino* (São Paulo), v. 5, p. 154-157, 2013a.

_____. "Boccaccio e a poesia". *Morus* (Unicamp), v. 9, p. 61-70, 2013b.

_____. "Quem usa capacete de vidro, é melhor não entrar num combate de pedras: a poética de Boccaccio". *Relatório de Pós-Doutorado*. FFLCH-USP, 2014.

HOLLANDER, R. "«Utilità» in Boccaccio's «Decameron»", in *Studi sul Boccaccio*, vol. 15, 1985-86, pp. 215-234.

HOLQUIST, Michael; CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo, SP: Perspectiva, 1998.

HORÁCIO. *Arte Poética: Horácio*. Lisboa: Inquerito, 2001.

HOUGHTON, L. B. T.; WYKE, M. *Perceptions of Horace: a Roman poet and his readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HYDE, T. *Boccaccio: The Genealogies of Myth*, in *Publications of the modern language of American*. Nova Iorque: Modern language association of America, ano C, 1985, pp. 737-745.

JANZEN, Henrique Evaldo. "Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM". *Bakhtiniana*, São Paulo, 7 (1): 107-124, Jan./Jun. 2012.

JONES, Howard. *The epicurean tradition*. Harvard: Routledge, 1992.

JÚNIOR, Hilario Franco. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

KIRKHAM, V. "Morale". In *Lessico critico decameroniano*. Turim: Bollati Boringhieri, 1995.

KIRKHAM, V.; SHERBERG, M.; SMARR, J.L. (ed.). *Boccaccio. A critical guide to the complete works*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

KRISTELLER, P. *Tradição Clássica e Pensamento Renascentista*. Trad. Artur Morão. Lisboa: edições 70, 1979.

LIMA, Sidney Calheiros de. *A exposição da ética de Epicuro no* De finibus *de Cícero*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2004.

LOMBARDI, A. "Boccaccio e La creazione di un lettore ingegnoso: una lettura della VI, I del Decameron", in CAPRARA, L. E ZINI ANTUNES,L. (org.) *O italiano falado e escrito*. São Paulo: Humanitas, 1998.

LUCRÉCIO. *Da natureza*. Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

_____. *De rerum natura*. A cura di Armando Fellin. Milano: UTET, 2017.

MACHADO, Irene A. *O Romance e a Voz*: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: Fapesp, 1995.

_____. "Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica". *Itinerários*, Araraquara, a. 12, 1998.

MAGALHÃES, M. C. C.; OLIVEIRA, W. "Vygotsky e Bakhtin/Volochinov: dialogia e alteridade". *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n.5, p.103-115, 1º semestre 2011.

MANETTI, Giannozzo. *Vita di Dante, Petrarca e Boccaccio*. Palermo: Sallerio Editore, 2003.

MANNI, Paola. *La lingua di Boccaccio*. Bologna: Il Mulino, 2016.

MARCHEZAN, Renata Coelho. "A noção de autor em M. Bakhtin e a partir dela". *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (3): 186-204, Set./Dez. 2015.

MARCHI, Cesare. *Boccaccio*. Milano: Rizzoli Editore, 1975.

MARCUZZO, Patrícia. "Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin". *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>.

MARINO, L. *The Decameron "cornice": Allusion. Allegory, and iconology*. Ravenna: Longo Editore, 1979.

MARX, Karl. *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

MASO, Stefano (a cura di). *L'"Etica" di Epicuro e il problema del piacere nella filosofia antica*. Torino: Paravia, 1990.

MAZZA, Antonia. "L'inventario della parva libraria di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio", in *Italia medioevale e umanistica* 9, 1966.

MAZZACURATI, Giancarlo. *Società e strutture narrative: dal Trecento al Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1971.

_____. *Forma e ideologia: Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*. Napoli: Liguori, 1974.

_____. *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

_____. *Il sistema del* Decameron. Napoli: Liguori, 1973.

MAZZACURATI, Giancarlo; PLAISANCE, Michel. *Scritture di scritture*: *testi*, *generi*, *modelli nel Rinascimento*. Atti di Convegno. Roma: Bulzoni, 1987.

MAZZOTTA, G. *The world at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton Legacy Library, 1986.

MENETTI, Elisabetta. *La realtà come invenzione: forme e storia della novella italiana*. Milano: FrancoAngeli, 2015.

_____. "Il linguaggio dell'alterità nel Decameron", in: PASQUARELLI CLIVIO, M. *Lingue in contatto e plurilinguismo nella cultura italiana*. Ottawa: Legas, 2011, pp. 81-93.

_____. *Il "Decameron" fantastico*. Bologna: Clueb, 1994.

_____. "Boccaccio e la fictio", in *Studi sul Boccaccio*, v. XXXVIII, p. 69-87, 2010.

_____. "La fucina delle finzioni. Le novelle e le origini del romanzo". *Heliotropia*, v. 8-9, pp. 17-34, 2012.

_____. "Dopo Boccaccio: il mondo senza compassione", in ANSELMI, G. M., BAFETTI, G., DELCORNO, C., NOBILI, S., *Boccaccio e i suoi lettori*. Bologna: Il Mulino, 2014, pp.289-306.

_____. "Boccaccio e la fantasia", in *Revista de italianística*, n. XXIX, FFLCH-USP, 2015, pp. 84-108

MENETTI, Elisabetta; CURTI, E. *Giovanni Boccaccio*. Firenze: Le Monnier, 2013.

MERCURI, R. "Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio". In *Letteratura italiana. Storia e Geografia*. v. I. Roma-Bari: Laterza, 1987, pp. 229-455.

MIRANDOLA, Pico della. *Discurso sobre a dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70, 2006.

MORAES, João Quartim de. *Epicuro*: as luzes da ética. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

_____. *Epicuro: Máximas principais*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2006.

MORDENTI, Raul. "La Griselda della Controriforma italiana", in *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda*, ed. Raffaele Morabito. L'Aquila: Japadre, 1988.

_____. *La critica letteraria: Boccaccio*. Università di Roma, 2010.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NEPOMUCENO, Luís André. "O *Decameron* e a peste como metáfora". Revista Alpha, UNIPAM (9)110-112, nov. 2008.

NOBILI, Sebastiana. *La consolazione della letteratura: un itinerario fra Dante e Boccaccio*. Ravenna: Longo, 2017.

OSGOOD, C. G. *Boccaccio on poetry*. Nova Iorque: Liberal Arts Press, 1956.

PADOAN, G. “Appunti sulla presenza del *Convivio* nel *Decameron*”, in *Studi sul Boccaccio*, vol. 19, 1990, pp. 63-91.

_____. *L’ultima opera del Boccaccio: le “Esposizioni sopra il Dante”*. Firenze: Olschki, 1959.

_____. “Mondo aristocratico e mondo comunale nell’ideologia e nell’arte di Giovanni Boccaccio”, in *Studi sul Boccaccio*, vol. 2, 1964, pp. 81-216.

_____. “Sulla genesi e la pubblicazione del ‘Decameròn’”. In _____. *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l’Arno*. Firenze: Olschki, 1978, p. 93-121.

PAGNAMENTA, R. B. *L’ambiguità come strategia narrativa.* Ravenna: Longo, 1999.

PAGNONI, M. R. *Prime note sulla tradizione medievale e umanistica di Epicuro.* Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, ser. Iii, 4: 1443-77.

PALUMBO, M. “Finzione e verità del racconto”, in MENETTI, E.; VAROTTI, C. (a cura di). *La letteratura e la storia. Atti del IX Congresso Nazionale dell’ADI Bologna-Rimini*, 21-24 settembre 2005. Bologna: Gedit, 2007, p. 207-223.

PESSANHA, José Américo Motta. “Marx e os atomistas gregos”. In: MARX, Karl, *Diferenças entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro*. São Paulo: Global Editora, s/d.

PETRARCA, F. *Invective contra medicum de Francesco Petrarca*. Tradução, ensaio introdutório e notas de Bianca F. Morganti, Tese de Doutorado defendida na Unicamp, 2008.

_____. *Opere*. Ed. V. Rossi e U. Bosco. s.d.: Sansoni, 1993.

PETRINI, Mario. *Nel giardino di Boccaccio*. Urdine: Del Bianco, 1986.

PICONE, M. (a cura di). “Autori e lettori di Boccaccio”, in *Atti del Convegno Internazionale di Certaldo*, 20-22 settembre 2001. Firenze: Franco Cesati, 2002.

_____. *Boccaccio e la codificazione della novella.* Letture del «Decameron»**.** Ravenna: Longo, 2008.

PICONE, M.; MESIRCA, M. (a cura di). *Introduzione al Decameron.* Firenze: Franco Cesati, 2004.

PICONE, Michelangelo; BÉRARD, Claude Cazalé (a cura di). *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26-28 aprile 1996). Firenze: Franco Cesati Editore, 1998.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana*: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Trad. Valdemir Miotello (coord.). São Paulo: Contexto, 2008.

PORCELLI, B. *Dante maggiore e Boccaccio minore.* Strutture e modelli. Pisa: Giardini, 1987.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. São Paulo, SP: Loyola, 1994. Vol. 3: *Os sistemas da era helenística*.

RICCI, L. Battaglia. *Boccaccio*. Salerno, 2000.

_____. "Nel giardino di Boccaccio: tradizione e innovazione", in *Giardini celesti, giardini terrestri – Atti del Convegno.* Certaldo Alto, 2004, org. Ente Nazionale Giovanni Boccaccio.

_____. *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della Morte"*. Roma: Salerno, 1987.

_____. *Scrivere un libro di novelle: Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*. Ravenna: Longo Editore, 2013.

RICCI, P. G. "Contributi per un'edizione critica della "Genealogia deorum gentilium"". In: *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*. Milão-Nápoles: Ricciardi, 1985, pp. 189-225.

RONCONI, A. *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia* (Mussato e Petrarca). Roma: Bulzoni, 1976.

ROSA, Alberto Asor. "Decameron di Giovanni Boccaccio". In: *Letteratura italiana. Le Opere.* Vol. I. Torino: Einaudi, 1992.

_____. "La fondazione del laico", in *Genus Italicum*. Torino: Einaudi, 1997.

RUSSO, Luigi. *Letture critiche del Decameron*. Bari: Editori Laterza, 1986.

SABATINI, Francesco. *Napoli Angioina: Cultura e società*. Cava de' Tirreni: Edizione Scientifiche Italiane, 1975.

SALINARI, C.; RICCI, C. *Storia della letteratura italiana*. Roma-Bari: Laterza e Figli, 1988.

SANGUINETI, E. "Gli "schemata" del "Decameron"". In RISSO, E. (a cura di). *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*. Milano: Feltrinelli, 2000.

SANTOS, Denísia Moraes dos. "O lugar que o leitor ocupa no diálogo com o discurso literário". *Ribanceira – Revista do Curso de Letras da UEPA*. Belém, vol. II, n. 1, jan.-jun. 2014.

SAPEGNO, Natalino. "Il Boccaccio". In: *Il Trecento*. Milão: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1948.

SCHMID, Wolfgang. *Epicuro e l'epicureismo cristiano*. Edizione italiana a cura di Italo Ronca. Brescia: Paideia, 1984.

SEGRE, C. La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento. In: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991),

_____. “I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio”, *in Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, a c. di M. Lavagetto. Parma: Pratiche, 1983, pp. 75-85.

_____. “Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del “Decameron””, in *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.

SÊNECA, Lucio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Portugal: C. Gulbenkian, 2004.

SOBRAL, Adail Ubirajara. “Ético e estético”. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, SP: Contexto, 2008.

_____. “A concepção de autoria do ‘Círculo de Bakhtin, Medvedev, Voloshinov’: confrontos e definições”. *Revista Eletrônica do Netlli*, v. 1, n. 2, dez. 2012.

SOUZA, Solange Jobim; ALBUQUERQUE, Elaine Deccache Porto e. “A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 7 (2): 109-122, Jul./Dez. 2012.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi. *Il potere della parola: studi sul “Decameron”*. Nápoles: Federico & Ardia, 1993.

STAPLES, Max Alexander. *The ideology of the Decameron*. Lewinston: E. Mallen press, 1994.

STEFANELLI, R. *Boccaccio e la poesia*. Nápoles: Loffredo, 1978.

SURDICH, Luigi. *Boccaccio*. Roma-Bari, Laterza, 2001.

_____. “La cornice d’amore”, in *Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.

_____. *Il Duecento e il Trecento*. Bologna: Il Mulino, 2005.

TARTARO, A. *Boccaccio*. Palermo: Palumbo Editore, 1981.

TARVI, Ljuba. “Cronotopo e metáfora como modos de combinação contextual espaço-temporal: o princípio da relatividade na literatura”. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (1): 193-208, Jan./Abril. 2015.

TATEO, F. “Poesia e favola nella poetica del Boccaccio”, in *“Retorica” e “poetica” fra Medioevo e Rinascimento*. Bari: Adriatica Editrice, 1960.

_____. *Boccaccio*. Roma-Bari, Laterza, 1998.

TEUCCI, S. *I mille volti della paura*. In: <http://www.griseldaonline.it/didattica/mille-volti-della-paura-teucci.html>. Acesso em: 2015.

TEZZA, Cristovão Cesar. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2003.

TONELLI, Natascia. *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante*: fonti mediche ed enciclopediche. [S.l.: s.n., s.d.], p. 64-117.

TORRACA, Francesco. *Giovanni Boccaccio a Napoli, 1326-1339*. Roma: s.n., 1916.

TORTELLI, E. *Emozioni streme: il riso e il pianto nel Decameron*. In: <http://www.griseldaonline.it/didattica/riso-pianto-decameron-tortelli.html>. Acesso em: 2015.

TRAVAGLIONE, Agnese. *Catalogo Descrittivo dei Papiri Ercolanesi*. Napoli: Biblioteca Nazionale di Napoli, 2008.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio***.** São Paulo, Musa Editora, 1993.

VEGLIA, Marco. *La vita lieta: una lettura del* Decameron. Ravenna: Longo, 2000.

_____. *Dante leggero: dal priorato alla Commedia*. Roma: Carocci editore, 2017.

VELLI, Giuseppe. *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*. Padova: Editrice Antenore, 1979.

VERDON, Jean. *Il piacere nel Medioevo*. Milano: Mondolibri, 2000.

WOODBRIDGE, E. "Boccaccio' Defense of Poetry as contained in the 14th book of the *Genealogia deorum*", in *PMLA*, 13, 1898, pp. 333-349.

ZACCARIA, Vittorio. *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*. Firenze: L. S. Olschki, 2001.

_____. *Giovanni Boccaccio: alle origini del romanzo moderno*. Milano: Bompiano, 2014.

APÊNDICE

A tabela a seguir registra todas as vezes que aparece o termo *piacere* nas novelas do *Decameron* (2011). A primeira coluna (J.) informa a jornada e a segunda (NOV.), a novela em que se encontra a menção (terceira coluna). A quarta (C.S.), marca especificamente quando o termo "piacere" possui alguma conotação sexual, que será marcado com um S (quando está vazia, é porque possui outro tipo de significado).

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
I	1	Aveva oltre modo *piacere*, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali, de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire tanto più d'allegrezza prendea.	
		«Or mi di', figliuol mio, che benedetto sie tu da Dio: hai tu mai testimonianza niuna falsa detta contro alcuno o detto male d'altrui o tolte dell'altrui cose senza piacer di colui di cui sono?»	
	2	(…) al giudeo cominciarono forte a piacere le dimostrazioni di Giannotto (…).	
	3		
	4	Il monaco, ancora che da grandissimo suo piacere e diletto fosse con questa giovane occupato (…).	S
		Deh, perché non prendo io del piacere quando io ne posso avere, con ciò sia cosa che il dispiacere e la noia, sempre che io ne vorrò, sieno apparecchiati?	S
		Costei è una bella giovane e è qui che niuna persona del mondo il sa: se io la posso recare a fare i piacer miei, io non so perché io nol mi faccia.	S
		La giovane, che non era di ferro né di diamante, assai agevolmente si piegò a' piaceri dell'abate:	S
	5	Quivi essendo il re successivamente di molti messi servito e di vini ottimi e preziosi, e oltre a ciò con diletto talvolta la marchesana bellissima riguardando, sommo piacere avea;	
	6		
	7	E fatto pagare l'oste di Bergamino e lui nobilissimamente d'una sua roba vestito, datigli denari e un pallafreno, nel suo piacere per quella volta rimise l'andare e lo stare.	
	8		
	9		
	10	«Maestro, assai bene e cortesemente gastigate n'avete della nostra presuntuosa impresa; tuttavia il vostro amor m'è caro, sì come di savio	

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		e valente uomo esser dee, e per ciò, salva la mia onestà, come a vostra cosa ogni vostro piacere imponete sicuramente.»	
II	1		
	2	(…) e però contentate il piacer vostro d'abracciarmi e di basciarmi, ché io abraccerò e bascerò voi vie più che volentieri (…).	S
	3	Li quali, veggendosi rimasi ricchissimi e di contanti e di possessioni, senza alcuno altro governo che del loro medesimo piacere, senza alcuno freno o ritegno cominciarono a spendere, tenendo grandissima famiglia e molti e buoni cavalli e cani e uccelli e continuamente corte, donando e armeggiando e faccendo ciò non solamente che a gentili uomini s'appartiene ma ancor quello che nello appetito loro giovanile cadeva di voler fare.	
		L'abate, udendo il suo ragionare bello e ordinato e più partitamente i suoi costumi considerando, e lui seco estimando, come che il suo mestiere fosse stato servile, esser gentile uomo, più del piacere di lui s'accese;	
		(…) con gran piacer di ciascuna delle parti quanto di quella notte restava si sollazzarono.	S
		Per che umilmente vi priego che quello che a Dio e a me è piaciuto sia a grado a voi, e la vostra benedizion ne doniate, acciò che con quella, sì come con più certezza del piacere di Colui del quale voi sete vicario, noi possiamo insieme all'onore di Dio e del vostro vivere e ultimamente morire.	
	4	(…) o piacer di Dio o forza di vento che 'l facesse, (…).	
	5	Andreuccio rispose che de' suoi compagni non volea quella sera, ma, poi che pure a grado l'era, di lui facesse il piacer suo.	S
	6	(…) e parendo loro molta di via aver gli altri avanzati, in un luogo dilettevole e pien d'erba e di fiori e d'alberi chiuso ripostisi, a prendere amoroso piacere l'un dell'altro incominciarono.	S
		La madre della giovane, quantunque molto turbata fosse e degna reputasse la figliuola per lo suo fallo d'ogni crudel penitenza, avendo per alcuna parola di Currado compreso qual fosse l'animo suo verso i nocenti, non potendo ciò comportare, avacciandosi sopragiunse l'adirato marito e cominciollo a pregare che gli dovesse piacere di non correr furiosamente a volere nella sua vecchiezza della figliuola divenir micidiale e a bruttarsi le mani del sangue d'un suo fante, e ch'egli altra maniera trovasse a sodisfare all'ira sua, sì come di fargli imprigionare e in prigione stentare e piagnere il peccato commesso.	
		E poi che più giorni, senza sentirsi da alcuna persona di ciò che fatto era alcuna cosa, gli ebbe di tutto ciò che bisognò loro e di piacere era fatti adagiare, parendogli tempo di farne le loro madri liete, chiamate la sua donna e la Cavriuola, così verso lor disse: (…).	
		(…) quatro volte, non senza gran letizia e piacere de' circunstanti, e l'uno all'altro ebbe ogni suo accidente narrato, avendo già Currado a' suoi amici significato, con gran piacer di tutti, (…).	

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		Currado e la sua donna dell'onor fatto e alla donna di lui e al figliuolo, e Arrighetto e ogni cosa che per lui si potesse offersero al lor piacere.	
	7	Già è buon tempo passato che di Babillonia fu un soldano, il quale ebbe nome Beminedab, al quale ne' suoi dì assai cose secondo il suo piacere avvennero.	
		(…) s'ingegnò d'inducerla a fare senza contenzione i suoi piaceri.	S
		(…) per forza o per amore le converrebbe venire a dovere i piaceri di Perdicon fare (…).	S
		A questo gran piacere di Pericone e di lei, non essendo la fortuna contenta d'averla di moglie d'un re fatta divenire amica d'un castellano, le si parò davanti più crudele amistà.	S
		(…) a servirle e a piacerle intendevano (…).	S
		E in mezzo di loro fattala sedere, non si poté di ragionar con lei prender piacere, per ciò che essa poco o niente di quella lingua intendeva;	
		(…) al suo piacer sodisfare mirandola (…).	S
		E poi che da lei insieme col prenze partito si fu e ebbe spazio di poter pensare, seco stesso estimava il prenze sopra ogni altro felice, sì bella cosa avendo al suo piacere: (…).	S
		Ma poi che alquanto con grandissimo piacere fu dimorato con lei (…).	S
		(…) quivi per più dì dimorando, avendo sempre Constanzio l'animo e 'l pensiere a quella donna, imaginando che, ora che il duca non l'era vicino, assai bene gli potrebbe venir fatto il suo piacere, (…).	S
		(…) dove più giorni la bella donna pianse la sua disaventura, ma pur poi da Constanzio riconfortata, come l'altre volte fatto avea, s'incominciò a prender piacere di ciò che la fortuna avanti l'apparecchiava.	S
		(…) l'uno dell'altro pigliando sotto le lenzuola maraviglioso piacere.	S
		Il mercatante rispose che d'ogni suo piacere era contento: (…).	
	8	(…) a secondare li piaceri d'amore e a divenire innamorata mi sono lasciata trascorrere.	S
		(…) che niuna persona meglio di lei potrebbe al suo piacer sodisfare (…).	S
		Al quale la donna, troppo fidandosi di ciò che non le doveva venir fatto nella forma nella quale già seco pensava, liberamente rispose che sicuramente ogni suo disidero l'aprisse, ché ella senza alcuno indugio darebbe opera a fare che egli il suo piacere avrebbe.	S
		Madama, voi dalla povertà di mio padre togliendomi come figliuola cresciuta m'avete, e per questo ogni vostro piacere far dovrei: (…).	
		«Come, Giannetta, se monsignor lo re, il quale è giovane cavaliere, e tu se' bellissima damigella, volesse del tuo amore alcun piacere, negherestigliele tu?»	S
		(…) così al figliuolo disse di fare, come guarito fosse, di metterla con lui in una camera e ch'egli s'ingegnasse d'avere di lei il suo piacere,	S

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		dicendo che disonesto le pareva che essa, a guisa d'una ruffiana, predicasse per lo figliuolo e pregasse la sua damigella.	
		Il quale, cessata alquanto la pestilenza, la damigella, per ciò che prod'uomo e valente era, con piacere e consiglio d'alquanti pochi paesani vivi rimasi per marito prese, e di tutto ciò che a lei per eredità scaduto era il fece signore;	
		Erasi il conte levato, non miga a guisa di padre ma di povero uomo, a fare onore alla figliuola sì come a donna, e maraviglioso piacere veggendola avea sentito nell'animo;	
	9	«Io non so come la mia si fa: ma questo so io bene, che quando qui mi viene alle mani alcuna giovinetta, che mi piaccia, io lascio stare dall'un de' lati l'amore il quale io porto a mia mogliere e prendo di questa qua quello piacere che io posso.»	S
		Ma lasciamo ora star questo; tu puoi, quando tu vogli, a un'ora piacere a Dio e al tuo signore e a me in questa maniera: (…).	
		(…) contro a mille che io la sua donna non recherei a' miei piaceri: (…).	S
		Aveva già Sicurano fatta raccontare a Ambruogiuolo la novella davanti al soldano e fattone al soldano prender piacere;	
		E fatto loro apprestare un legno, poi che fatta fu la festa, gli licenziò di potersi tornare a Genova al lor piacere: (…).	
	10	Paganin disse che gli piacea, sì veramente che egli non la dovesse contra suo piacere basciare;	
III	1	(…) con piacer di Masetto ordinarono che le genti circunstanti credettero che, (…).	
	2	E quantunque senza alcuna speranza vivesse di dover mai a lei piacere, (…).	
		(…) oltre a ogni altro de' suoi compagni, ogni cosa la qual credeva che alla reina dovesse piacere.	
		(…) voi vi partite pur testé da me e oltre l'usato modo di me avete preso piacere, e così tosto da capo ritornate? Guardate ciò che voi fate.	S
	3	(…) e lasciamo stare che io facessi, ma se io pur pensassi cosa niuna che contro al suo onore o piacer fosse, (…).	S
		(…) e da quel dì innanzi assai cautamente, con suo piacere e con grandissimo diletto e consolazion della donna, faccendo sembianti che altra faccenda ne fosse cagione, continuò di passar per quella contrada.	S
		E appresso, prendendo l'un dell'altro piacere, ragionando e ridendo molto della semplicità di frate bestia, biasimando i lucignoli e' pettini e gli scardassi, insieme con gran diletto si sollazzarono.	S
	4	(…) di che accortosi il monaco, come prima destro gli venne, con lei ragionò il suo piacere.	S
		(…) ancora che la penitenzia di frate Puccio si consumasse, modo trovò di cibarsi in altra parte con lui e con discrezione lungamente ne prese il suo piacere.	S

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
	5	(…) ma pure, convenendole seguire i piaceri del marito, (…).	
		(…) tu mi troverai ivi che t'aspetterò, e insieme avren tutta la notte festa e piacere l'un dell'altro, sì come disideriamo.	S
		(…) e ancor dopo la sua tornata, vi tornò con grandissimo piacere di ciascuna delle parti il Zima molte dell'altre volte.	S
	6	(…) subitamente prese consiglio a' suoi piaceri (…).	S
		(…) per amor di quella donna la quale egli più amava, gli dovesse piacere di farla chiara di ciò che detto aveva di Filippello.	
		(…) cioè di volere al suo piacere avere la donna mia;	S
		«Veramente costui ha l'animo a quella donna con la qual domane si crede aver piacere e diletto, ma fermamente questo non avverrà.»	S
		(…) per grandissimo spazio con maggior diletto e piacere dell'una parte che dell'altra stettero.	S
	7	Al qual piacere la fortuna, nemica de' felici, s'oppose: (…).	S
		(…) il piacere che di lei aveva si raccontava (…).	S
		Che egli non fosse vostro potavate voi fare a ogni vostro piacere, (…).	
		(…) e quasi in guisa di confortatore, col piacere de' pregionieri a lui se n'entrò e, postosi con lui a sedere, gli disse: (…).	
	8	Venuta adunque a confessarsi la donna all'abate con grandissimo piacere di lui e a' piè postaglisi a sedere, anzi che a dire altro venisse, incominciò: (…).	S
		Questo ragionamento con gran piacere toccò l'animo dell'abate (…).	
		(…) con grandissimo diletto e piacere si giacque e poi si ritornò alla badia (…).	S
	9	Di questo faccia ella il piacer suo; (…).	
		(…) facciate al conte mio marito dire che vostra figliuola sia presta a fare ogni suo piacere, (…).	S
		E appresso gli manderete a dire vostra figliuola essere apparecchiata di fare il piacer suo (…).	S
		Ne' quali primi congiugnimenti affettuosissimamente dal conte cercati, come fu piacer di Dio, (…).	
		E fattala di vestimenti a lei convenevoli rivestire, con grandissimo piacere di quanti ve n'erano e di tutti gli altri suoi vassalli che ciò sentirono, (…).	
	10	(…) dovesse recare a' suoi piaceri.	S
		(…) tu mi darai grandissima consolazione e a Dio farai grandissimo piacere e servigio (…).	S
		(…) il giuoco le cominciò a piacere e cominciò a dire a Rustico: (…).	S
		(…) che il servire a Dio era così dolce cosa; e per certo io non mi ricordo che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse (…).	S

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		(…) con gran piacere di Rustico (…).	
		(…) è forte a grado a Dio e piacere delle parti, e molto bene ne può nascere e seguire.	S
IV	1	(…) con grandissimo piacere gran parte di quel giorno si dimorarono (…).	S
		(…) qual piacer sia a così fatto disidero dar compimento.	S
		Ahi! dolcissimo albergo di tutti i miei piaceri, (…).	S
	2		
	3	(…) con molte ragion s'ingegnò di farle questa impresa piacere.	
		(…) dove i novelli amanti gioia e piacere primieramente presero del loro amore (…).	S
		(…) potendola egli senza alcun sospetto a ogni suo piacere avere, (…).	S
	4		
	5	Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere.	
		E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, (…).	S
	6	(…) nel suo giardino con Gabriotto e lui con grandissimo piacer di ciascuno tener nelle sue braccia;	S
		Egli non andrà guari di tempo che giorno fia e sarà ricolto; e come che questo a' suoi niuna consolazion sia, pure a me, nelle cui braccia egli è morto, sarà un piacere.	
		Il quale, ciò udendo e sentendo costei in piccola cosa esser nocente, s'ingegnò di mostrar di donarle quello che vender non le potea, e disse, dove ella a' suoi piaceri acconsentir si volesse, la libererebbe (…).	S
		(…) se tu l'avevi tal preso quale egli ti piacea, questo doveva anche a me piacere;	
	7	(…) insieme a' piacer comuni si congiunsono;	S
		E così questo lor piacer continuando d'un giorno in un altro (…).	S
		(…) essi a far de' lor piaceri in una parte del giardin si raccolsero, (…).	S
	8	(…) dovesse piacere di far quello che volevano i suoi tutori (…).	
		Alla giovane, che tardi era divenuta pietosa, piacque, sì come a colei ché morto disiderava di veder colui a cui vivo non avea voluto d'un sol bascio piacere;	
	9		
	10	(…) tutto ciò che a una donna può piacere (…).	
		Lo stradicò, queste cose udendo e gran piacer pigliandone, e alla fante e a Ruggieri e al legnaiuolo e a' prestatori più volte ridir la fece.	
V	1	(…) nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare, (…).	S
		(…) da non usato piacer preso (…).	S

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		(…) una soavità si movesse la quale il riempiesse di piacere mai da lui non provato (…).	S
		(…) il sostenea ma in seguir ciò in tutti i suoi piaceri il confortava.	
		(…) non volevano che colui, il quale lei contra li lor piaceri voleva aver per isposa, (…).	
		(…) nella quale, come si può credere, dolorosi stavano e senza speranza mai d'alcun piacere.	S
	2		
	3	(…) contro al piacere di quanti parenti avea per moglie la figliuola avrebbe presa.	
		(…) il riprese molto di ciò che contro al piacer de' parenti suoi far voleva (…).	
		(…) e esso con molto riposo e piacere con la sua Agnolella infino alla lor vecchiezza si visse.	S
	4	Questa risposta molto di piacere e d'ardire aggiunse a Ricciardo (…).	S
		(…) in piacere l'udir cantar l'usignuolo (…).	S
		(…) quasi per tutta la notte diletto e piacer presono l'un dell'altro (…).	S
	5	(…) oltre a questo più mi debbo a' vostri piaceri piegare in quanto voi a voi medisimi avete offeso, per ciò che questa giovane (…).	
		(…) e a Minghino con gran piacer di tutti i suoi parenti diede per moglie la giovane (…).	
	6	E appresso questo, con grandissimo piacere abbracciatisi, quello diletto presero oltre al quale niun maggior ne puote amor prestare (…).	S
		Perché dunque gli vuoi tu far morire dove con grandissimi piaceri e doni gli dovresti onorare?	
		E fatti loro magnifichi doni, contenti gli rimandò a casa loro, dove con festa grandissima ricevuti lungamente in piacere e in gioia poi vissero insieme.	S
	7	(…) a dover segretamente l'un dell'altro aver piacere ebbero ordine dato (…).	S
		Così adunque in concordia fatta sposare la giovane, festa si fece grandissima con sommo piacere di tutti i cittadini.	
	8	(…) tutta la sua famiglia che solo il lasciassero per più poter pensare a suo piacere, (…).	
		(…) la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere (…).	
		(…) tutto ciò che fosse piacer di lui (…).	
		(…) con onor di lei voleva il suo piacere, e questo era sposandola per moglie (…).	S
		(…) sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano.	S
	9	(…) oltre al piacer mio e oltre a ogni convenevolezza e dovere (…).	

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		(…) che ti debba piacere di donarlomi (…).	
	10	(…) se io aspetterò diletto o piacer di costui, io potrò per avventura invano aspettando invecchiare;	S
VI	1		
	2		
	3	(…) come che contro al piacer di lei fosse (…).	S
	4		
	5		
	6		
	7	(…) a ogni sua richesta gli aveva di sé ogni suo piacer conceduto.	S
	8		
	9		
	10		
VII	1	(…) a grande agio e con molto piacere cenò e albergò con la donna (…).	S
	2		
	3	(…) non obstante il comparatico, si recò a dover fare i suoi piaceri.	S
	4	(…) poi fare il piacer suo mentre egli adormentato fosse (…).	S
		La donna lo ’ncominciò a pregar per l’amor di Dio che piacer gli dovesse d’aprirle (…).	
		(…) oltre a ciò le diè licenzia che ogni suo piacer facesse (…).	S
	5	(…) s’ingegnasse così di piacere altrui come a lui (…).	S
		(…) dandosi l’un dell’altro piacere e buon tempo (…).	S
		(…) mi darebbe il cuore di fare i piacer miei in guisa che tu non te ne avvedresti (…).	S
		Per che la savia donna, quasi licenziata a’ suoi piaceri, (…).	S
	6	(…) essendo possente uomo la mandò minacciando di vituperarla se non facesse il piacer suo (…).	S
	7	(…) la pregò che le dovesse piacere d’aver pietà di lui, e in (…).	S
		(…) a’ suoi piaceri acconsentirmi (…).	S
		(…) e insieme presero piacere e gioia per un buono spazio di tempo.	S
		(…) ne seguirà maraviglioso diletto e piacere (…).	S
		(…) far di quello che loro era diletto e piacere, (…).	S
	8	(…) la via a poter fare nel tempo avvenire ogni suo piacere (…).	S
	9	(…) prendono più piacere io vivo poco contenta.	S
		(…) o piacere o noia che egli ti debbia essere (…).	

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		(…) uccello tutto il tempo da dovere esser prestato dagli uomini al piacer delle donne lungamente m'ha tolto (…).	S
		(…) il quale già certo del suo amore sé a ogni suo piacere offerse apparecchiato (…).	S
		(…) nel quale poi molte volte Pirro di Lidia e ella di lui con più agio presero piacere e diletto.	S
	10	Se io questo gli discuopro, egli prenderà gelosia di me, e potendole a ogni suo piacere parlare, (…).	
		(…) che egli ebbe di lei il piacer suo (…).	S
		(…) quando convertì a' suoi piaceri la sua buona comare.	S
VIII	1	(…) pregandola che le dovesse piacere d'essergli del suo amor cortese (…).	
	2		
	3		
	4	(…) disse a questa donna il piacer suo (…).	S
		(…) dove molti lumi accesi erano, con gran piacer bevve d'un lor buon vino.	
	5		
	6		
	7	(…) e ogni sollecitudine in piacere a costei, acciò che per lo piacerle il suo amore acquistasse e per questo il potere aver copia di lei (…).	
		(…) d'altra parte pensandosi che quanti più n'adescasse e prendesse col suo piacere, (…).	S
		(…) e, credendosi doverle piacere, la sua casa apparata (…).	
		Queste parole ascoltò l'amante con gran piacer d'animo, (…).	
		(…) pezza stettero in festa e in piacere (…).	S
		L'amante, che tutto udiva e aveva sommo piacere, (…).	S
		(…) fare cosa che a lei fosse a piacere, (…).	
		(…) mercé di ciò che contro al suo piacere avesse fatto: (…).	
		(…) e dove più le piacerà (…).	
		(…) e lei andasse a prendere e il suo piacer ne facesse: (…).	S
		Lo scolare, con fiero animo seco la ricevuta ingiuria rivolgendo e veggendo piagnere e pregare, a un'ora aveva piacere e noia nell'animo: (…).	
		(…) piacere della vendetta la quale più che altra cosa disiderata avea, (…).	
	8		
	9	(…) e il medico similemente cominciò di lui a prendere maraviglioso piacere (…).	

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		(…) che a ogni piacere di questi cotali gentili uomini (…).	
		(…) al piacer di ciascuno che è di tal compagnia, (…).	
		Ma sopra tutti gli altri piaceri che vi sono si è quello delle belle donne (…).	
		(…) per ciò che egli non è rimaso per voi, ingegnandoci noi di farvi onore e piacere, che noi non siamo stati morti come cani.	
	10	(…) con grandissimo piacer di Salabaetto, (…).	S
		Madonna, ogni vostro piacere m'è sommamente a grado, e per ciò e istasera e sempre intendo di far quello che vi piacerà e che per voi mi fia comandato (…).	S
		Egli giacque con grandissimo suo piacere la notte con essolei, sempre più accendendosi.	S
		(…) e così come la mia persona è al piacer tuo, (…).	
		(…) ogni volta che a Salabaetto era in piacere (…).	
		Salabaetto vezzatamente a usar con lei, e ella a fargli i maggior piaceri e i maggiori onori del mondo (…).	S
IX	1	Per che ella ti priega, in luogo di gran servigio, che ti debba piacere d'andare (…).	
		Madonna Francesca dice che è presta di volere ogni tuo piacer fare (…).	S
		Quivi perché ella el voglia vedrai e di lei avrai il piacer tuo;	S
	2	(…) non una volta ma molte con gran piacer di ciascuno la visitò (…).	S
	3		
	4	(…) e fammene questo piacere perché io gli misi a suo senno.	
	5	(…) traevano de' fatti di Calandrino il maggior piacer del mondo (…).	
	6	(…) fu lietamente raccolto, e con essolei di quel piacere che più disideravano prendendo si stette.	S
		(…) e senza fare altramenti motto da una volta in su caricò l'orza con gran piacer della donna.	S
		(…) avendone quello piacer preso che egli disiderava (…).	S
	7		
	8		
	9	Io sono in casa tua, dove dal tuo piacere io non intendo di mutarmi (…).	
		(…) dicendo oltre a ciò di mai dal suo piacer non partirsi.	
	10		
X	1	(…) nondimeno io ho la vostra per buona scusa e per onesta e son presto di veder ciò che vi piacerà, quantunque io vi creda senza testimonio (…).	
		(…) poscia che vide così piacere al re, prese l'uno (…).	
	2	(…) che gli dovesse piacere d'andare a smontare con esso Ghino al castello (…).	

J.	NOV.	MENÇÃO	C.S.
		(…) da questa ora innanzi sia e l’andare e lo stare nel piacer vostro.	
	3	(…) quivi leggier cosa ti fia il trovarlo e farne il tuo piacere.	
	4	(…) e per ciò io voglio di grazia da voi che vi debbia piacere di dimorarvi tacitamente qui con mia madre infino a tanto che io da Modona torni, che sarà tosto.	
		(…) e mandolla pregando che le dovesse piacere di venire a far lieti i gentili uomini della sua presenzia.	
	5	(…) lui disposta sono per questa volta a ogni vostro piacere.	S
		(…) quanto vi piacerà, non altramenti che se mia sorella foste (…).	
	6	(…) l’altra le vangaiuole parando, con grandissimo piacere del re (…).	
		Questi pesci su per la mensa guizzavano, di che il re aveva maraviglioso piacere;	
		(…) si sentì nel cuore destare un ferventissimo disidero di piacer loro (…).	
		E con piacer di messer Neri, magnificamente dotatele (…).	
	7	Ora avvenne che, offerendole il padre di lei ogni suo piacere, le venne in pensiero (…).	
	8		
	9		
	10		