

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ANA CAROLINA LIMA ALMEIDA

**A exemplaridade nas representações do feminino no final da  
Idade Média – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris*  
de Boccaccio (Florença – século XIV)**

NITERÓI  
2009

ANA CAROLINA LIMA ALMEIDA

**A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris* de Boccaccio (Florença – século XIV)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História Social e da Cultura.

**Orientador: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> VÂNIA LEITE FRÓES**

NITERÓI  
2009

ANA CAROLINA LIMA ALMEIDA

**A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris* de Boccaccio (Florença – século XIV)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História Social e da Cultura.

Aprovado em março de 2009.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Vânia Leite Fróes – Orientador  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Professor Doutor Roberto Godofredo Fabri Ferreira  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Professora Doutora Miriam Cabral Coser  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ

NITERÓI  
2009

## **DEDICATÓRIA**

À memória do meu avô Alúcio Rodrigues Lima, pela sabedoria, erudição, amor e por ter despertado em mim o interesse pela História.

A minha mãe Elizabeth Cardoso Lima Almeida, pelo amor, paciência, dedicação e apoio incondicionais.

Ao Gui e ao Oro, por todo amor, companheirismo, paciência e apoio.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Vânia Leite Fróes pela competência profissional, pela orientação e pela paciência.

Ao Professor Roberto Godofredo Fabri Ferreira, por ter participado da banca examinadora e pelas contribuições dadas no exame de qualificação.

À Professora Miriam Cabral Coser, por ter participado da banca examinadora e pelas contribuições dadas no exame de qualificação.

A minha avó Therezinha de Jesus Cardoso Lima.

A minha madrinha Deise Cardoso Lima Miranda.

Ao grande amigo e pai adotivo Antonio Carlos da Silva Carvalho, pelo amor e pelo apoio dados quando mais precisei.

Ao amigo Clinio de Oliveira Amaral, pelo apoio e por toda ajuda.

À “Oncetta”, pela amizade e pelo carinho.

Aos colegas do *Scriptorium-Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos*, pela convivência e pelas trocas intelectuais.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado.

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b>	.....	p. 07
<b>Résumé</b>	.....	p. 08
<b>Introdução</b>	.....	p. 09
<b>Capítulo 1</b>	<b>Boccaccio e o seu tempo</b> .....	p. 13
1.1	A política no Norte e no Centro da península Itálica entre o final do século XIII e o século XV.....	p. 13
1.2	O contexto político e social de Florença do final do século XIII ao início do século XV.....	p. 17
1.3	A expansão territorial dos Estados .....	p. 22
1.4	A economia da península Itálica dos séculos XIII e XIV.....	p. 26
1.5	O Sul da península Itálica no século XIV.....	p. 32
1.6	O aumento e a diminuição populacional e a peste negra.....	p. 36
1.7	A vida religiosa e cultural na península Itálica entre os séculos XIII e XIV.....	p. 37
1.8	Boccaccio e a sociedade do século XIV.....	p. 42
<b>Capítulo 2</b>	<b>A escrita de Boccaccio</b> .....	p. 44
2.1	Balanço historiográfico.....	p. 44
2.2	Aspectos gerais da literatura do <i>Trecento</i> na Toscana.....	p. 49
2.3	Boccaccio: vida e obra.....	p. 51
2.4	O <i>Decamerão</i> .....	p. 76
2.5	O <i>De mulieribus claris</i> .....	p. 101
<b>Capítulo 3</b>	<b>O <i>Decamerão</i> e o <i>De mulieribus claris</i></b> .....	p. 104
3.1	A estrutura do <i>Decamerão</i> .....	p. 104
3.2	O <i>Decamerão</i> : a <i>brigata</i> e os principais temas.....	p. 107
3.3	<i>De mulieribus claris</i> .....	p. 113
<b>Capítulo 4</b>	<b>O modelo do <i>Decamerão</i> e do <i>De mulieribus claris</i></b> .....	p. 117
4.1	Análise das reações da <i>brigata</i> – o louvor.....	p. 118
4.2	Análise das reações da <i>brigata</i> – o riso.....	p. 151
<b>Capítulo 5</b>	<b>O papel do feminino na idealização do espaço urbano</b> .....	p. 202
5.1	O feminino da <i>brigata</i> e a censura a certas novelas.....	p. 202
5.2	O feminino da <i>brigata</i> e o louvor às virtudes.....	p. 204
5.3	O riso.....	p. 207
5.4	O Renascimento.....	p. 213
5.5	A formação de uma cidade ideal.....	p. 220
<b>Conclusão</b>	.....	p. 225
<b>Referências bibliográficas</b>	.....	p. 228
Fontes primárias	.....	p. 228
Fontes secundárias	.....	p. 228
Dicionário	.....	p. 232
Sites consultados	.....	p. 232

## Resumo

Estudo do uso do projeto de Giovanni Boccaccio para o gênero feminino, sobretudo, das virtudes que o autor propõe às mulheres, no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*, para a vivência na cidade. O projeto de exemplaridade de Boccaccio para o feminino está associado à recuperação da vida urbana na Florença de meados do século XIV.

1. Literatura. 2. Gênero. 3. *Decamerão*. 4. *De mulieribus claris*. 5. Florença.

## Résumé

Étude du projet de Giovanni Boccaccio pour le genre féminin, surtout des vertus que l'auteur propose aux femmes, dans le *Décameron* et dans le *De mulieribus claris*, pour l'expérience de la vie dans la ville. Le projet d'exemplarité de Boccaccio pour le féminin est associé à la récupération de la vie urbaine dans la Florence de la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

1. Littérature. 2. Genre. 3. *Décameron*. 4. *De mulieribus claris*. 5. Florence.

## Introdução

A dissertação apresentada representa um interesse constante pela Idade Média, desde a graduação, e, em grande parte, pode ser relacionada a um percurso acadêmico junto à Universidade Federal Fluminense, em especial, ao *Scriptorium* – Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos dessa universidade. Nesse laboratório, foram desenvolvidas pesquisas cujos principais interesses versavam sobre as relações entre literatura medieval e história social. Dentro dessas relações, constituíram-se alguns problemas sobre as relações entre a obra literária e o vivido, privilegiando a região da península Itálica no século XIV.

Esta dissertação, em certa medida, comprova como a obra boccacciana oferece-se fartamente a discutir inúmeras questões ligadas à História Social. Por essa razão, utilizou-se da figura do feminino para, através de suas relações com o universo masculino, discutir o contexto social da comuna de Florença, na segunda metade do século XIV.

Pressupôs-se que, por meio das representações do feminino e de suas relações com o masculino, seria possível aclarar o universo social da cidade de Florença, principalmente, no que diz respeito à existência de um “programa”, assentado nas virtudes e na valorização da potência humana de Boccaccio para intervir, como cidadão, no sentido de resolver os problemas de sua cidade. Assim, tomou-se a peste como uma metáfora. Ou seja, além da peste como doença, Florença também sofria com as degenerações originadas pela falta de virtude dos seus cidadãos.

Com base nisso, encontrar-se-á, nas páginas seguintes, uma discussão que fugiu aos reducionismos do tipo classificatório, como, por exemplo, se Boccaccio era ou não um humanista. Além disso, aborda-se a questão do feminino não por meio de uma “história das mulheres”, que é muito comprometida com o feminismo, mas, sim, através de uma história de gênero, que vislumbra a relação entre o masculino e o feminino. Tal relação permite que se alcance a compreensão das relações sociais.

A utilização de duas obras literárias como fonte também requereu uma forma específica de abordagem. Apesar da “genialidade” de Boccaccio, suas obras foram inseridas

no contexto em que foram produzidas uma vez que criação literária é um produto histórico, gerada em uma sociedade específica, e foi elaborada por um indivíduo inserido, por múltiplos pertencimentos, nessa sociedade. Além disso, as obras de Boccaccio não foram tomadas como a cópia do vivido. Dessa forma, as novelas do *Decamerão* e as biografias do *De mulieribus claris* são consideradas não como o vivido em si, mas histórias nas quais se encontram aspectos da realidade social.

Na verdade, através de suas personagens, chegou-se às suas ideias sobre a natureza humana e como ela podia ser moldada para recuperar Florença. Essas ideias, que podem ser utilizadas para a recuperação da cidade, apontadas como ideais e exemplares, são encaradas a partir do conceito de exemplaridade. Isto é, como elementos que estão presentes em histórias que têm como objetivo a edificação, o ensino moral.

O fato de o *Decamerão* e o *De mulieribus claris* terem estruturas diferentes conduziu ao estabelecimento de critérios para que fossem analisados conjuntamente. Em relação ao *Decamerão*, analisaram-se as reações, sobretudo, das representações femininas da *brigata* ao conteúdo narrado em cada novela. Isso possibilitou a identificação de duas principais reações, que se organizavam em torno de atitudes de louvor e de riso. Dessa forma, isolaram-se os temas mais recorrentes e, em seguida, estabeleceu-se a relação entre essas temáticas e o *De mulieribus claris*. Apesar de ter uma estrutura diferente, essa fonte demonstrou que os principais aspectos, selecionados no *Decamerão*, também eram nela recorrentes. Tal coincidência serviu para sustentar a argumentação sobre o fato de que Boccaccio não pode ser pensado apenas como um “escritor consagrado”, mas como um agente histórico que, à semelhança de muitos de seus contemporâneos, tomou a escrita como uma poderosa “arma” recriadora da sociedade. Uma vez que se identificaram os temas comuns às duas obras, buscou-se relacioná-los ao mundo do qual Boccaccio fazia parte, demonstrando as suas relações com a sociedade florentina do século XIV. Por isso, dividiu-se a dissertação em cinco capítulos que se articulam em torno da análise das fontes propostas.

No capítulo 1, analisou-se o contexto político, por um lado, do Norte e do Centro e, por outro, do Sul da península Itálica entre o final do século XIII e o século XIV. O estudo teve como objetivo indicar a crise comunal, na segunda metade do século XIII, e discorrer sobre a sua superação, ou seja, a instituição de senhorios, levando em consideração que tal fenômeno variou de acordo com as particularidades das diversas cidades setentrionais e centrais. Enfatizou-se o contexto político e social de Florença do final do XIII ao início do XV. Além disso, procurou-se dar uma visão geral da economia e de aspectos culturais e

religiosos da península entre os séculos XIII e XIV. Finalmente, buscou-se integrar o autor nessa sociedade.

No capítulo 2, de caráter historiográfico, expôs-se a bibliografia sobre os estudos relativos à obra de Boccaccio. Assim, houve a preocupação de mapear quais foram as principais abordagens realizadas pelos estudiosos da obra do autor. O debate bibliográfico permitiu que se tomasse uma posição em relação às diversas formas de compreender a obra desse autor. Concluiu-se que, no universo das obras consideradas, a grande maioria dos estudos sobre o assunto diz respeito ao campo da literatura, existindo pouquíssimas pesquisas diretamente relacionadas aos problemas colocados pelos historiadores. Assim, embora a obra de Boccaccio seja tema de inúmeras pesquisas, a relação de sua obra com a sociedade da península Itálica, sobretudo, de Florença no século XIV, é muito pouco explorada. Além disso, não foi possível, com base no material levantado durante a pesquisa bibliográfica, encontrar nenhum estudo cujo tema estivesse ligado à relação da representação do feminino com as discussões do autor sobre a questão urbana.

O capítulo 3 teve como objetivo determinar, do ponto de vista formal, as características das fontes analisadas e os principais problemas relativos a elas. Assim, elaborou-se uma apresentação das singularidades das duas fontes estudadas.

O capítulo 4 teve como objetivo demonstrar a forma como a exemplaridade aparece no texto de Boccaccio. Para tanto, optou-se por analisar os comportamentos, as virtudes e os vícios relacionados ao riso e ao louvor, que são as duas principais reações da *brigata* às novelas. Por isso, resumiram-se as narrativas em que tais elementos estavam presentes. Tal procedimento serve para ilustrar as diferentes circunstâncias em que o louvor e o riso aparecem, bem como estabelecer uma tipologia dos vícios, das virtudes e dos comportamentos mais recorrentes.

O capítulo 5, além de retomar as ideias de louvor e do riso, sumariadas no capítulo 4, propõe interpretar a natureza dessas ideias no contexto do século XIV. Enquanto o louvor destaca as virtudes que são relacionadas ao feminino e consideradas por Boccaccio fundamentais à sociedade, o riso assume a função de criticar e recriar, por meio do jocoso, a cidade ideal. Nesse sentido, transpôs-se a obra de Boccaccio para o campo do exercício ético-prático, ou seja, repensar a sociedade. No fundo, este capítulo aponta a possibilidade de se determinar uma espécie de “utopia” de Boccaccio, na qual, as representações do feminino assumem uma função exemplar na recriação da cidade ideal.

Na conclusão, encontrar-se-ão os limites desta pesquisa, bem como uma reconstituição de suas principais linhas argumentativas ao longo dos capítulos apresentados anteriormente.

Ao apresentar os limites, demonstra-se como há uma série de questões que devem ser problematizadas no sentido de pensar a obra de autor como um importante instrumento da História Social.

## **Capítulo 1 – Boccaccio e o seu tempo**

### **1. 1 – A política no Norte e no Centro da península Itálica entre o final do século XIII e o século XV**

Na segunda metade do século XIII, a crise do sistema comunal foi revelada. Os seus principais motivos foram o endurecimento das corporações de ofício, a disputa entre os poderes autônomos, que eram mal regulamentados e mal disciplinados, e o antagonismo armado entre as facções e as associações privadas de ajuda mútua, principalmente, entre os nobres, que tinham instituições próprias. A criação de novas magistraturas e de instituições que tinham poderes que, com regularidade, eram renovados, e a concessão de uma autoridade prolongada ou especial a órgãos do governo ordinário foram modificações constitucionais que revelavam a necessidade de um poder mais sólido.

Entre os séculos XIII e XIV, apesar das grandes disparidades na evolução institucional das cidades italianas, houve uma clara tendência a se ultrapassar a falta de estabilidade das comunas pela instituição de mecanismos de governo mais fortes. Paralelamente, houve a formação e a consolidação de uma elite governamental que era mais definida, mais estável e tinha condições de resistir, conter e conduzir os confrontos para as instituições criadas. Tal grupo, que desejava ser hegemônico, era composto de famílias ricas vindas dos meios comerciais e de famílias de origem nobre formadas por patrícios, aristocratas e, às vezes, oligarcas, que conseguiam restringir ou mesmo impedir a ascensão social de novos indivíduos e dominavam o poder ao aparecerem como camadas fortes e estáveis.

A presença de camadas sociais variadas no governo, que tinha marcado a política da cidade, principalmente, na fase “popular”, foi exterminada. As instituições republicanas e o sistema comunal passaram a estar presentes sob formas cada vez mais rígidas e fechadas que não mais se abalavam tanto por problemas econômicos, pelos combates entre facções e pela dinâmica dos grupos da sociedade. Ressalta-se que esse fenômeno variou de acordo com as particularidades das cidades.

Nas cidades onde foram estabelecidas magistraturas concorrentes e paralelas, houve a superação das comunas como forma de governo, uma vez que eram vistas como isentas de autoridade e fracas. Assim, foram instituídas formas autoritárias de governo tanto no que tange à política interna quanto no que diz respeito à relação com o seu próprio território e com as outras cidades. Os homens que passaram a deter o poder, geralmente, eram oriundos de antigas famílias senhoriais que possuíam investidas imperiais, propriedades rurais, direitos senhoriais. Também tinham vassallos e relações mais ou menos estreitas com os grupos que agiam na vida política da cidade. “Ils se trouvèrent en mesure d’exercer une vaste influence politique, sinon une seigneurie en bonne et due forme, sur de petites constellations de centres urbains et de territoires ruraux.”<sup>1</sup>

Ferrara foi uma das primeiras cidades a ter um senhorio. A partir de 1240, a família Este ascendeu ao poder com Azzo VII d’Este. “Cette domination des Este fut reconnue formellement et juridiquement en 1264, avec l’avènement d’Obizzo d’Este.”<sup>2</sup> No Vêneto, entre 1226 e 1237, Ezzelino III da Romano ampliou sua influência para Pádua, Verona, Treviso e Vicência. Houve também a instituição, no século XIII, do senhorio na Lombardia e no Piemonte. Porém, tais senhorios foram passageiros. Os senhores tinham o apoio de certos grupos urbanos, mas não estavam realmente enraizados nas cidades para que o poder senhorial pudesse se manter sem a presença daqueles grupos.

Os senhorios surgidos no interior das cidades foram os mais estáveis. Eles foram consequência do desenvolvimento das instituições comunais e foram estabelecidos por famílias que tinham predomínio na cidade, local onde seus membros tinham funções relevantes no clero ou no governo da comuna, e no condado, onde possuíam feudos. As origens do desenvolvimento da autoridade senhorial residem nos cargos comunais – no cargo de capitão do povo, de podestade ou nas funções e delegações de poderes que faziam parte da tradição do governo da comuna, mas que tinham limites rígidos de atribuições e de duração – confiados a um representante de um dos grupos dominantes ou a um chefe de uma linhagem. Tais cargos passaram a ter novas e maiores atribuições e uma mais longa duração. Assim, adquiriram uma legitimação e uma autoridade formal que lhes permitia ter um desenvolvimento autônomo e próprio. Desse caso fazem parte

Les Della Scala (ou Scaliger) à Vérone à partir de 1263, les Visconti à Milan à partir de 1277, mais aussi les Bonacolsi (à partir de 1272) et les Gonzague (après 1328) à

<sup>1</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen âge V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hachette, 2002. 320 p. (Carré Histoire). p. 152.

<sup>2</sup> Ibidem., p. 152.

Mantoue, ou encore les Da Carrara à Padoue (dont la prééminence fut sanctionnée par l'attribution de la charge de capitaine du peuple à Giacomo I en 1318) imposèrent leur seigneurie de cette manière.<sup>3</sup>

Os mais importantes senhores conseguiram cargos e poderes vitalícios. Essa concessão ocorreu em diversos períodos, variando de acordo com as cidades. Alguns dos senhores conseguiram escolher o seu sucessor, mesmo que este tivesse que ser aprovado oficialmente por uma assembléia popular. Os indicados dos senhores pertenciam a sua família – geralmente, eram seus próprios filhos –, o que gerou dinastias de senhores. Dentre essas, houve algumas que se sustentaram no poder por várias gerações. Tal foi o caso dos Della Scala, em Verona, que permaneceram no poder até o início do século XV, dos Visconti que governaram Milão até a metade do século XV, dos Gonzaga em Mântua e dos Este em Ferrara, depois, em Módena até os séculos XVII e XVIII.

Embora as instituições comunais não tivessem sido dissolvidas, elas foram, em geral, ocupadas por membros escolhidos pelos senhores. Assim, foram destituídas de sua autoridade e autonomia, passando, a ter funções de menor importância, principalmente, funções consultivas ou de aprovação das ordens do senhorio. Os estatutos urbanos também conviviam com os decretos dos senhores que, geralmente, acabavam substituindo a legislação elaborada pela comuna. “La vitalité de la vie politique communale, qui avait consenti pendant un temps un intense renouvellement social en dépit des luttes entre factions, s’essouffla et la capacité d’action des milieux plus modestes diminue.”<sup>4</sup> Tornou-se patente a grande distância entre os cidadãos e os grupos de onde saíam os indivíduos que participavam da política. Apesar da aparente subordinação das diversas camadas ao poder senhorial, na realidade, a sociedade estava estruturada por meio de rígidas hierarquias nas quais havia círculos oligárquicos que se afastavam nitidamente da massa cidadina. De qualquer forma, a vida política dessas cidades tinha sido disciplinada e estabilizada.

As instituições do governo foram, tanto nas repúblicas quanto nos senhorios, transformadas de acordo com a modificação dos sistemas políticos e passaram a ter outras funções. O poder militar passou a ser constituído cada vez mais por homens pagos, que eram chefiados pelos *condottieres*, do que por habitantes da cidade. Houve o crescimento do número dos órgãos governamentais e das administrações e, conseqüentemente, dos indivíduos que trabalhavam neles. E também foram necessárias novas fontes de impostos – instituíram-se, aos poucos, os impostos diretos e os empréstimos forçados – e novas formas de recebê-los.

---

<sup>3</sup> Ibidem., p. 153 – 154.

<sup>4</sup> Ibidem., p. 172.

Os senhores, desde o final do século XIII e durante o XIV, procuraram outras formas de legitimação. Além da autoridade obtida pela aclamação popular ou pela indicação, desejaram ser reconhecidos ou pelo papa ou pelo imperador e deter um dos seguintes títulos: o de vigário papal (representante do papa em uma determinada área) ou o de vigário imperial (representante do imperador em uma certa região). Durante o século XIV, os senhores buscaram obter um dos títulos para reafirmar seu poder sobre as áreas que desejavam colocar sob sua influência. Às vezes, o custo para se tornar um vigário era bastante alto, mas o reconhecimento formal do título de vigário era relevante. Como vigário, o poder do senhor não aparecia mais como um poder dado por seus concidadãos, pelos habitantes da cidade, mas, sim, como concedido por uma autoridade superior. Portanto, reforçava-se o desejo de transmitir o poder para seus descendentes que, na metade do século XIV, se revelou na criação de regras para a sucessão.

No final do século XIV e, principalmente, no século XV, a obtenção de um título senhorial – título de conde, de duque ou de marquês –, através de uma investidura feudal, constituía a fase final para que fosse instituído um principado hereditário. No período do apogeu territorial da senhoria dos Visconti, Gian Galeazzo Visconti comprou do imperador, em 1395, o título de duque de Milão. Definitivamente, desvinculou sua senhoria da estrutura comunal. Outros senhores fizeram o mesmo. Para afirmar sua autoridade sobre as terras da Igreja, o papa também fornecia tais títulos. Assim,

*En définitive, cette évolution entérinait le dépassement des institutions communales et urbaines dans des institutions princières détachées des précédentes et autonomes, même si l'enracinement communal des principats italiens continua de conditionner et de différencier leur physionomie par rapport à celle des principats européens contemporains.<sup>5</sup>*

Em boa parte do Centro da península Itálica e em toda a planície do Pó – região onde, devido às constantes intervenções do imperador, as liberdades urbanas eram mais fracas –, os senhorios foram desenvolvidos. Alguns geraram organismos políticos duradouros que sobreviveram e, no século XV, se transformaram em Estados. Durante o século XIV, alguns que eram ativos e fortes, na luta pela hegemonia sobre as regiões setentrional e central da península, caíram sob o poder dos Visconti. Os senhorios menos importantes se mantiveram ou por meio de um imobilismo cauteloso como o do senhorio dos Este de Ferrara ou através de uma dependência latente aos poderios hegemônicos de maior importância, tal como o do senhorio dos Gonzaga de Mântua.

---

<sup>5</sup> Ibidem., p. 157.

Várias cidades do Piemonte, entre 1319 e 1324, foram submetidas à autoridade do rei Roberto de Nápoles. A investidura de um senhor estrangeiro como senhor ocorreu até mesmo em cidades de instituições comunais fortes e enraizadas.

“Les seigneuries situées aux marges de l’Italie communale, au pied des Alpes et, plus rarement, au pied de l’Apennin, présentent quant à elles une physionomie particulière.”<sup>6</sup> Não foram originadas de um desenvolvimento interno das cidades. Surgiram a partir de famílias nobres que não provinham da cidade, mas pertenciam à antiga aristocracia feudal e militar e tinham recebido dos imperadores dignidades condaís ou marquesais. Desse caso fizeram parte o Piemonte subalpino com os marqueses de Saluce, as duas partes dos Alpes com os condes de Savóia, os marqueses de Del Carretto e de Malaspina nos Apeninos.

Nas comunas, a evolução das instituições não levava necessariamente ao estabelecimento de uma senhoria. A maior parte dos governos que não se transformou em uma senhoria era constituída de indivíduos originados da camada dos ricos mercadores, mais raramente, artesãos, que não desejavam que uma única pessoa governasse a cidade.

As senhorias, embora tivessem existido no Estado pontifício, em cidades toscanas, como Florença, Lucca e Siena e em cidades, como Gênova, Veneza, Bolonha e Perugia, não foram instituições duráveis nessas regiões. Essas áreas, em comparação a outros casos, tiveram senhorias consideradas tardias, esporádicas e, de certa forma, deformadas.

Na Toscana, o governo comunal permaneceu, durante todo o século XIV, com uma grande vitalidade. Às vezes, as cidades, em conjunturas excepcionais e por um curto período, lançaram mão de um senhor estrangeiro. Tal foi o caso de Pisa, que recorreu a senhores estrangeiros a partir de 1286, e de Florença. Além delas, houve outras cidades toscanas que foram temporariamente governadas por senhores.

## **1. 2 – O contexto político e social de Florença do final do século XIII ao início do século XIV**

A forte instabilidade política, fruto do permanente conflito entre diversos grupos, levou à instituição, em Florença, de um governo mais estável, formado por uma “(...) oligarchie ‘populaire’ de grands marchands et banquiers (...)”<sup>7</sup> A instabilidade política foi acompanhada por conflitos sociais especialmente difíceis, durante o século XIV. Os cidadãos florentinos que trabalhavam com a lã tinham um grande peso e conseguiam fomentar novos

---

<sup>6</sup> Ibidem., p. 159.

<sup>7</sup> Ibidem., p. 166.

modos de contestação social e empreender ações contrárias aos governantes. Os conflitos no interior da comuna ocorreram em um contexto mais amplo, que foi marcado pelo desejo da cidade de dominar toda a Toscana.

Florença foi caracterizada, na segunda metade do século XIII, por conflitos permanentes entre a burguesia mercantil, o *popolo*, os nobres, entre os guelfos e os gibelinos, que, um após o outro, tomaram o poder. A elite do *popolo* de Florença, constituída dos artesãos e comerciantes mais ricos, reclamando sua participação no governo se rebelou contra o poder gibelino em 1250. O regime do *popolo*, do “‘premier peuple’ (*primo popolo*)”<sup>8</sup>, não dissolveu as instituições do governo aristocrático, mas criou novas magistraturas. Assim, poderia controlar a cidade, a aristocracia e o poder executivo. Tal governo buscou acabar com os conflitos entre gibelinos e guelfos, mas, por causa da derrota diante de Siena e dos gibelinos, em Montaperti (1260), do procedimento ambíguo da aristocracia guelfa, da hostilidade dos gibelinos e do pequeno sustentáculo social do *popolo*, houve uma restauração da aristocracia, que durou até 1267.

Os guelfos retornaram ao poder e governaram a cidade de 1267 a 1282, constituindo “(...) véritable État dans l’État”<sup>9</sup>. Não houve o restabelecimento das magistraturas populares que tinham sido criadas em 1250. Os negociantes ricos, *popolani grassi*, que constituíam o núcleo do grupo guelfo, desejavam que os guelfos e gibelinos se reconcilhassem. Tal reconciliação era necessária para que aqueles empreendedores pudessem desenvolver seus negócios.

Dans un premier temps, ils favorisèrent une recomposition du milieu dirigeant indépendante des deux partis, réintégrant peu à peu certains nobles et magnats à la gestion de la vie publique. Puis, dans un deuxième temps, après avoir érodé le pouvoir des grands en faisant intervenir le *popolo minuto*, la bourgeoisie marchande prit pacifiquement le pouvoir.<sup>10</sup>

O colégio dos priores, que foi criado em 1282, coroou a tomada do poder pela burguesia comercial. O domínio do executivo pela oligarquia comercial devia-se à presença, dentre os seis priores, de três vindos das “Artes maiores”. “Enfin, l’affirmation du parti ‘populaire’ fut sanctionnée en janvier 1293 par la promulgation des ordonnances de justice, instituées à l’initiative de l’un des prieurs, Giano della Bella. Ces ordonnances codifièrent un ensemble de mesures d’exception contre les magnats.”<sup>11</sup> Apesar da inexistência de critérios

<sup>8</sup> Ibidem., p. 167.

<sup>9</sup> Ibidem., p. 167.

<sup>10</sup> Ibidem., p. 167.

<sup>11</sup> Ibidem., p. 167.

precisos que definissem o que era um “magnata”<sup>12</sup>, cento e quarenta e sete famílias foram caracterizadas como tal. Dessas faziam parte famílias cidadinas, famílias feudais do condado, famílias pertencentes à esfera comercial – como os Bardi –, que exerciam as mesmas atividades econômicas que a elite das famílias do *popolo grasso*. Como Florença precisava das atividades realizadas pelos “magnatas”, eles permaneceram na cidade, mas não puderam ter uma plena participação política e seus crimes eram punidos de forma mais pesada.

Por um período, as ordenações de justiça eliminaram o domínio dos nobres em Florença e constituíram os primeiros elementos da afirmação das “Artes maiores” no governo. Mas, os conflitos não cessaram: os “magnatas” e os membros das “Artes menores”, que estavam excluídos do poder, se insurgiram contra o *popolo grasso*. Por isso, as ordenações sofreram modificações em 1295.

Ces aménagements sanctionnèrent l’arrivée aux affaires du patriciat urbain, issu de la fusion entre la noblesse guelfe et les grands marchands. Ce patriciat détenait le pouvoir économique mais ne rompait pas pour autant les liens de parenté et les liens économiques avec les familles de magnats.<sup>13</sup>

As famílias em ascensão social podiam cogitar em participar da camada dirigente. Ou seja, não era impossível fazer parte do grupo que estava no poder. No entanto, esse não permitia a entrada de membros do *popolo minuto*. Apesar de ter conseguido afastar o *popolo minuto*, a oligarquia de Florença não conseguiu extinguir realmente as lutas dentro da comuna.

Entre o final do século XIII e início do XIV, o antagonismo entre Negros – que eram compostos, essencialmente, de banqueiros e mercadores ligados à Igreja e liderados pelas famílias Spini e Donati – e Brancos – grupo heterogêneo de inspiração gibelina e comandado por alguns elementos da família Cerchi – foi substituído pelos confrontos entre gibelinos e guelfos. Suas lutas deviam-se aos antagonismos econômicos e sociais entre companhias de comércio que competiam entre si. Mesmo com a existência das lutas, que o papa e o imperador tentavam dirimir, mas que eram reavivadas pelos combates fracassados da comuna contra outras cidades toscanas, como Pisa, em 1315, e Lucca, em 1325, o governo popular conseguiu se manter na comuna.

Apesar de conservar suas estruturas comunais, Florença, na primeira metade do século XIV, por causa da situação de permanente guerra externa e por seus problemas internos, foi

---

<sup>12</sup> “Magnata” é a tradução para um termo empregado por Jean-Pierre Delumeau e Isabelle Heullant-Donat, como pode ser percebido pela citação anterior. Cf. nota 11 e também nota 13.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 168.

obrigada a permitir que o poder executivo se tornasse mais forte. Assim, o rei Roberto de Nápoles ocupou a senhoria da cidade entre 1313 e 1321 e o seu filho, Carlos, duque da Calábria, entre 1325 e 1327, também exerceu aquela função.

Durante o senhorio do rei Roberto, Florença foi comandada por um vigário que, basicamente, estava encarregado das operações militares. Em 1315, a derrota de Montecatini para o duque de Lucca Castruccio Castracani fez com que, apesar de se manter formalmente, a senhoria do rei Roberto caísse no descrédito. Este rei foi substituído por seu filho, Carlos, duque da Calábria, por causa da derrota de Altopascio para Castruccio Castracani, em 1325, e pela ameaça representada por este duque. Embora seu governo tenha sido mais duro do que o do seu pai, não solucionou os problemas de Florença. Com a morte do duque da Calábria, em 1328, o desaparecimento de Castruccio Castracani e a volta para a Alemanha do imperador Luís da Baviera, a cidade retomou uma forma tradicional de governo na qual os procedimentos de eleição, as instituições e os sistemas de controle de diversas magistraturas tinham estabilidade. Nos últimos anos da década de 1320, foi instituído um mecanismo institucional complexo que perdurou por dois séculos. Foi implantada uma soberania popular cujas bases eram as associações. Dessas, era excluída uma parte dos habitantes.

À l'organisation topographique et militaire des compagnies du Peuple s'ajoutait l'organisation professionnelle des vingt et un Arts (sept Arts majeurs, cinq Arts moyens et neuf Arts mineurs), qui constituait l'organisme essentiel de décision par sa représentation dans le gouvernement du Peuple, et celle d'une élite de citoyens rassemblés dans le parti guelfe (*parte guelfa*) qui se voulait autonome. Enfin, deux conseils institués en 1325, conseil du peuple et conseil de la commune, permirent au régime 'populaire' de renforcer son emprise sur la ville qui put ainsi entamer une nouvelle phase d'expansion en Toscane (conquête de Pistoia en 1331, d'Arezzo en 1337 et de Colle Valdelsa en 1338).<sup>14</sup>

Apesar disso, no início dos anos de 1340, Florença foi atingida por uma nova crise. Devido à falência dos importantes bancos florentinos dos Acciaiuoli, dos Bardi e dos Peruzzi, a situação econômica, na década de 1340, foi marcada pela dificuldade. Após as perdas militares – a perda de Lucca para Pisa –, os membros da mais alta aristocracia, os “magnatas”, que tinham um grande número de clientes dentro e fora da cidade, contestaram o domínio do *popolo grasso*, grupo formado, essencialmente, por grandes mercadores. As camadas mais pobres, que eram totalmente excluídas da política, e as “Artes menores”, que tinham uma participação política reduzida, passaram a reivindicar uma maior participação e a pressionar o

---

<sup>14</sup> Ibidem., p. 168 – 169.

regime popular. Os trabalhadores têxteis, o *popolo minuto*, originaram uma grande agitação social<sup>15</sup> por terem sido afetados por uma difícil conjuntura econômica.

Em seguida, o *popolo minuto* junto com os magnatas concederam a Gautier de Brienne, duque de Atenas, que era francês e protegido do rei Roberto, a senhoria sobre Florença. Ascendendo oficialmente ao poder, em 1342, o duque de Atenas procurou instituir um senhorio pessoal, neutralizando todos os grupos sociais e tendo uma política demagógica que desagradou àqueles que o tinham colocado no poder. Ele foi expulso de Florença, em 16 de julho de 1343, por uma insurreição. A cidade se tornou livre e confiou o poder, de forma provisória, a um grupo de quatorze cidadãos liderado pelo bispo da cidade.

Por causa da rebelião gerada pelos cardadores e pelos outros trabalhadores da Arte da Lã, houve uma divisão, nos anos 1360, da oligarquia que detinha o poder em Florença. Ao redor da família Albizzi estavam presentes os oligarcas que defendiam que o poder deveria ser partilhado apenas entre poucas famílias ricas. Os mais moderados, que consideravam certa composição com as camadas mais humildes, apoiavam a família Ricci. Apesar do consenso sobre a necessidade de uma política que sustentasse o poder de Florença no âmbito regional e que expandisse o território da cidade, houve uma importante ameaça à coesão do governo florentino, no final da década de 1370. Nesse período, a cidade se envolveu em um grande conflito, chamado de guerra dos “Oito Santos”, contra o papa, por causa de algumas terras na Úmbria. Devido ao projeto expansionista conduzido pelo Estado pontifício desde a metade do século XIV, Florença estava certa de que seria atacada e instituiu, em agosto de 1375, uma magistratura extraordinária composta de oito indivíduos. A cidade guerreou contra o papa, que lançou contra a cidade um interdito.

Os problemas gerados pela guerra e as suas consequências tais como as represálias contra os comerciantes de Florença por causa do interdito que lhes tinha sido imposto e a situação dos assalariados, que tinham cada vez mais uma pior condição de vida, multiplicaram os conflitos entre os grupos que detinham o poder. Os guelfos e a família Albizzi, no início de 1378, lançaram um confronto contra o grupo mais moderado do *popolo grasso*, que era representado por Salvestro de Médici. Em junho do mesmo ano, o *popolo minuto* e os assalariados entraram nesse conflito e surgiu uma grande revolta contra os elementos guelfos que estavam em maior evidência. Foi iniciado o movimento dos Ciompi.

---

<sup>15</sup> Para uma visão geral das agitações sociais em diversas regiões europeias, cf. PERROY, Édouard. *A Idade Média: Os tempos difíceis*. Tomo III, 3º vol., 3 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965. (História geral das civilizações). p. 39 – 42.

Os Ciompi, que não eram considerados artesãos, constituíam um grupo de trabalhadores da lã bastante numeroso em Florença. Com a revolta, os Ciompi conseguiram que um dos seus membros ocupasse a importante função de gonfaloneiro de justiça. Ao lado das vinte e uma Artes existentes, criaram três Artes novas, as “(...) Arts du *popolo minuto* – ou *popolo di Dio* (des teinturiers, des confectionneurs de pourpoints et des Ciompi) – auxquels un tiers des magistratures de la ville devait revenir de droit.”<sup>16</sup> Contudo, esse regime não sobreviveu. No início de setembro de 1378, a Arte dos Ciompi foi extinta. Vários Ciompi tiveram que fugir, muitos foram considerados culpados e alguns foram condenados à pena de morte.

A revolta dos Ciompi levou à extinção do governo popular, do qual a maioria das famílias patrícias participava, e ao estabelecimento de um governo oligárquico, que era formado por um pequeno grupo de representantes das maiores famílias do patriciado urbano.

À la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les Albizzi furent les grands vainqueurs de cette période troublée. Ils prirent en main la direction de la Seigneurie (selon le terme qui désigne dès lors le gouvernement communal de Florence) grâce à l’habileté de leur chef Maso degli Albizzi. (...) L’affirmation du régime oligarchique aboutit à sa fermeture, sans que les institutions républicaines soient supprimées. Elle alla de pair avec une politique extérieure dynamique et agressive qui justifia les mutations constitutionnelles (...). Dans les années suivantes, les oligarques ne purent aller plus loin, en dépit des aspirations de Maso degli Albizzi (1417), puis de son fils Rinaldo, à un pouvoir personnel.<sup>17</sup>

A partir de então, a história de Florença foi caracterizada pelos conflitos entre os Albizzi e os Médici. Apesar de os Médici, no início do século XV, de certa forma, não terem se imiscuído nos conflitos existentes no seio da oligarquia florentina, em setembro de 1434, com Cosme de Médici,

Il apparut alors que le régime oligarchique ne se fondait plus sur un équilibre entre factions, mais sur la domination de l’une d’entre elles sur toutes les autres. La tradition historiographique retient que 1434, date du retour à Florence de Cosme de Médicis, marque l’avènement à Florence de sa ‘crypto-seigneurie’, qui dura trente ans, et plus largement de sa famille qui domina Florence pour un siècle.<sup>18</sup>

### 1. 3 – A expansão territorial dos Estados

Além da constituição dos Estados, ocorreu, na península Itálica dos séculos XIV e XV, uma tendência à expansão territorial.

<sup>16</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen...* op. cit., p. 169.

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 170.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 171.

Au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, cette tendance à la formation d'États aux dimensions régionales s'observe dans le reste de l'Italie du Centre et du Nord, quel que soit le type de gouvernement (seigneurial ou républicain) régissant les diverses puissances expansionnistes.<sup>19</sup>

Apesar de o fenômeno de expansão territorial, com o surgimento de espaços econômicos e políticos maiores, estar, no século XIV, presente em todas as regiões europeias, a península Itálica teve uma especificidade.

Alors qu'au-delà des Alpes les monarchies nationales et les grandes principautés territoriales constituaient des pôles d'attraction et utilisaient des structures préexistant à l'élargissement des espaces politiques et économiques, en Italie de tels pôles et de telles structures unificatrices faisaient défaut.<sup>20</sup>

Com a expansão territorial, foi necessário que as cidades se redefinissem sobre novos alicerces: “(...) ouverture des voies commerciales, des marchés, des campagnes qui devaient être en mesure de fournir un approvisionnement à la hauteur des besoins; contrôle des territoires, des hégémonies politiques et des dominations militaires sur des aires plus étendues.”<sup>21</sup>

Nem todos os Estados que tiveram seu território aumentado duraram por um longo período. Os que duraram por mais tempo foram os senhorios centrados sobre uma comuna importante e que possuíam várias cidades ou os Estados que se formaram ao redor dos mais poderosos senhores. Tal foi o caso do senhorio dos Scaliger no conjunto do Vêneto, mas também na Toscana e na região do vale do Pó e, principalmente, o dos Visconti em Milão. O senhorio dos Visconti levou à formação de um Estado, que atingiu seu apogeu no final do século XIV.

A expansão territorial das cidades herdeiras da tradição dos mercadores do século XI, Veneza, Gênova e Pisa, foi muito mais branda. Elas disputavam muito mais espaços comerciais, em especial no Mediterrâneo, do que territórios da península. Os condes de Savoia formaram um poder regional na medida em que aumentaram seu domínio no Piemonte. “En effet, contrairement à ce qui se passa alors pour Florence, Venise ou Milan, le duc n'eut pas à composer avec des villes importantes possédant une solide tradition de domination sur leur *contado*.”<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Ibidem., p. 177.

<sup>20</sup> Ibidem., p. 173.

<sup>21</sup> Ibidem., p. 173.

<sup>22</sup> Ibidem., p. 181.

A Toscana, na segunda metade do século XIII, era formada por diversas cidades que eram mais ou menos independentes umas das outras. As cidades mais importantes eram Florença, Siena, Lucca e Pisa. Naquela região, aconteceram contínuos confrontos nos quais vários poderes, como o imperial, tentaram se impor, mas não conseguiram. Florença, durante o século XIV, combateu permanentemente contra os desejos hesitantes de expansão dos senhores gibelinos das regiões setentrional e central da península com o objetivo de conservar sua ascendência sobre a Toscana.<sup>23</sup> Geralmente, tal influência se chocava com a de Siena ou a de Pisa.

Dans les années 1330-1340, au moment où Pise et Siègne entraient en conflit pour la domination d'une partie du littoral (la Maremme), Florence parvint à soumettre Pistoia (1331), Cortone (dont les seigneurs, les Casali, acceptèrent la protection florentine en 1334), Arezzo (vendue par les seigneurs de la ville, les Tarlati, en 1337) et Colle Valdelsa (1338).<sup>24</sup>

A constituição de novas cidades nas terras de determinadas famílias senhoriais como, por exemplo, Firenzuola, formada, em 1332, permitiu uma melhor penetração da influência de Florença nas áreas do condado que não lhe estavam diretamente subordinadas. A tentativa de se expandir pela parte ocidental da Toscana levou a choques com Pisa, que dominou Lucca e todo o seu território, em 1342. O acesso ao mar foi uma preocupação contínua para Florença e, em parte, definiu sua relação com Pisa. Sendo vencedora de uma guerra contra essa cidade, em 1364, e tendo obtido Volterra e San Miniato, Florença impôs uma paz a Pisa que a impossibilitou de ter qualquer ação contrária a sua expansão territorial e comercial. Nesse mesmo período, Florença não sucumbiu às tentativas dos Visconti de ampliarem seu domínio sobre San Miniato, Pisa e Lucca. Da mesma forma, a cidade se opôs à expansão do Estado pontifício, empreendendo a guerra dos “Oito Santos” contra o papa.

Florença, no final do século XIV, procurou instituir um sistema de alianças com as repúblicas livres, para lutar contra o domínio tirânico de Gian Galeazzo Visconti. Contudo, tal ideia não foi concretizada.

Par ailleurs, les caractéristiques de la commune italienne – cité-État dotée d'un vaste territoire et non simple association d'intérêts commerciaux – rendaient plus difficile qu'ailleurs l'établissement de ligues ou d'accords fédératifs, et poussaient même dans un sens tout à fait contraire, vers une politique de conquêtes territoriales. En définitive, la voie choisie fut celle d'un affrontement politique et militaire qui dura jusqu'au moment où les réseaux d'alliance entre villes se transformèrent en liens de

<sup>23</sup> Cf. TENENTI, Alberto. *Florença na época dos Médici: da cidade ao estado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>24</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L'Italie au moyen...* op. cit., p. 177.

dépendance, soumettant les petites communes aux puissances hégémoniques de plus grande envergure.<sup>25</sup>

Apesar de legitimar sua luta pela ideia de liberdade, concepção que Florença pretendia encarnar, pelo combate às aspirações pontifícias e à tirania dos Visconti, a cidade possuía uma política de conquista de territórios que fez com que tivesse, entre o início do século XIV e a metade do século XV, o domínio sobre um amplo território. Florença se expandiu por meio de guerras e pela compra de territórios. Às vezes, por acreditarem que essa cidade não era um inimigo tão intimidador quanto os outros – de forma geral, os Visconti – as cidades se davam a Florença.

A expansão florentina foi caracterizada por algumas grandes etapas. A completa submissão de Pistoia ocorreu em 1399, a de Arezzo, em 1384 e a de Cortona, em 1411. Florença conquistou Pisa, em 1406, e, temendo a expansão de Florença, Siena entregou-se, em 1399, a Gian Galeazzo Visconti.

Apesar de ter obtido um acesso ao mar, ao mar Tirreno, através da conquista de Pisa, Florença continuou com problemas, porque o porto de Pisa fazia com que os navios ficassem presos à areia e pelo fato de os genoveses interferirem no comércio de Florença a partir do porto de Livorno. A cidade ficou livre do receio dos genoveses, com a conquista de Porto Pisano.

À l'avènement de Cosme de Médicis, l'État florentin contrôlait un territoire d'environ 15 000 km<sup>2</sup>, correspondant plus ou moins à l'actuelle Toscane, à l'exception de Sienne et de Lucques qui demeurèrent indépendantes. La politique de conquête avait marqué le pas après 1414. (...) Le processus de transformation de l'État urbain en État régional était en cours depuis plusieurs décennies lorsque, au XVI<sup>e</sup> siècle, les Médicis prirent conscience de la nécessité d'opérer des changements.<sup>26</sup>

As cidades ou dinastias que constituíam domínios territoriais de importância regional precisaram, durante os séculos XIV e XV, estruturar a administração de territórios distintos entre si e mais vastos do que anteriormente. Houve o aparecimento de três modos de organização, que estão relacionados a contextos relativamente diferentes: o de Veneza, o de Milão (dos Visconti) e o de Florença.

Florença se impôs sobre as cidades – tais como Pistoia, Pisa e Arezzo – e mesmo sobre os grandes condados com os quais tinha intensas ligações econômicas e políticas. A comuna popular exercia um forte controle sobre as áreas rurais. Contudo, sob o governo

---

<sup>25</sup> Ibidem., p. 173 – 174.

<sup>26</sup> Ibidem., p. 178.

senhorial, no final do século XIV, tais áreas tiveram mais autonomia: estabeleceram novamente o parlamento e criaram novos estatutos e órgãos de administração. Esse fato descontentou os meios urbanos, que não tinham mais tanto controle sobre o condado. O governo de Florença teve que retomar o seu domínio sobre o condado e exterminou os perigos que ameaçavam o seu controle.

#### **1. 4 – A economia na península Itálica dos séculos XIII e XIV**

Os mares conhecidos eram, no início século XIV, dominados pelos comerciantes das cidades da península Itálica. Os portos do Levante ligavam-se às feiras de Champagne através do comércio terrestre e marítimo realizado por cidades da península Itálica. Tal comércio também se desenvolvia na costa atlântica da África e no Mediterrâneo.

Gênova<sup>27</sup> comercializava no mar de Azov – uma pequena região ao Norte do mar Negro –, no mar Negro e empreendia viagens até a China. Os genoveses passaram a ir em direção à Inglaterra e à Flandres desde 1277. Os artigos vinham de todas as partes do mundo até então conhecido: o ouro era proveniente do Sudão, a seda, da China, as peles de animal, da Europa do Norte e as especiarias, das Índias. Veneza tinha o predomínio sobre o mar Adriático e, desde o fim da quarta cruzada, os venezianos se instalaram em Bizâncio e fundaram, no mar Negro, novas rotas comerciais. Os venezianos estavam presentes na Romênia, no Egito, na Síria e na Palestina. Depois de 1261, os comerciantes de Veneza passaram a ter o monopólio sobre a região ocidental do Império, e os genoveses dominavam a região oriental e Constantinopla.

No comércio realizado no continente, nas feiras de Champagne, únicas feiras internacionais do medievo, estavam presentes os negociantes da península Itálica. No século XIV, a função monetária dos comerciantes da península passou a ter maior importância do que o seu papel comercial, enquanto os habitantes da península começaram a se estabelecer de forma mais permanente em Flandres. Foram os genoveses que instituíram novas rotas marítimas em direção ao mar do Norte. A primeira viagem marítima dos genoveses para Flandres foi em 1277 e, para a Inglaterra, em 1278. Contudo, a lã da Inglaterra só começou a ser trabalhada na península, em Florença, entre 1320 e 1330.

---

<sup>27</sup> Mais informações sobre a atividade econômica de Gênova e Veneza no século XIII, cf. PERROY, Édouard. *A Idade Média: O período da Europa feudal, do Islã turco e da Ásia mongólica*. Tomo III, 2º vol., 3 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965. (História geral das civilizações). p. 130 – 131.

O monopólio do comércio internacional da Europa ocidental e do Mediterrâneo pertencia aos negociantes da península. “Leur prépondérance était liée au monopole de l’offre d’une part des produits orientaux sur les marchés européens et méditerranéens et, d’autre part, des produits européens sur les marchés de Méditerranée et du Proche-Orient.”<sup>28</sup> As manufaturas da península, entre a segunda metade do século XIII e a primeira metade do XIV, obtinham lã, couro e tintura em regiões do Mediterrâneo ocidental. Nesse período, os comerciantes passaram a pagar com produtos manufaturados as matérias-primas que lhes eram necessárias. O comércio atingiu um nível tão alto que as antigas formas de associação comercial tiveram que ser substituídas.

As cidades marítimas geraram a expansão do comércio italiano entre os séculos XI e XIII. E, no final do século XIII, o comércio marítimo era dominado por Veneza e Gênova<sup>29</sup>. “Parti de la mer, le mouvement de prospérité économique se diffusa à l’intérieur de la péninsule, redonnant à la ville un rôle essentiel dans la vie économique et politique dans l’Italie du Centre et du Nord.”<sup>30</sup>

No final do século XIII, as cidades localizadas no interior da península, dentre elas Florença, deviam sua prosperidade a sua posição física nas rotas comerciais existentes entre o Mediterrâneo e a Europa e a sua função de redistribuição dos produtos advindos desse comércio. Apenas algumas dessas cidades, como Siena e Lucca, tinham uma atividade própria.

Em 1292, há registros da existência, em Paris, de mais de vinte companhias oriundas de cidades da península. Dentre tais companhias, estão presentes as dos Frescobaldi e dos Francesi de Florença. As mais importantes companhias tinham, em 1300, filiais em regiões de atividades mais prósperas, como, por exemplo, em Bruges, Londres, Paris e no conjunto dos portos do Mediterrâneo.

As companhias eram, inicialmente, familiares, mas passaram a aceitar membros que não pertenciam à família<sup>31</sup>. A companhia florentina dos Bardi tinha, entre 1310 e 1345, 26 membros e, em média, empregava por volta de 100 pessoas por ano. Na primeira metade do século XIV, contava com filiais em cidades da península Itálica, na Inglaterra, na Espanha e Berbéria, em Flandres, na França, em Constantinopla, em Rodes, no Chipre e em Jerusalém.

---

<sup>28</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen...* op. cit., p. 263.

<sup>29</sup> Mais informações sobre a atividade econômica de Gênova e Veneza no século XIII, cf. PERROY, Édouard. *A Idade Média...* op. cit., Tomo III, 2º vol. p. 130 – 131.

<sup>30</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen...* op. cit., p. 264.

<sup>31</sup> Sobre as companhias florentinas entre o século XIII e o início do XIV, cf. PERROY, Édouard. *A Idade Média...* op. cit., Tomo III, 2º vol. p. 132 – 133.

O papel da companhia dos Bardi como banco internacional deveu-se ao fato do papa Urbano IV ter ordenado que os dízimos recolhidos pelos coletores pontifícios fossem depositados nas caixas dos Bardi, e do papa Clemente IV ter concedido àquela companhia a coleta das taxas e dízimos da Terra Santa.

Os tecidos de lã flamengos, na segunda metade do XIII, eram um pouco superiores em relação aos de Milão e de Florença. A importação das melhores lãs europeias, as inglesas, fez com que a produção de tecidos de lã de cidades da península pudesse disputar com os tecidos de lã de Flandres. O uso da lã inglesa foi iniciado nos anos de 1320 e 1330, em Florença. As manufaturas que recorriam à matéria-prima inglesa eram bastante importantes e os tecidos que produziam eram, essencialmente, destinados à exportação. O cume de sua produção ocorreu na primeira metade do século e, mesmo após a peste negra, a produção continuou em um nível elevado.

A produção de tecidos de lã se concentrava no Norte, mas também era fabricado em alguns polos do Sul, como, por exemplo, a Sicília e em outras regiões da península. Enquanto na Lombardia e na Toscana os tecidos de lã produzidos eram de luxo e de qualidade média, no Sul e em alguns centros de outras regiões, eram de má qualidade, sendo destinados às camadas mais pobres.

Nas cidades que produziam para a exportação, houve a formação de uma organização manufatureira. O artesão das cidades foi superado por empreendedores, que conseguiam ter o controle sobre as matérias-primas e os produtos elaborados. O mercador que, por possuir capital, começou a investir no setor têxtil, levou para esse setor sua capacidade de comercializar. Por motivos técnicos e financeiros, os artesãos livres passaram a se subordinar ao mercador-empresendedor, que detinha a propriedade dos tecidos, uma vez que comprava a lã, fazia com que ela fosse trabalhada e vendia o tecido elaborado. Grande parte da população – segundo Giovanni Villani, 30 000 pessoas em Florença – das cidades produtoras de tecidos de lã estava empregada nessa atividade, que era monopolizada por alguns mercadores-empresendedores e por alguns produtores de tecido de lã. Na verdade, as atividades manufatureiras da península Itálica eram, com exceção de algumas atividades, monopolizadas pelos mercadores-empresendedores.

A produção dos tecidos não ocorria em um mesmo lugar. Até os anos 1360, em Florença, as primeiras operações sobre a lã ocorriam na loja do negociante-empresendedor e, posteriormente, o material era distribuído para que fosse trabalhado. Os artesãos trabalhavam a lã em suas casas. Depois de ser tecida, a lã recebia tintura, era seca e alongada. Nas cidades, os artesãos de lã se reuniam em corporações e essas estavam submetidas à Arte da lã, a maior

dentre as corporações ligadas à lã e que era dominada pelos mercadores-empresendedores e pelos produtores de tecidos de lã.

O trabalho do algodão e da seda, matérias-primas importadas do Oriente Próximo, estava relacionado ao desenvolvimento do comércio. Lucca era a principal produtora, mas Gênova, Bolonha e Florença também produziam tecidos de seda, que passaram ser importantes a partir do século XIV. Os tecidos de algodão eram fabricados, no século XIII, no Norte e também na região central da península. Contudo, no século XIV, os principais centros produtores de tecidos de algodão do Norte tiveram sua produção diminuída por causa do surgimento dessa produção na região alemã.

Ao lado da produção têxtil, houve o desenvolvimento da metalurgia. Algumas pequenas cidades da península se destacaram pela produção de papel, que foi iniciada no final do século XIII.

L'Italie du premier XIV<sup>e</sup> siècle fut donc particulièrement dynamique. Le développement des activités décrites précédemment, conjointement à la croissance de la population – notamment celles des villes – entraîna aussi des modifications dans les paysages urbains: densification de l'habitat, construction de nouvelles murailles, d'habitations luxueuses par la bourgeoisie urbaine, d'édifices publics et religieux à l'image de la richesse des villes.<sup>32</sup>

Mesmo antes da chegada da peste negra, em 1347, a economia da península tinha sido atingida por falências. As mesmas relacionam-se à guerra dos Cem Anos (1337-1453). A Inglaterra obteve o financiamento das companhias dos Bardi e dos Peruzzi para lutar contra a França. As derrotas do rei inglês Eduardo III fizeram com que ele suspendesse o pagamento de suas dívidas, levando, assim, essas companhias à falência – os Peruzzi, em 1343 e os Bardi, em 1346. Tais falências fizeram com que todas as outras companhias florentinas que tinham funções de banco, como a dos Acciaiuoli e outras, fossem arruinadas. A situação revelou que os empréstimos dados aos príncipes e reis, que podiam suspender o pagamento dos juros e da dívida, tinham sido excessivos e não possuíam garantias. Se a peste negra não tivesse chegado à península, a quebra financeira poderia ter sido superada.

Apesar das diferentes concepções dos historiadores sobre a situação econômica da península Itálica depois da peste negra, pode-se afirmar que, no século XIV, a economia da península encontrava-se em período crucial de sua história. Tendo saído da crise da metade do século XIV, surgiram, na península Itálica, novas estruturas, principalmente, por causa da diminuição da população.

---

<sup>32</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L' Italie au moyen...* op. cit., p. 268.

Se for comparado à primeira metade do século, não houve, depois de 1348, da peste negra, uma modificação na produção manufatureira italiana. Florença ultrapassou todas as cidades da península na elaboração de tecidos de lã. Na verdade, sua produção se tornou mais importante do que a de Flandres, tanto na península quanto no Mediterrâneo. A lã inglesa, que já era empregada em Florença, passou também a ser utilizada em outras cidades da península. Apesar de ser líder na produção de tecidos de lã de altíssima qualidade, a península sofria, no seu interior, com a concorrência de tecidos de lã estrangeiros de qualidade mediana. Assim, muitas cidades aumentaram as taxas sobre os tecidos estrangeiros e, posteriormente, chegaram até a proibir a sua entrada. Milão, por exemplo, proibiu a presença, em seu território, de tecidos produzidos por outras cidades da península.

Com a diminuição da mão-de-obra, que foi reduzida pela alta mortalidade causada pela peste, houve um aumento salarial para os trabalhadores da lã. As formas de retribuição também sofreram uma transformação, uma vez que o salário passou a estar relacionado à quantidade produzida e não mais ao tempo de trabalho. Os artesãos aumentaram muito sua capacidade de trabalho e alguns deles fundaram pequenas manufaturas, onde empregavam seus antigos companheiros como trabalhadores assalariados. As relações entre os negociantes-empresendedores e os artesãos também foram alteradas pela diminuição da mão-de-obra. Os negociantes-empresendedores passaram, aos poucos, o controle do trabalho para as corporações ou para os mestres-artesãos.

“Les bouleversements sociaux qui touchèrent la société urbaine italienne dans la période considérée furent tour à tour le reflet et la cause des évolutions économiques et politiques précédemment évoquées.”<sup>33</sup> Os movimentos sociais foram fomentados e acompanhados pelo crescimento da produção manufatureira e pelo aumento do comércio. Tais movimentos surgiram no setor têxtil de cidades como Florença, Milão, Gênova, dentre outras e, em seguida, atingiram os outros setores de atividade. O uso do trabalhador jornaleiro assalariado começou a se desenvolver a partir do fim do século XIII e do início do XIV. Assim, a existência de trabalhadores urbanos assalariados que não estavam inseridos nas corporações tradicionais das Artes originou reivindicações desses trabalhadores pelo direito de se organizarem.

As novas Artes, criadas na segunda metade do século XIII, foram insuficientes para a quantidade de ofícios existentes. Assim, vários ofícios ficaram sem corporações.

---

<sup>33</sup> Ibidem., p. 270.

À Florence par exemple, à côté des six Arts majeurs (*Arte di Calimala*, réunissant de multiples activités ayant trait au grand commerce, au commerce de détail, à l'industrie et à la finance; Art du Change; *Arte di Por Santa Maria*, réunissant le commerce de détail des draps, le commerce et le tissage de la soie; Art de la Laine; Art des merciers, épiciers et médecins; Art des pelletiers et fourreurs de vair), des Arts moyens (réunissant les fripiers et lingiers, les maçons et charpentiers, les chaussetiers et bonnetiers, etc.) et mineurs (qui furent catalogués en neuf Arts officiels en 1288 parmi lesquels on trouve les taverniers, les marchands d'huile, sel et fromage, les tanneurs, les marchands de bois en gros, etc.) virent le jour qui continuèrent à dominer chacun la foule du prolétariat florentin.<sup>34</sup>

Houve uma tentativa, em 1345, em Florença, dos cardadores e outros assalariados que pertenciam à Arte da Lã de formar um tipo de confraria dos cardadores, mas eles não tiveram sucesso. Seu líder foi condenado à morte. Em 1347, os tintureiros também desejaram formar uma corporação independente da Arte da Lã, mas, neste caso, houve uma conciliação. Eles conseguiram uma participação simbólica no governo da Arte. Dos nove cônsules que geriam a Arte da Lã, um passou a ser escolhido pelos tintureiros. Entretanto, na prática, como era minoria, o representante dos tintureiros não conseguia fazer com que as demandas desses trabalhadores fossem satisfeitas; houve crescimento das tensões sociais.

Em julho de 1378, eclodiu, em Florença, a revolta dos Ciompi, que é considerada a rebelião urbana mais importante devido à maior maturidade política dos trabalhadores têxteis revoltados. As economias de Milão, de Veneza, de Gênova e de Florença tiveram um grande desenvolvimento entre 1350 e 1500. Neste período, houve o surgimento de áreas de produção especializada. As manufaturas italianas, na segunda metade do século XIV e durante o século XV, estavam bem estruturadas, uma vez que conseguiam abastecer o mercado interno e externo. Neste período, Florença, Veneza, Milão e Gênova monopolizavam o comércio e a atividade bancária internacionais, estando presentes nos mercados da Europa e do Mediterrâneo e dominando as iniciativas das cidades de menor relevância.

Du côté du bassin oriental de la Méditerranée, dominé par Venise, le vieux schéma du commerce italien, fondé sur l'échange entre produits orientaux (épices en général) et tissus occidentaux, demeurait encore la base du commerce, même s'il fut aussi stimulé par l'importation de matières premières essentielles à l'activité manufacturière italienne (coton, soie, laine). Dans le bassin occidental, dominé par Gênes et Florence, la structure du commerce était davantage fondée sur les matières premières et les produits alimentaires échangés contre les produits finis italiens et européens.<sup>35</sup>

Apesar da desaceleração em sua economia, Veneza continuou sendo o intermediário mais importante entre a Europa ocidental e o Levante. E conseguiu, de forma geral, sustentar

---

<sup>34</sup> Ibidem., p. 271.

<sup>35</sup> Ibidem., p. 274.

suas posições durante a segunda metade do século XIV. Paralelamente ao comércio internacional, havia um comércio intenso por mar e por terra no interior da península. Plantas que forneciam tintura e lãs produzidas na península são exemplos de produtos comercializados no seu interior.

O comércio entre o Norte e o Centro da península com o Sul continuava sob os mesmos moldes do século XIII. Sicília, Calábria, Campânia e Apúglia exportavam vinho, grãos, atum, óleo, seda e lã para o Norte e para o Centro e compravam dessas regiões produtos manufaturados. As companhias de Florença, tais como os Peruzzi e os Bardi, que estavam fixados no comércio da costa do mar Adriático foram, entre 1350 e 1450, suplantadas pelos venezianos. Os florentinos eram sempre ultrapassados pelos pisanos e genoveses no mar Tirreno. Contudo, as companhias florentinas tinham filiais nos portos mais importantes das cidades do interior, como Nápoles, Gênova, Veneza e Pisa. O comércio das cidades da península Itálica se consolidou durante a segunda metade do século XIV e durante o século XV.

*Par rapport à la période précédente, le nombre et la quantité de produits échangés augmentèrent et ces produits furent de moindre valeur et de plus large consommation que ceux qui caractérisèrent le commerce à longue distance à l'époque de la révolution commerciale.<sup>36</sup>*

As companhias, na segunda metade do XIV, passaram a não mais dar, sem discernimento, empréstimos aos poderosos, mas, sim, a investir no fomento das atividades de produção. E, dentre outras modificações instituídas na atividade bancária, estabeleceram-se novas técnicas como, por exemplo, a reformulação das estruturas das companhias, para evitar as falências.

Em um contexto de reformulação das relações de crédito, Florença foi uma das principais praças bancárias do final do século XIV e do século XV. Neste mesmo período, as praças bancárias que mais se destacavam eram, ao mesmo tempo, os polos comerciais mais importantes. A partir do fim do século XIV, algumas companhias passaram a se especializar na atividade bancária.

### **1. 5 – O Sul da península Itálica no século XIV**

Com a paz de Caltabellotta, que pôs um fim à guerra gerada pelas Vésperas Sicilianas e foi estabelecida, em 1302, o sul da península Itálica foi dividido em dois reinos

---

<sup>36</sup> Ibidem., p. 276.

independentes. Havia o reino da Sicília, que era formado pelo *Mezzogiorno* continental e cuja principal cidade era Nápoles, e o reino da Trinacria, que estava centrado na Sicília. O reino da Sicília, que não continha a Sicília, era governado pelos angevinos e, a partir da metade do século XIV, foi chamado de reino de Nápoles.

Antes de se tornar rei de Nápoles, Roberto, neto de Carlos I de Anjou, foi associado ao governo do reino. Inicialmente, o rei Roberto, que foi coroado por Clemente V em Avinhão no início de agosto de 1309, não era contrário ao imperador, mas, sua concepção foi modificada à medida que a relação entre o papa e o imperador se deteriorou. O rei Roberto tomou para si a função de líder dos guelfos na península e em março de 1314, depois do imperador ter morrido, o papa Clemente V nomeou Roberto vicário imperial na península Itálica. O rei, que tinha uma corte brilhante, procurou impor sua hegemonia no conjunto da península. Divide-se o seu reinado (1309-1343), que é considerado a era de ouro do reino de Nápoles, em dois momentos distintos, sendo que o primeiro foi mais brilhante do que o segundo.

En tant que chef du parti guelfe, Robert d'Anjou exerça donc une certaine hégémonie sur la politique italienne et parvint à plusieurs reprises à imposer sa domination directe sur certaines villes, Gênes, Florence, Ferrare ou Rome. (...) il fut à plusieurs reprises appelé comme seigneur par les Florentins entre 1315 et 1325, date à laquelle la seigneurie fut confiée à son fils et héritier Charles, duc de Calabre.<sup>37</sup>

O papa João XXII apoiava tal política e nesse período achava positivo uma intervenção do papado na península Itálica, principalmente, para intervir contra os gibelinos e alguns dos seus principais representantes, como, por exemplo, Matteo Visconti. Durante o período que permaneceu em Avinhão, junto ao papa, entre 1319 e 1324, o rei Roberto conduziu operações militares no Norte da península.

O rei utilizava toda a força militar e financeira do seu reino para colocar seu projeto em prática. Ele desejava ser senhor de toda a península, intervindo em todos os territórios nos quais sua arbitragem e autoridade fossem reconhecidas e ajudando o papado em algumas regiões da península. Tendo-o como líder, o grupo guelfo obteve, apesar dos eventuais fracassos, um verdadeiro poderio no Norte e no Centro da península.

Il se composait des territoires de domination angevine en Piémont (Asti, Alessandria, Acqui, Tortona, Mondovì, Cuneo), mais aussi de Brescia en Lombardie, de Padoue et Trévise, de Venise, de l'Émile et de la Romagne contrôlée

---

<sup>37</sup> Ibidem., p. 211.

par le légat pontifical, de la Toscane à l'exception de Lucques, Pistoia et Pise, des Marches, de l'Ombrie et du Latium.<sup>38</sup>

Além de desejar ser hegemônico – ele conseguiu se impor no norte da península –, o rei desejava recuperar a Sicília. Assim, investiu muitos recursos para reconquistar a ilha.

Il eut aussi des préoccupations orientales, dans la lignée de celles de Charles II, encouragées par la nécessité du maintien des intérêts de sa famille (...) et par la concurrence dans laquelle il se trouvait pour cette partie de l'Europe avec Frédéric II d'Aragon, roi de Trinacrie.<sup>39</sup>

O segundo período do seu reinado foi marcado pela morte do único herdeiro e pelas divergências, cada vez maiores, com o papa. Com a morte de seu único sucessor, Roberto reconheceu suas netas, Joana, nascida em 1326, e Maria, nascida em 1329, como herdeiras do trono e fez os barões e os súditos prestarem homenagem e juramento de fidelidade a elas.

Houve várias dissensões entre Roberto e o papa tanto no que diz respeito à esfera religiosa quanto no que se relaciona à política instituída na península. Durante o pontificado de João XXII, Roberto acolheu os franciscanos espirituais que eram condenados pelo papa. E a tentativa dos sucessores de João XXII, Bento XII e, em seguida, Clemente VI, de voltarem a Roma, descontentava o rei, uma vez que o seu poder deveu-se bastante à ausência do pontífice na península.

A corte de Nápoles atingiu um grande brilho sob o seu reinado. O rei Roberto transformou Nápoles com a construção de edifícios, como palácios e igrejas suntuosos. Ele era um homem culto e foi chamado de “Roberto, o sábio”. Sua corte era frequentada pelos maiores nomes do humanismo da península, como Petrarca, Cino da Pistoia e Boccaccio.

Sua política, além de contar com o apoio do papa, foi, talvez, sustentada, principalmente, por negociantes toscanos. Dentre estes, se destacaram os empreendedores de Florença, que emprestaram muito dinheiro à monarquia. O rei permitiu que as companhias financeiras, essencialmente toscanas, agissem livremente e elas acabaram tendo o domínio da maior parte das fontes fiscais do reino. A contrapartida aos investimentos feitos foi o recebimento de várias isenções e privilégios. Prestando vários tipos de serviço à monarquia, eles conseguiram altos cargos administrativos e feudos. O caso mais importante foi o de Niccolò Acciaiuoli, que obteve o cargo de grande senescal durante o reinado de Joana I.

---

<sup>38</sup> Ibidem., p. 211.

<sup>39</sup> Ibidem., p. 212.

O rei Roberto, que morreu em Nápoles no seu castelo de Castelnuovo, em 1343, instituiu, em seu testamento, sua neta Joana como sua única e universal herdeira. Seu marido, André da Hungria, não fazia parte da sucessão e recebeu o título de príncipe de Salerno.

Depois da morte do rei Roberto, surgiram vários problemas políticos e houve uma grande crise dinástica. Joana I ascendeu ao trono em difíceis condições e reinou de 1343 a 1382. Havia tensões com o papado, que queria tutelar a rainha durante a sua minoridade e com os ramos da casa de Anjou, compostos pelas famílias dos três irmãos do rei Roberto, angevinos da Hungria. Os vários ramos disputavam no interior do palácio e o assassinato foi a forma mais segura de eliminar os rivais. A rainha Joana e dois ramos da casa de Anjou mataram o seu marido André, que pertencia a outro ramo da casa. Esse ramo pressionava para que os direitos de André ao trono fossem reconhecidos. Com o assassinato de André, o representante do ramo ao qual este pertencia invadiu Nápoles e o reino passou a um período de desordens e violência. A rainha se refugiou na Provença. Nesse período, obteve do papa um acordo para se casar com um representante de um dos dois ramos que a tinham apoiado e passou a não ser mais suspeita da morte de seu marido. Luís de Tarente, o seu novo marido, reconquistou o reino de Nápoles em 1352.

A rainha, o seu novo marido, que tinham a ajuda de Niccolò Acciaiuoli, procuraram retomar sua autoridade. Dez anos após a reconquista do reino, um pouco depois que se iniciou a tentativa de restaurar a política e a ordem militar, Luís de Tarente morreu.

A viuvez da rainha gerou pretendentes e ela decidiu se casar com o filho do rei de Maiorca, Tiago de Maiorca. Apesar de o novo marido ter se comprometido a não se imiscuir no governo do reino, não cumpriu a sua palavra. Então, em 1365, com a morte de Niccolò Acciaiuoli, Joana I passou a governar pessoalmente o seu reino.

Nos anos seguintes, houve uma aliança entre a política pontifícia e a política do reino. Na paz de Aversa, em 1373, Joana I renunciou oficialmente à conquista da Sicília. O reino procurou retomar o seu empreendimento no Oriente e deu prosseguimento a sua política no Norte da península, fazendo parte das ligas promovidas pelo papa contra os Visconti. Em 1375, seu terceiro marido morreu e a rainha não tinha filhos. Depois de alguns meses, ela decidiu casar com Oto de Brunswick. A nomeação do seu herdeiro e o apoio da rainha ao papa de Avinhão, Clemente VII, em novembro de 1378, iniciaram a decadência da rainha.

Os representantes do papa romano Urbano VI foram presos em Nápoles sob as ordens de Joana I. Assim, esse papa, em 1379, iniciou um processo por heresia e cisma contra a rainha. O desfecho foi a sua excomunhão em abril de 1380 e a sua deposição em maio do mesmo ano.

## 1. 6 – O aumento e a diminuição populacional e a peste negra

Exceto alguns casos, são poucas as cidades cujos documentos tratam com precisão o número de seus habitantes nos últimos séculos do medievo. O final do século XIII foi a época em que a península Itálica atingiu o seu ápice demográfico, com 11 milhões de habitantes. Tal quantitativo só foi atingida novamente na metade do século XVI. O crescimento do final do século XIII deveu-se às grandes modificações nas trocas, nas relações sociais, na produção agrícola e na organização política.

O crescimento populacional, assim como o desenvolvimento da economia, não foi igual em toda a península Itálica. O aumento da população ocorreu mais no Centro e no Norte. O Sul e as ilhas tiveram um crescimento mais difícil e demorado. Havia cidades muito populosas no início do século XIV: “Milan, Venise, Florence abritaient plus de 100 000 habitants environ alors qu’au même moment peu de villes en Europe dépassaient 40 000 habitants (seules Paris, Gand, Bruges et Cologne pouvaient prétendre à une population très supérieure à ce chiffre).”<sup>40</sup>

A partir das primeiras décadas do século XIV, percebem-se os sinais da queda na demografia<sup>41</sup>. É provável que sejam a imagem do ponto de ruptura – esperado para aquela época – entre a alimentação disponível e a quantidade de pessoas. Além dessa desproporção, a tendência à queda estava relacionada a todas as outras áreas da economia – a indústria têxtil, o comércio internacional e a atividade bancária –, que, nas primeiras décadas do século XIV, se desestruturaram.

Antes da peste negra<sup>42</sup>, que atingiu de forma particular a península Itálica, a existência constante, durante a primeira metade do século XIV, de vários períodos de fome, que eram acompanhados por epidemias, levou ao aumento da mortalidade. Assim, mesmo antes do período da peste negra, entre os anos de 1347 e 1350, a população da península tinha diminuído de forma considerável.

Os mais pobres sofriam mais com a falta de alimentação e isso gerava preocupações nas elites dirigentes, que tinham medo de desordens. A fome e o ódio aos ricos fizeram com que surgissem revoltas contra a elite que detinha o poder, por isso reprimiu as rebeliões com

---

<sup>40</sup> Ibidem., p. 243.

<sup>41</sup> Para uma visão de síntese da queda demográfica do século XIV e das consequências da peste na demografia europeia, cf. PERROY, Édouard. *A Idade Média...* op. cit., Tomo III, 2º vol. p. 178 – 181.

<sup>42</sup> Para uma visão sobre a reação da população aos surtos da peste negra, cf. DELUMEAU, Jean. Tipologia dos comportamentos coletivos em tempo de peste. In: \_\_\_\_\_. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 471 p. cap. 3, p. 107 – 150.

violência. Entretanto, nos períodos de fome, não houve grandes modificações na atividade econômica.

Antes da peste, entre 1309 e 1340, a península Itálica foi atingida por inúmeras epidemias, sendo a peste apenas um fator agravante e que teve impacto sobre uma população que sofria por causa de várias carências, principalmente, por falta de alimentação. A peste chegou à península, em 1347. Na primavera de 1348, ela atingiu Nápoles e, em 1348, alcançou as regiões do Norte e do Centro. “Entre février et juin 1348, la peste se répandit partout en Italie, n’épargnant que quelques rares montagnes au climat très dur et, de manière tout à fait inexplicable, la ville de Milan.”<sup>43</sup> A epidemia durou de 1347 a 1350 e causou a morte de, pelo menos, um terço da população. Ela atingiu tanto as cidades quanto os campos. Nas cidades, a mortandade foi mais rápida por causa da promiscuidade e por abrigarem um grande número de habitantes.

A população das cidades escapava das epidemias, fugindo para o campo, local onde a contaminação era menor. Mas embora fossem poucos os cidadãos que podiam fazê-lo, o seu deslocamento ajudava a propagar a doença. A persistência da falta de estabilidade econômica e a característica endêmica da peste não permitiram que houvesse um crescimento demográfico entre a segunda metade do século XIV e a primeira metade do XV. A peste reincidiu em intervalos regulares: ocorreu cinco vezes entre 1360 e 1400 e seis vezes entre 1410 e 1415. Na segunda metade do século XV, surgiram outras seis epidemias. A partir dessa época, houve uma lenta evolução demográfica: a população da península ultrapassou os 11 milhões de habitantes apenas na década de 1550. Florença que, por exemplo, era constituída por 120000 habitantes, em 1338, não tinha mais que 42000 habitantes, em 1353 e a população tinha diminuído ainda mais, entre 1410 e 1415.

### **1. 7 – A vida religiosa e cultural na península Itálica entre os séculos XIII e XIV**

No final do século XIII e durante todo o XIV, a intensa presença da Igreja e, em especial, do papado nos assuntos temporais gerou muitas críticas e movimentos de dissidência religiosa. Muitos fiéis desejavam que a Igreja estivesse mais preocupada com a condução espiritual e mais próxima dos ideais evangélicos.

As contestações reapareceram no âmbito da própria ortodoxia através de pessoas “(...) qui accentuèrent les aspects eschatologiques et apocalyptiques du message évangélique, dans

---

<sup>43</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen...* op. cit., p. 245.

l'attente d'une régénération spirituelle toujours ardemment désirée, tant dans l'élite que dans la multitude des fidèles.”<sup>44</sup> Um dos mais importantes canais de disseminação da contestação à religião foi o joaquimismo. Joaquim de Fiore estabeleceu uma eclesiologia que relativizava a posição da hierarquia e das instituições da Igreja. As ideias joaquimitas foram propagadas, no século XIII, entre os cistercienses, e, sobretudo, entre os franciscanos.

Na Igreja e, principalmente, na ordem franciscana, inúmeros conflitos foram originados dos debates sobre a pobreza. Nas décadas de 1320 e 1330, Espirituais, que acreditavam que a escatologia de Joaquim de Fiori era uma profecia e que, possivelmente, constituíam a nova ordem que substituiria a Igreja romana e levaria os seres humanos à Idade do Espírito, conseguiram se refugiar na corte de Nápoles, uma vez que a rainha Sancia, mulher de Roberto de Anjou, os protegeu. Apesar de os debates terem dividido a ordem franciscana e as dissidências terem sido perseguidas durante todo o século XIV pela inquisição, não houve nenhuma mudança na atividade pastoral, nem tais problemas atingiram com força os fiéis. Nesse período, os mendicantes continuaram tendo um papel importante na vida religiosa da península.

A partir da segunda metade do século XIII, ocorreram no Norte e no Centro da península as procissões dos Flagelantes, que eram movimentos de manifestação popular de penitência. “Mal vues des autorités ecclésiastiques car mal contrôlées par elles, ces processions spontanées reprirent de la vigueur régulièrement au cours du XIV<sup>e</sup> siècle notamment en 1300, en 1334 et en 1399.”<sup>45</sup> Segundo André Vauchez, esses movimentos de penitência também buscavam a paz, a harmonia. “Desde 1260, os flagelantes percorriam as cidades do centro da Itália gritando ‘Paz e misericórdia!’ e exigindo das autoridades medidas que pacificassem uma sociedade comunal dilacerada por muitos antagonismos (...).”<sup>46</sup> Por causa da pressão popular, algumas medidas a favor da paz foram tomadas pelos poderes citadinos. Havia também a acusação feita por laicos de que a Igreja e as ordens mendicantes tinham traído os ideais primitivos de humildade e de pobreza. O movimento dos Apostólicos, um movimento laico de contestação religiosa, que foi fundado por Gerardo Segarelli, teve um grande sucesso entre as camadas populares da Emilia-Romanha. “Les membres de la communauté empruntèrent aux Franciscains leur idéal de pauvreté, mendiant, pratiquant l'Évangile à la lettre et prêchant.”<sup>47</sup> Após Gerardo Segarelli ter sido acusado de heresia e

---

<sup>44</sup> Ibidem., p. 280.

<sup>45</sup> Ibidem., p. 281.

<sup>46</sup> VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 200 p. p. 146.

<sup>47</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L' Italie au moyen...* op. cit., p. 281.

condenado à morte na fogueira, o movimento Apostólico, na clandestinidade, foi liderado por Dolcino de Novara. Esse pregava contra a Igreja, contra o seu poder temporal e suas riquezas e conseguiu que o seu movimento conquistasse um sucesso incontestável entre a população. A Inquisição, a partir de 1301, perseguiu os Apostólicos, que foram exterminados em 1307.

Dessa forma, no final do medievo, a religiosidade dos leigos se afirmou. Acredita-se que as procissões dos flagelantes “(...) furent plutôt le cadre privilégié à l’intérieur duquel se mit en place la culture religieuse des laïcs.”<sup>48</sup> As confrarias dos laicos desejavam a paz social e cívica de seus membros e tentaram várias vezes pressionar as autoridades das cidades em favor da paz. Atesta-se a piedade dos laicos ricos através da construção de capelas, uma forma diferente de expressão da piedade.

No âmbito dessa nova religiosidade laica, que buscava uma relação pessoal, íntima do ser humano com o divino, havia o desejo de se ter contato com a literatura religiosa. Por isso, houve a tradução para a língua vulgar de vários textos: as ordens mendicantes traduziram alguns deles e os mendicantes da península Itálica elaboraram instrumentos de trabalho cuja finalidade era a pregação ou a edificação dos fiéis. Eles também enquadravam e tinham o controle sobre os cristãos mais zelosos, dos quais eram os diretores de consciência. Além disso, tiveram uma grande importância na inquisição.

Na segunda metade do século XIII e durante todo o século XIV, o desenvolvimento político da península se inscreveu também no espaço físico e ajudou a transformar a paisagem da cidade. Foram feitas várias obras na maioria das cidades da península daquela época para representar e possibilitar o funcionamento dos novos governos, assim como para atender as aspirações religiosas dos cidadãos. As novas construções inscreviam no espaço citadino o prestígio e a relevância das instituições governamentais. Foram construídos, por exemplo, palácios comunais.

Os priores, em Florença, construíram o palácio dos Priores, que também é chamado de Palazzo della Signoria ou de Palazzo Vecchio, entre 1299 e 1314. Perto deste palácio, estão localizados palácios como o do Tribunal di Mercanzia (1359) e o da Arte da Lã (1308) que também simbolizavam o poder as instituições neles instaladas.

A paisagem citadina evoluiu de forma diferente nas cidades onde uma família se apoderou do poder e naquelas onde as senhorias foram instituídas. Em Milão, o palácio do podestade e a sede da comuna, chamada Broletto Nuovo, sofreram a concorrência do castelo dos Visconti.

---

<sup>48</sup> Ibidem., p. 284.

Os angevinos, para afirmarem o seu poder, construíram em Nápoles, a sua capital, edifícios de caráter religioso e governamental. A construção do Castel Nuovo, que continha pinturas de Giotto, ocorreu no final do século XIII, com Carlos de Anjou, que também iniciou a construção da igreja San Lorenzo Maggiore, concluída por seu filho, Carlos II. A mulher de Roberto de Anjou, a rainha Sancia, mandou construir Santa Chiara, igreja clarissa de Nápoles. Joana I, na metade do século XIV, mandou que fosse erigida a igreja Santa Maria Incoronata.

As cidades do Norte e do Centro, politicamente antagônicas, disputavam na construção de edifícios religiosos, que contava com a participação da elite financeira e política e dos grupos dirigentes da comuna.

As ordens mendicantes, na segunda metade do século XIII, passaram a aumentar e a edificar grandes igrejas e conventos, tendo, assim, uma grande influência na paisagem urbana. Em Florença, a fachada da igreja de Santa Maria Novella começou a ser construída pelos dominicanos por volta de 1300, e o claustro verde, depois de 1350. Na basílica de Santa Croce dos franciscanos, foram construídas várias capelas pelas famílias mais ricas de Florença. A capela dos Bardi e a capela dos Peruzzi foram ornamentadas com afrescos de Giotto.

A prática cada vez mais difundida da escrita entre os laicos revela-se por meio da composição de obras sobre os seus feitos, da elaboração de arquivos familiares, de cartas comerciais, de livros de conta, de contratos, dentre outros. Mais do que os nobres, foram os comerciantes os primeiros a escreverem por si próprios, não utilizando escribas, e a empregarem a língua vulgar em detrimento do latim.

Em Florença, houve uma grande difusão dos *libri di ricordanze*, os *ricordi*<sup>49</sup>, que aponta para a saída de uma escrita fundamentada apenas no aspecto comercial e o surgimento de textos sobre memória mais articulados. Os *libri di ricordanze*, os *ricordi*, eram escritos em língua vulgar pelo chefe da família e tinham como finalidade serem lidos dentro do círculo familiar.

“Deux éléments, parmi d’autres possibles, méritent d’être pris en compte dans l’histoire intellectuelle de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et du XIV<sup>e</sup> siècle: la langue et l’humanisme.”<sup>50</sup> A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, as *Rimas*, de Petrarca e o *Decamerão*, de Boccaccio colaboraram para que o dialeto florentino, na sua forma mais elaborada, se transformasse em uma língua literária utilizada em toda a península Itálica.

<sup>49</sup> Cf. DE LA RONCIÈRE, Charles. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges. (Org.) *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 638 p. v. 2, p. 163 – 309. p. 167.

<sup>50</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen...* op. cit., p. 294.

Na *Divina Comédia*, Dante mostrou que era possível que o dialeto por ele utilizado tratasse de temas mais nobres e que a escrita naquele dialeto poderia ser de grande variedade e vivacidade. Nessa obra, “(...) Dante è consapevole di costruire l’*epos* volgare e cristiano, originale ricreazione della poesia alta dell’*epos* latino.”<sup>51</sup>

O humanismo foi originado, na segunda metade do século XIII, por notários e juizes de Pádua e era um movimento literário que buscava estudar, imitar e ensinar os autores clássicos. Deve-se sublinhar que tal movimento foi originado na cultura cidadina desenvolvida, principalmente, em Florença, mas também na relação existente entre Florença, Milão e Veneza, onde o desenvolvimento cultural acompanhava a intensa vida política. Os primeiros humanistas, na maior parte das vezes, tinham funções administrativas nas cidades e, provavelmente, eram os intermediários entre os distintos grupos da sociedade.

“Le chef de file du premier humanisme padouan fut le juge et poète Lovato Lovati (1240-1309), passionné de poésie classique et particulièrement habile pour exhumer des oeuvres inconnues depuis des siècles.”<sup>52</sup> Dentre outros componentes dos primórdios do humanismo, havia Albertino Mussato e Benvenuto Campesani. “L’une des caractéristiques de ce pré-humanisme fut qu’il resta enfermé dans le cercle étroit qu’imposait la situation politique d’alors. Son rayon d’action n’alla guère au-delà des communes proches et de la région de Padoue.”<sup>53</sup>

Essa geração foi sucedida pela de Petrarca e Boccaccio, dois membros dos primórdios do humanismo, que se desenvolveu em um contexto político distinto. Tal geração foi marcada pela pesquisa sistemática nas bibliotecas da península. Petrarca influenciou quase toda a Europa ocidental. Credita-se a esse escritor uma função de mediar o pensamento e a tradição cristãs e a cultura clássica. Sua influência era muito grande tanto na esfera literária quanto na vida política e moral. Boccaccio foi o primeiro a ser influenciado por Petrarca e o seu humanismo. Coluccio Salutati, humanista mais novo dessa geração, foi o precursor da crítica textual, transmitiu aos humanistas do século XV o legado de Petrarca e Boccaccio e representou a aliança entre a política e o humanismo. A ele foi creditada a origem do ensino do grego na Europa do Ocidente por ter chamado o erudito Manuel Chrysoloras a Florença.

As regiões do Norte e do Centro da península Itálica eram ricas por causa dos mercadores do século XIV. Paralelamente, nesse mesmo período, houve a instituição de uma

---

<sup>51</sup> MERCURI, Roberto. Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio. In: ROSA, Alberto Asor. (Dir.) *Letteratura italiana: Storia e geografia*. Torino: Einaudi, 1999. 623 p. v. I, p. 229 – 455. p. 230.

<sup>52</sup> DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L’Italie au moyen...* op. cit., p. 296.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 296.

nova situação política. “Dans ce contexte, deux générations de lettrés italiens réunirent dans un triangle allant de Florence à Milan, à Padoue et Venise, une telle réserve de textes qu’ils garantirent à leurs successeurs une pleine et longue hégémonie grammaticale, rhétorique et littéraire.”<sup>54</sup>

## 1. 8 – Boccaccio e a sociedade do século XIV

Nas páginas anteriores, determinaram-se os principais aspectos da sociedade da península Itálica. Através deles, notou-se um mundo em rápidas transformações que, a *grosso modo*, estavam relacionadas à vida na cidade. Afirmar que Boccaccio representa tal processo seria uma simplificação, pois se estabeleceria uma relação direta entre o seu texto e a sociedade. Porém, acredita-se que a forma como esse autor representa os seus tipos sociais – o mercador, o monge, o avarento, o nobre etc. – esteja relacionada à diversidade inerente ao espaço urbano.

Em suas narrativas, viaja-se do Oriente ao Ocidente, toma-se dinheiro emprestado, passeia-se pelo mercado. Assim, a própria variedade de temas em seus escritos apresenta um mundo dinâmico e urbano, o qual se transforma tão rapidamente que gera incertezas.

Em meio à diversidade dos tipos sociais, da cidade, perceberam-se as instabilidades políticas motivadas pela disputa de diversos poderes na comuna. Além disso, as constantes referências à avareza e à usura lembram os recorrentes problemas enfrentados pelas oligarquias de banqueiros de Florença. O processo de diminuição das liberdades comunais surge em algumas passagens em que, nas narrativas, questionam-se, por exemplo, quem elaborava as leis da comuna. Aliás, há uma novela que se refere a uma mulher cujo crime de adultério deveria ser julgado pelas leis da cidade, mas ela argumenta que não participou da elaboração das leis e, por isso, não pode ser condenada.<sup>55</sup>

Em um contexto marcado por diversas crises, de degeneração das relações políticas internas e externas de Florença, a peste negra surge como mais um elemento importante. Talvez, do ponto de vista metafórico, o mais importante, porque abre a possibilidade para Boccaccio argumentar que Deus estava castigando os homens que tinham se degenerado pela avareza, pelo pecado, pelo ciúme, dentre outros vícios. Assim, a peste serve para trazer à tona as misérias humanas.

---

<sup>54</sup> Ibidem., p. 298.

<sup>55</sup> Sobre os temas aqui elencados e, em especial, essa novela, cf. capítulo 4.

Além disso, a peste leva à fuga da cidade, mas não se trata de uma fuga generalizada. Saiu de Florença um determinado grupo de pessoas virtuosas que, dentre as atividades realizadas para se divertirem, nos arredores da cidade, novelavam. Nesse sentido, novelar adquire um significado próprio, ligado à criação e a recriação. Aqueles que novelam foram de encontro ao Homem e à sua inteligência, talvez, a única responsável por modificar o quadro conturbado no qual Florença se encontrava.

A formação da *brigata* e o modo como foram organizadas as suas histórias indicam a inteligência, o engenho humano, que, aliás, é um dos temas mais destacados por esse autor, como uma saída para a crise. Ao mesmo tempo, lança-se mão de personagens femininas que, embora fossem vistas de forma misógina, por serem virtuosas, eram capazes de superar as adversidades. Portanto, o abandono da cidade em busca de um lugar seguro pode significar a formação, no plano das ideias, de um espaço para o exercício da inteligência humana através da qual a cidade é repensada. Ao louvar a inteligência, nota-se que Boccaccio também buscava ir ao encontro de Aristóteles, principalmente, do resgate da capacidade de ação política do homem.

Apesar das ironias em relação à Igreja, não se deve, *a priori*, transformar Boccaccio em um anticlerical. Acredita-se que ele buscava, de modo semelhante à espiritualidade dos franciscanos e dominicanos, repensar a relação da Igreja com a cidade, principalmente, com a natureza humana. Ao contrário da idealização sobre o homem, presente em outras espiritualidades, a sociedade do século XIII indagava-se sobre as capacidades humana e natural que distinguiam o homem das demais criaturas feitas por Deus. Em Boccaccio, encontra-se o riso, o mesmo riso, condenado por setores da Igreja, mas defendido pelos franciscanos.<sup>56</sup> Trata-se também do riso da praça, do mercado, lugares de encontros das diferenças.

Em momento algum em seus escritos, é possível, com clareza, determinar relações diretas entre os aspectos sumariados anteriormente e um “pensamento político de Boccaccio”. Entretanto, determinadas insistências, apresentadas no capítulo 5, autorizam a estabelecer uma ligação entre a forma como esse autor representa as relações entre o masculino e o feminino e o desejo de se repensar e de se reformar as relações na vida urbana, através, especificamente, das virtudes relacionadas ao feminino.

---

<sup>56</sup> Uma visão extremamente breve sobre a relação entre o franciscanismo e o riso encontra-se em LE GOFF, Jacques. Jesus riu? In: \_\_\_\_\_. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 316 p. p. 283 – 291.

## Capítulo 2 – A escrita de Boccaccio

### 2. 1 – Balanço historiográfico

No capítulo IX, intitulado Il “Decamerone”, da *Storia della letteratura italiana*<sup>1</sup>, Francesco De Sanctis procura dar um panorama da obra de Boccaccio e ressalta o aspecto moderno desse autor. Afirma que há muitas críticas a Boccaccio, de que ele teria embotado o espírito italiano, e defende o escritor, afirmando que ele só fez o que a sua sociedade permitiu. “Il Boccaccio fu dunque la voce letteraria di un mondo, quale era già confusamente avvertito nella coscienza.”<sup>2</sup>

Para De Sanctis, Dante e a *Divina Comédia* são marcados pela transcendência, que é uma característica medieval. O sentimento, por ser marca natural e humana, não deveria ser objeto de análise. O sentimento, quando era um tema, era tratado de forma universal, simbólica. A imaginação tinha como função elaborar símbolos e formas de conceitos abstratos e a percepção sobre a mulher também era abstrata. Com Petrarca, essas concepções começaram a ser transformadas: a fé, os sentimentos moral e religioso deixaram de ter primazia para que a arte assumisse o papel principal. Os estudiosos não buscavam mais a verdade, mas a cultura, a erudição. A partir de Petrarca, o espírito italiano passou a exaltar a arte e a cultura.

Essa arte, porém, não tratava de um mundo interior, mas era uma arte fundamentada em um formalismo. O conteúdo referia-se ao mesmo universo dantesco. O universo transcendental teve o seu apogeu com Dante e, posteriormente, era um tema evocado por tradição e não estava ligado à realidade. Ao mesmo tempo, a cultura suscitava maior interesse no homem e na natureza, levando ao realismo e ao naturalismo.

---

<sup>1</sup> DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Euroclub, 1988. v. 1.

<sup>2</sup> Ibidem., p. 315.

O *Canzoniere* de Petrarca já tinha a forma nova, vinda dos clássicos, mas seu conteúdo era religioso e moral. Contudo, não havia mais correspondências entre a vida italiana e esse mundo artístico e literário. Petrarca, para De Sanctis,

(...) era in aperta rottura con le tendenze e le abitudini di una società colta, erudita, artistica, dedita a'godimenti e alle cure materiali, ancora nell'intelletto cristiana, non scettica e non materialista, ma nella vita già indifferente e incuriosa degli alti problemi dell'umanità. Il linguaggio era lo stesso, ma dietro alla parola non ci era più la cosa.<sup>3</sup>

Em relação a Boccaccio, que pertencia à geração posterior a Petrarca, De Sanctis afirma que o seu mundo era o mundo da imaginação e da ação. Ele se caracterizou pelo imediato da vida e era destituído de modelos escolásticos, teológicos, cavaleirescos e mitológicos.

Segundo o estudioso, Boccaccio usou as formas lírica e épica para tratar do seu mundo, um mundo prosaico. Assim, há um descompasso entre a forma, que é tradicional, e o conteúdo, que é novo. Nota-se tal desacordo nas obras *Fiammetta* e *Corbaccio*. De Sanctis afirma que, com tais obras, a literatura moderna é iniciada, uma vez que não há mais traços de um universo escolástico, místico e teológico. Trata-se do homem e da natureza. “Abbiamo una pagina di storia intima dell'anima umana, colta in una forma seria e diretta nella *Fiammetta*, in una forma negativa e satirica nel *Corbaccio*.”<sup>4</sup>

Boccaccio, por ser um artista, conseguia pintar a sociedade na qual vivia. Para ele, o que movia o mundo era o instinto ou a inclinação natural. A lei, em Boccaccio, é a natureza e ela se opõe à sociedade, que se encontra organizada pela tradição, pelas leis. O autor aceitava a vida tal como ela se apresentava e tinha simpatia tanto pelos que sofriam por causa do amor quanto pelos que agiam e chegavam mesmo a cometer atos cruéis por causa da honra.

Esse mundo também era cômico: a própria sociedade gerava a comicidade. Em Boccaccio está presente a ideia de não encarar os acontecimentos com seriedade e fazer um jogo de pura imaginação. E é justamente o aspecto cômico que De Sanctis ressalta no *Decamerão*.

A análise de De Sanctis, fundamentada em uma história da literatura de molde antigo, procura fazer alguma relação com a sociedade e as transformações ocorridas. Contudo, a análise das obras considera superficialmente a sociedade na qual Boccaccio se inseria. Como consequência, há um aprofundamento da “personalidade”, da “individualidade” e do “gênio

---

<sup>3</sup> Ibidem., p. 322.

<sup>4</sup> Ibidem., p. 345.

criador” de Boccaccio, que aparece como um homem que, sozinho, tinha elaborado ideias inovadoras, superando a tradição medieval e, sendo, assim, um homem moderno.

Francesco Flora, em sua obra *Storia della letteratura italiana*<sup>5</sup>, dedica, na terceira parte do seu livro intitulada “Il Trecento”, três capítulos a Boccaccio e a suas obras. Nas quinze páginas do capítulo VII, “Giovanni Boccacci”, Flora deu uma visão geral da vida e das obras de Boccaccio. Nesse capítulo, o autor, afirmando que a vida e a obra de Boccaccio estão no mesmo patamar, que não há distância nem contradição entre elas, faz um resumo e uma breve análise das obras de Boccaccio, com exceção de *Decamerão*, indo desde *Filocolo* até *Commento à Divina Comédia*. Flora associa as obras a uma pequena biografia de Boccaccio, que contém os principais acontecimentos de sua vida. Entretanto, tal biografia não é relacionada ao contexto histórico da península Itálica, especialmente, do reino de Nápoles e da cidade de Florença, locais onde Boccaccio passou quase toda a sua vida. Assim, Boccaccio não é percebido como um ser histórico: ele parece ser alheio a todos os acontecimentos, a todas as transformações ocorridas em sua época.

Em relação às obras, Flora, em geral, as data, examina suas características formais – se foi escrita em prosa ou em verso, e, nesse caso, trata, por exemplo, do metro, da rima, do ritmo –, condensa o conteúdo de cada uma, relaciona esses conteúdos a outras obras – tanto a obras lidas por Boccaccio quanto a obras do próprio escritor – e à vida de Boccaccio. Flora não analisa a relação entre as obras, o seu tema e a motivação de Boccaccio em elaborá-las com o contexto histórico.

No capítulo VIII, “Guida al ‘Decamerone’”, Flora, inicialmente, comenta o proêmio e a introdução da primeira jornada. O estudioso descreve o proêmio, a introdução da primeira jornada, citando vários trechos da obra. Em seguida, afirma que é possível reagrupar as novelas com base no seu sentido poético interior. Assim, Flora organiza dois grupos: o das novelas de instinto e vitalidade e o das novelas que tratam da perspicácia humana, da virtude, do valor e da liberalidade. E acrescenta que esses dois grandes grupos contêm em si subdivisões. A partir disso, trata de cada subdivisão, exemplificando-as com as novelas.

Na “Essenza dell’arte boccacesca”, capítulo IX, Flora sustenta que existem três pontos que constituem o cerne da produção de Boccaccio, *Decamerão*: a contradição entre a moralidade da *brigata* e o conteúdo lascivo das novelas, o riso e a metáfora de acontecimentos e as palavras como figuras humanas. Nesses dois últimos capítulos, Francesco Flora realiza, basicamente, uma análise dos conteúdos das novelas, dos seus temas.

---

<sup>5</sup> FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. 8. ed. rev. Itália: Arnoldo Mondadori Editore, 1956. v. I. 697 p.

Apesar de ter sublinhado alguns pontos que são importantes para a compreensão da produção de Boccaccio e de *Decamerão*, em particular, Flora se restringe a esses grandes temas e não trata da relação do *Decamerão* com o vivido da época em que foi escrito, o impacto da obra na sociedade, dentre outras questões que são indispensáveis para a utilização da obra como fonte para um estudo de História.

Roberto Mercuri, em “Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio” que compõe o livro *Letteratura italiana storia e geografia*<sup>6</sup>, propõe uma análise das obras de Dante, Petrarca e Boccaccio a partir de um ponto de vista puramente literário e textual e não uma visão sociológica do público e dos comanditários. Afirma que “(...) non si vuole destoricizzare il problema, ma, al contrario, ricollocarlo in una storicità specificamente letteraria.”<sup>7</sup>

Na parte que trata de Boccaccio, Mercuri dá um panorama da vida do autor, ressaltando o conhecimento de Boccaccio e o círculo cultural no qual se inseria, e arrola as suas obras, dando a data da sua composição. Em seguida, ao analisar as obras, Mercuri trata de seus aspectos formais, faz um pequeno resumo dos seus conteúdos e enfatiza a relação delas com a produção dantesca. Segundo Mercuri, percebe-se a constante presença, que é quase sempre dialética e original, de Dante na obra de Boccaccio, desde as composições do período napolitano até as suas últimas obras. Assim, destaca, em cada obra, o que Boccaccio se apropriou de Dante.

A análise de Mercuri é, como o próprio autor coloca, um estudo restrito à questão textual e literária. O estudioso não se preocupa, por exemplo, com as relações da produção de Boccaccio com a sociedade na qual se insere e com a presença, na obra, de questões caras a sua sociedade. Se o trabalho de Mercuri é, por um lado, bastante útil para a compreensão das obras de Boccaccio em si, por outro, não tem como finalidade aclarar a relação das obras com o vivido nem a função social delas.

Carlo Muscetta inicia a obra *Giovanni Boccaccio*<sup>8</sup> com uma concisa biografia de Boccaccio, na qual destaca os eruditos com os quais ele teve contato, sobretudo, no período em que viveu em Nápoles, a sua erudição, os autores que ele tinha lido, entremeando com os períodos de sua vida, os lugares onde ele viveu, alguns acontecimentos políticos e suas obras. Paralelamente, Muscetta faz uma cronologia quase anual da vida de Boccaccio. Em seguida, analisa, detalhadamente, obra a obra desse escritor. Faz uma síntese do conteúdo, examina os

---

<sup>6</sup> MERCURI, Roberto. Genesi della tradizione... op. cit.

<sup>7</sup> Ibidem., p. 230.

<sup>8</sup> MUSCETTA, Carlo. *Giovanni Boccaccio*. Bari: Editori Laterza, 1972. 371 p. (Letteratura Italiana Laterza Il Trecento).

personagens – alguns deles se repetem em diferentes obras – e ressalta aspectos formais como o gênero, o estilo, a linguagem utilizada, dentre outros. Além disso, indica quais foram as obras inspiradoras e que serviram de modelo, as alusões que Boccaccio faz a outros autores e a ele mesmo, a presença de temas que se repetem e são retomados em algumas de suas obras e cita trechos das obras.

Muscetta dá ênfase ao aspecto *mescolato* da obra de Boccaccio, que é a mistura. Boccaccio mistura temas inspirados por diferentes autores, estilos, dentre outros. Sublinha a presença de temas, de metáforas, de movimentos eróticos em várias obras de Boccaccio.

Deve-se destacar que Muscetta indica a presença, em obras anteriores ao *Decamerão*, de ideias como a força das leis naturais, da lei do amor, a fortuna, a fama, a importância do ideal de nobreza, que são fundamentais para aquela obra. Além disso, Muscetta sustenta que Boccaccio revela seu conhecimento do mundo clássico, o seu humanismo, especialmente, nas obras escritas em latim.

Sobre a circulação da produção de Boccaccio, Muscetta afirma que sua obra teve uma grande fortuna, foi maior do que a de Dante e de Petrarca, se aspectos como duração, amplitude e variedade de influência são levados em consideração e que ele influenciou a produção literária – verso e prosa – europeia. Para Muscetta, Boccaccio tem muitas características medievais, mas o estudioso afirma que o seu humanismo o fez ter total consciência do período em que vivia e que o seu gosto pela mistura de vários modelos o levou a novos experimentos com a métrica, a uma prosa refinada e à primeira forma total de realismo burguês.

No livro de Muscetta, como se pode perceber, há uma total ruptura entre a vida de Giovanni Boccaccio e as suas obras. Questões relacionadas à vida do autor estão encerradas nas primeiras páginas do livro, não são vistas em conjunto com o período histórico ao qual elas pertencem. Há uma fraca ligação entre o período de vida de Boccaccio e a obra composta. As obras são analisadas em si e relacionadas apenas a outras produções literárias, não havendo nem uma vinculação à vivência do próprio autor. Dessa forma, apesar de aclarar a compreensão das composições de Boccaccio, o estudo de Muscetta não auxilia um trabalho cuja base é a história e que procura perceber a produção literária como fruto e, ao mesmo tempo, agente da história.

Vittore Branca divide *Boccaccio the man and his work*<sup>9</sup> em dois livros. No primeiro, *Boccaccio's life*, trata da vida do autor, desde a sua infância até a sua morte, em oito

---

<sup>9</sup> BRANCA, Vittore. *Boccaccio: the man and his work*. EUA: The Harvester Press, 1976. 341 p.

capítulos. O conteúdo desse primeiro livro é, na verdade, o mesmo conteúdo da obra *Giovanni Boccaccio profilo biografico*<sup>10</sup>. No segundo livro, *The Decameron*, analisa especificamente, em quatro capítulos, o *Decamerão*. No primeiro, “The medieval tradition”, Branca trata dos aspectos medievais da obra, mostrando que ela pertence à tradição medieval tanto por seus conteúdos, pela sua estrutura, pelos textos que a influenciaram quanto pelas suas fontes.

No segundo capítulo, “Structures of the prose: school of rhetoric and rhythms of fantasy”, Branca se restringe às questões formais da obra, também procurando evidenciar que, até em seus elementos formais, o *Decamerão* se remete ao medievo, sobretudo, à retórica medieval.

No capítulo seguinte, “The mercantile epic”, Vittore Branca aponta para a experiência pessoal de Boccaccio com o mercado, para a relação dessa experiência com o conteúdo do *Decamerão* e para a presença constante do comércio e de personagens relacionadas ao mercado na obra. Branca também afirma que as novelas adquirem um outro sentido ao serem analisadas a partir da “razão de mercado”.

No último capítulo, “The new narrative dimensions”, Branca volta à questão da estrutura da obra e trata da exemplaridade das novelas, ressaltando a presença de personagens conhecidos, que tinham como objetivo dar maior respaldo à função exemplar das novelas. Finalmente, analisa como Boccaccio relaciona, transforma e emprega duas grandes tradições medievais, o anedótico do *fabliau* e o *exemplum*, nas novelas de sua obra.

Ressalta-se que Branca, analisando apenas o *Decamerão*, é bastante marcado pela análise literária da obra. Contudo, ele não deixa de apontar para a relação da obra com a sociedade, com o medievo, especificamente, com a vivência do autor em sua sociedade.

## 2. 2 – Aspectos gerais da literatura do Trecento

A literatura italiana surgiu com uma forte marca regional, especialmente, com uma grande contribuição toscana, florentina. Mas as suas características passaram logo a marcar toda a literatura da península Itálica, porque, segundo Mercuri, “(...) Dante ha divinato una letteratura nazionale e Petrarca e Boccaccio hanno coscientemente realizzato una koinè letteraria e culturale.”<sup>11</sup> Assim, a literatura do século XIV na Toscana foi totalmente

<sup>10</sup> Idem. *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*. Florença: G. C. Sansoni Editore, 1977. 228 p.

<sup>11</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit. p. 229.

influenciada por Dante, Petrarca<sup>12</sup> e Boccaccio, que tornaram a língua vulgar toscana uma língua ilustre.

Dante teve uma grande ascendência na primeira metade do século XIII. A *Divina Comédia* era tida como a grande suma poética e filosófica. Foi a base dantesca que caracterizou a narrativa e a lírica de Petrarca e Boccaccio. Tanto o *Decameron* quanto os *Rerum vulgarium fragmenta*, de Petrarca, têm uma grande influência da memória dantesca “(...) che funziona in modo complesso, a piú livelli. [e tem] (...) un forte potenziale semantico e una grande carica di significazione.”<sup>13</sup> Nessas obras, Boccaccio e Petrarca tiveram que conformar, respectivamente, os gêneros narrativo e lírico à épica em língua vulgar.

Os poetas toscanos da primeira metade do século XIV elaboraram uma poesia de tipo eclética e tiveram como principal referência Dante, em especial, a *Divina Comédia*. Essa influência não se restringiu a Florença, estando também presente em outras regiões. Na segunda metade do século, existiu um reforço da imitação do *dolce stil novo* na Toscana e, ao lado de Dante, houve a ascendência de Petrarca.

A produção de crônicas em língua vulgar foi uma singularidade da Toscana. Enfocando o presente, a crônica foi, basicamente, um trabalho sobre a situação política. Giovanni Vilanni e Dino Compagni, florentinos que tinham visões distintas, foram os mais importantes cronistas da língua vulgar.

Existiu, desde o século XII, uma tradição de novelas toscanas. Um exemplo é o *Novellino*, que foi bastante difundido naquela região. Deve-se ressaltar a grande influência de Boccaccio na composição de novelas:

La narrativa toscana è fortemente segnata da Boccaccio e non poteva essere altrimenti, se si pensa che anche a livello di cultura umanistica e d'élite il *Decameron* trova una sua collocazione privilegiata, come provano le numerose traduzioni in latino che, sulla scia della traduzione petrarchesca della novella di Griselda, vengono fatte in area umanistica.<sup>14</sup>

Dentre as diversas formas de explicar o surgimento da literatura italiana, há a concepção defendida por Roberto Mercuri<sup>15</sup> segundo a qual, considerando a produção dantesca, tal literatura é o resultado da releitura por Petrarca e Boccaccio da obra de Dante, através do “método” do descarte e do estranhamento. Tal método origina uma recontextualização, que é a base para uma total ressemantização. “Le tipologie culturali e

<sup>12</sup> Sobre a obra de Dante e Petrarca cf. Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem., p. 233.

<sup>14</sup> Ibidem., p. 452 – p. 453.

<sup>15</sup> Cf. Ibidem.

letterarie si fondano sulla trasmissione della memoria. La lettura di Dante come ripertorio di temi e motivi e come summa della letteratura volgare è alla base della memoria dantesca di Petrarca e Boccaccio (...).”<sup>16</sup> Apesar de Dante ter realmente marcado e influenciado Petrarca e Boccaccio, acredita-se que, pelo menos Boccaccio, teve outras influências.

O fato de os três escritores florentinos terem vivido por muitos anos em outras cidades leva Mercuri a sustentar que a literatura italiana se origina do exílio e do desenraizamento, e tem a marca da mobilidade. Contudo, coloca que, para Boccaccio, o exílio não é importante, mas, sim, a própria mobilidade como experiência do mundo e da literatura.

### 2.3 – Boccaccio: vida e obra

A família paterna de Boccaccio estava inserida na pequena burguesia agrária de Certaldo, que pertencia ao condado de Florença. No final do século XIII, a família migrou para essa cidade com o objetivo de entrar para a atividade mercantil, atividade que, entre o século XIII e o XIV, teve grande atração sobre a sociedade toscana. A partir da década de 1310, o pai, Boccaccino di Chelino, e o tio de Boccaccio ampliaram sua esfera de atuação para o comércio europeu e para a circulação econômica. Na década seguinte, a família obteve a cidadania florentina e o pai de Boccaccio exercia suas atividades entre Florença, cidade para onde convergiam as atividades bancárias da Europa, e Paris, maior centro do comércio “internacional” do Ocidente, onde também tinha se estabelecido. É provável que estivesse associado à importante companhia dos Bardi. A família e o próprio Boccaccio viveram as repercussões – negativas e positivas – da atividade comercial, que entrou em crise no século XIV. Dessa forma, a vida de Boccaccio, seu nascimento, sua infância e sua juventude estão intrinsecamente relacionadas à atividade comercial.

Boccaccio nasceu entre junho e julho de 1313, provavelmente em Florença, que é evocada como sua terra natal. Boccaccio era filho ilegítimo e, logo foi reconhecido por seu pai; não há informações sobre sua mãe. Florença foi a cidade na qual Boccaccio viveu entre os seis e treze anos de idade. Com seis anos, Boccaccio já tinha noções de escrita e leitura e foi mandado para estudar com Giovanni di Domenico Mazzuoli da Strada. Aprendeu a soletrar com o saltério e os livros de Ovídio, que eram usados no ensino, teve noções de mitologia e história romanas com as *Metamorfoses* e, talvez, tenha tido contato com alguma obra de Dante, um autor com uma personalidade presente na família de Boccaccio, uma vez que sua madrastra era parente da família de Beatrice. De qualquer forma, foi nessa época que

---

<sup>16</sup> Ibidem., p. 229.

Boccaccio tomou conhecimento de Dante. Aprendeu o *trivium* (gramática, dialética e retórica) e, por volta de onze anos, já sabia calcular. Posteriormente, tornou-se discípulo na atividade mercantil e de câmbio. Durante esse período de aprendizado comercial, iniciado em Florença, Boccaccio foi morar em Nápoles.

É provável que o pai de Boccaccio tenha se associado aos Bardi que, com os Acciaiuoli e os Peruzzi, tinham monopolizado os negócios financeiros de Nápoles. Sabe-se que o pai de Boccaccio se mudou para essa cidade em algum momento compreendido entre o verão e o outono de 1327 e, talvez, Boccaccio também tenha se mudado nessa mesma época. Nesse período, já mostrava o seu gosto pela literatura.

O pai de Boccaccio foi trabalhar na filial dos Bardi em Nápoles e era bem-vindo à corte, uma vez que “(...) il 22 marzo del '28 [1328] re Roberto lo chiamava in un documento ufficiale ‘familiaris e fidelis noster’, e poi il 2 giugno lo nominava suo consigliere e ciambellano, ‘de nostro hospitio ... retinendum’ (títulos nella sostanza vuoti, ma segni di stima e di onore (...)).”<sup>17</sup> Isso indica que Boccaccio possuía uma posição sólida e de muita consideração na corte de Nápoles.

Entre 1327 e 1341, a vida de Boccaccio, em Nápoles, se desenvolveu perto do Castel Nuovo, castelo que tinha sido alargado e embelezado pelo rei Roberto e era a sua moradia, na região de Portanova, onde se concentravam as atividades comercial e bancária. Sabe-se que, entre os quatorze e dezoito anos, Boccaccio trabalhou como aprendiz de mercador e de bancário. Por viver, inicialmente, em um alojamento para estrangeiros florentinos e devido ao seu aprendizado, Boccaccio entrou em contato com inúmeros tipos de pessoas, de todas as camadas da sociedade, das mais variadas regiões e dos mais diversos reinos, tanto do Ocidente quanto do Oriente. Encontrava, por exemplo, “(...) con ‘femine del corpo bellissime ma nimiche dell’onestà’, ‘pettinatrici’ astute di giovani inesperti come Niccolò da Cignano (il coetaneo di Boccaccio che, insieme a un amico autorevole, Pietro Canigiani, sarà nel *Decameron* il protagonista della VIII 10).”<sup>18</sup> Essa vivência fez com que ele adquirisse um grande conhecimento sobre os seres humanos, um grande poder de observação, de narração.

Contudo, Boccaccio não era um aprendiz qualquer. Seu pai tinha ocupado uma posição relevante na comuna florentina e, em Nápoles, era uma das autoridades das finanças na corte. Assim, nessa fase de sua existência, tinha hábitos senhoriais, mantinha relações com a camada mais alta dos mercadores e dos cortesãos e vivia a alegre vida da burguesia e da nobreza de Nápoles “(...) divisa fra l’aristocratica opulenza cittadina, decorata di feste e di

<sup>17</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 18.

giochi cavallereschi, e lo spensierato e voluttuoso ozio nelle splendide campagne o marine del golfo partenopeo.”<sup>19</sup> Reflexos dessa vivência estão presentes no *Filocolo*, na *Comedia delle Ninfe*<sup>20</sup> e em *Elegia di Madonna Fiammetta*, nas várias aventuras eróticas e galantes presentes em suas primeiras obras.

Boccaccio, devido às boas relações de seu pai e dos Bardi, conviveu com a corte de Anjou – é provável que tenha frequentado o palácio do rei Roberto, uma vez que sempre se refere a ele, em suas obras, com uma impressão direta – e com os aristocratas do reino de Nápoles. Alguns dos personagens encontrados na corte napolitana figuraram, posteriormente, em suas obras. Nessa sociedade refinada e alegre, Boccaccio fez amigos que perduraram por toda a sua vida. Dentre eles, estavam Niccolò da Montefalcone, que, posteriormente, se tornou um monge cartuxo, e Niccola Acciaiuoli, com o qual manteve uma relação de amor e ódio. Acciaiuoli e Boccaccio devem ter sido amigos na escola e trabalharam, com seus respectivos pais, em duas companhias florentinas estreitamente ligadas. Contudo, os dois tinham aspirações e habilidades que não estavam relacionadas à atividade mercantil. Acciaiuoli era três anos mais velho e entrou para os serviços reais em 1333, ascendendo rapidamente até ter a função de educador do futuro rei de Nápoles. Posteriormente, tornou-se grande senescal do reino. Assim como Acciaiuoli, Boccaccio elaborou para si uma genealogia nobre. Sua família materna estaria ligada aos reis da França.

Depois do seu aprendizado mercantil, quando tinha por volta dos dezoito anos, Boccaccio iniciou o estudo de direito canônico, que durou um período de cinco a seis anos. Paralelamente, ele se dedicou aos estudos humanistas. Dentre os vários e famosos juristas e canonistas presentes no *Studio* napolitano, foi Cino da Pistoia que mais o influenciou, sendo o seu guia e exemplo. Boccaccio tomou Cino como modelo para as suas primeiras rimas e para o *Filostrato*.

A partir do contato com Cino, Boccaccio, que já conhecia Dante, voltou-se com maior atenção para esse escritor, para a sua poesia. Há várias citações de obras de Dante nos seus primeiros escritos. Mas, a primeira homenagem explícita a Dante se encontra na conclusão do *Filostrato*, que deve ter sido escrito quando ele ainda empreendia seus estudos canônicos. Boccaccio deve ter se aproximado da poesia de Petrarca também através de Cino da Pistoia.

---

<sup>19</sup> Ibidem., p. 20.

<sup>20</sup> A respeito dessa obra, Branca a nomeia como *Comedia delle Ninfe*. Afirma que também é conhecida como *Ninfale d'Ameto* pelos copistas e editores do século XV, Cf. Ibidem. Já Mercuri refere-se a ela como *Comedia delle ninfe fiorentine* ou *Ameto*, cf. MERCURI, Roberto. *Genesi della tradizione...* op. cit. Flora nomeia a obra como *Ninfale d'Ameto* ou *Comedia delle ninfe fiorentine*, cf. FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit. Finalmente, Muscetta refere-se a ela como *Ninfale d'Ameto*, *Ameto*, *Comedia delle Ninfe* ou *Comedia delle ninfe fiorentine*, cf. MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit.

É provável que, antes de entrar no *Studio* napolitano, Boccaccio tenha frequentado a biblioteca do rei Roberto, um importante centro cultural de Nápoles. Nesse centro, teve contato com Paolo da Perugia, um escritor que tinha um grande conhecimento nos âmbitos da astronomia, da literatura, e, principalmente, da genealogia mitológica. Por meio desse autor, Boccaccio aproximou-se, de alguma maneira, das culturas bizantina e grega.<sup>21</sup>

Na biblioteca régia, Boccaccio leu a Bíblia e seus maiores comentadores, alguns textos de Santo Atanásio e a *Legenda Aurea*. Ao frequentar tal biblioteca, conheceu a tradição provençal e francesa, teve contato com o enciclopedismo e passou a se interessar por astrologia e ciência e a ter fascínio pela cultura grega.

Através da biblioteca real, Boccaccio também se aproximou de estudiosos que faziam parte da escola de ciência de Nápoles, que mediavam o conhecimento técnico e científico do oriente árabe para o mundo latino. Dentre tais eruditos, destacavam-se Paolo dell'Abbaco e, especialmente, Andalò del Negro, que Boccaccio teve como mestre, principalmente, no que diz respeito às ciências astrológicas. No ambiente de cultura cortesã, Boccaccio também tinha contato com Graziolo de' Bambaglioli, primeiro comentador de Dante.

Relacionando-se com tais eruditos, reunidos na corte do reino de Nápoles e na biblioteca real, Boccaccio encontrou a forma de adquirir conhecimento,

(...) trovò la sollecitazione a quell'ambizioso e coacervante enciclopedismo, a quelle velleità scientifiche – dall'astrologia alla geografia e alla geologia – che caratterizzano inconfondibilmente la sua cultura, dal *Filocolo* e dall'*Allegoria mitologica* alla *Genealogia deorum gentilium* e al *De montibus*. E nello stesso tempo egli fu attratto dalla singolare compiacenza di quei dotti per la notizia, l'espressione, la parola rare e bizzarre, dal loro avventuroso e continuo bilcarsi fra storia e favola, fra ostentata esattezza e facili immaginazioni: un ambizioso e vasto caos erudito dal quale egli saprà trarre, con vigoroso gusto alessandrino e barocco, un affascinante ritmo di fantasia narrativa, una raffinata arte centonistica e poi indirizzi chiaramente umanistici.<sup>22</sup>

Por volta de 1331 e 1336, o contato cultural tido com os eruditos que frequentavam a biblioteca real, a corte angevina e o *Studio* infundiu em Boccaccio a consciência e o compromisso literário que o autor sublinhou na sua confissão autobiográfica presente na *Genealogia deorum gentilium*.

Apesar de não haver no *Studio* napolitano uma cátedra de poética e de retórica, o padre agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro, um importante mestre de poética e de retórica, por ter uma notável capacidade política e pela sua erudição teológica e astrológica, foi

<sup>21</sup> “In questi entusiasmi impulsivi e espansivi palpitava quel fascinoso miraggio ellenico che suggeriva allora al Boccaccio la veste pseudogreca dei titoli e di tanti nomi e di tante pretese etimologie nelle sue opere.” BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 33.

<sup>22</sup> Ibidem., p. 35 – p. 36.

chamado a Nápoles pelo rei Roberto. Talvez, ensinasse teologia no *Studio*. Dionigi da Borgo San Sepolcro foi, entre 1337 e 1340, um grande mestre para Boccaccio. Insistiu com ele sobre Santo Agostinho e Sêneca, apresentou-lhe uma cultura e uma poesia diferente das que ele conhecia, isto é, uma poesia e uma cultura relacionadas a questões espirituais e fez com que ele tivesse contato, de forma mais completa e direta, com a pessoa e a obra de Petrarca, escritor pelo qual Boccaccio passou a ter uma grande devoção. Na verdade, Dionigi fez com que Petrarca se tornasse um modelo para Boccaccio.

As leituras e os ensinamentos que Boccaccio adquiriu reafirmaram a crença e o entusiasmo nas novas formas em que a poesia vulgar era elaborada. Tais formas já tinham sido estimuladas em Boccaccio pelos Frescobaldi, rimadores e mercadores que conviviam com ele, e, principalmente, pela escola de Cino e pela produção dantesca.

A poesia vulgar em Nápoles era elaborada nos moldes francês e provençal, em língua d'oc e língua d'oïl. Essa tradição francesa e provençal – *Roman de Thèbes*, *Floire et Blancheflor* e *Roman de Troie* – é encontrada nas primeiras obras narrativas de Boccaccio. Esse também tinha contato com a manifestação popular – como, por exemplo, festas e devoções, cantos e literatura em dialeto – de Nápoles.

Entre as décadas de 1330 e 1340, Boccaccio amadureceu a sua escrita literária. Em toda sua carreira como escritor, utilizou tanto o latim quanto o vulgar. Segundo Branca, suas obras podem ser divididas entre os textos que se fundamentam sobre a erudição, como *Filocolo* e *Genealogia*, e os que se centram nas forças da fantasia e da narrativa, como *Filostrato*, *Filocolo* e *Decamerão*,

(...) che (...) tutto e dalle più diverse fonti può assumere e contaminare (...) ha la forza e la sicurezza di tutto fondere gagliardamente, di tutto condurre dalle origini più diverse all'unità più vigorosa e affascinante, di tutto fare inconfondibilmente proprio nell'originalissimo ritmo espressivo e nella straordinaria vitalità rappresentativa.<sup>23</sup>

Deve-se ressaltar que não se podem precisar as datas das obras napolitanas até porque é provável que tenham tido diversas redações. A *Elegia di Costanza* – obra em verso e em latim, que é uma paráfrase do epitáfio de “Omonea”<sup>24</sup> – e a *Allegoria mitológica* – texto em latim e em prosa que é, em parte, um centão dos dois primeiros livros das *Metamorfoses* e que contém elementos do cristianismo e do paganismo, de alegoria histórica e mitologia – são as

---

<sup>23</sup> Ibidem., p. 40.

<sup>24</sup> Ibidem., p. 41.

duas primeiras obras de Boccaccio. Tais obras, que Boccaccio conservou no *Zibaldone Laurenziano*, seguiram os modelos dantescos e têm o tom de exercícios de estilo.

Ao compor a *Caccia di Diana* e o *Filostrato*, obras em língua vulgar nas quais há uma clara influência da poesia do *dolce stil novo* e de Dante, Boccaccio já tinha uma maior experiência escrita. Essas obras não pertencem à produção do chamado período napolitano, porque nelas são inexistentes o mito e o *senhal*<sup>25</sup> de Fiammetta, que estarão presentes, posteriormente, em todas as obras até a *Elegia di Madonna Fiammetta*. Apesar de Fiammetta ser, geralmente, relacionada a Maria d'Aquino, filha ilegítima do rei Roberto, Branca<sup>26</sup> sustenta que Fiammetta era um personagem de ficção e foi formulado segundo os padrões da literatura amorosa daquela época.

Branca acredita que a *Caccia di Diana*, um pequeno poema hendecassílabo de 18 pequenos cantos em *terza rima* e escrito em língua vulgar, em toscano, tenha sido elaborada em 1334. Muitas obras podem ter inspirado Boccaccio a escrever a *Caccia di Diana*, já que “Il catalogo muliebre inoltre occupa un posto rilevante nella cultura e nella letteratura medievali, dal *De amore* al *Roman de la Rose*.”<sup>27</sup> Segundo Muscetta, a *Caccia di Diana* contém uma forte alusão à obra dantesca. Figuram, sobretudo, no final do poema as expressões e o propósito celebrativo que Dante usou para concluir a *Vita Nuova*. Na obra, Boccaccio homenageia as damas mais belas de Nápoles daquele período.

O *Filostrato*, que, segundo Boccaccio, significa em grego “o abatido pelo amor”, é um poema escrito em língua vulgar e composto de nove partes em *ottava rima*, forma que foi privilegiada pelo escritor. Branca coloca que parece ter sido escrito em 1335. Contudo, Muscetta acredita que, pela qualidade do poema, sua maturidade psicológica e artística, a sua composição deve ter ocorrido no outono-inverno de 1340. E ressalta que, certamente, o poema foi composto depois de *Teseida*, uma vez que o próprio Boccaccio faz essa afirmação no próêmio.

Mercuri afirma que o *Filostrato* foi baseado no *Roman de Troye*, centrado na história de Troia e Muscetta acrescenta que o *Roman du Chastelain de Couci* é fundamental para a compreensão da estrutura da obra. Flora afirma que nessa obra também há elementos autobiográficos.

---

<sup>25</sup> *Senhal* é “Na antiga poesia provençal, nome fictício que representava a mulher amada, segundo um uso cortês difuso também na lírica italiana dos primeiros séculos.” (Tradução livre). Cf. NICOLA ZINGARELLI. *Lo Zingarelli*. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

<sup>26</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 28.

<sup>27</sup> MERCURI, Roberto. *Genesi della tradizione...* op. cit., p. 378 – p. 379.

Para Muscetta, há uma oposição, no *Filostrato*, entre a matéria, que é clássica, e o conteúdo, que é burguês: “Messa una buona volta da parte ogni velleità epica, la contraddizione fra argomento classico e contenuto decisamente e maturamente borghese viene risolta con una riduzione del mondo storico a puro scenario (...).”<sup>28</sup>

Segundo Mercuri, a obra de Boccaccio inova uma vez que, nela, o amor tem uma forte influência, superando mesmo a presença guerreira típica desse gênero literário. No início da obra, Boccaccio coloca que sua vida se desenvolve sob o signo do amor e apresenta, de forma clara, a matriz autobiográfica do seu livro.

A personagem feminina da obra, Criseida, é “(...) il primo di quei pungenti ritratti femminili, tutti fatti di mobilità donnesca e di appassionata civetteria (...)”<sup>29</sup>, que estarão presentes nas obras posteriores, inclusive no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*.

Anche con queste sue prime esperienze il Boccaccio sembra dunque consacrare letterariamente – e in parte rinnovare – tradizioni ancora fluide e in via d’assestamento: come poi, con piglio più risoluto e risolutivo, interverrà col *Filocolo* nella difficile storia italiana del romanzo in prosa, col *Teseida* nel miracoloso svolgimento della nostra narrativa in ottave – dai cantari ai poemi cavallereschi –, colla *Comedia delle Ninfe* nell’avvio fortunatissimo delle favole pastorali, colla *Fiammetta* nell’affermazione dei diritti del romanzo puramente psicologico, col *Ninfale Fiesolano* nella trasfigurazione preinascimentale della narrazione eziologica in lieve e sognante fantasia campestre e boschereccia. Fin dalle sue prime opere il Boccaccio risponde così a quelle che sono insieme la sua vocazione più schietta e la sua funzione più decisiva: quella cioè di aperto e coraggioso mediatore fra le più acclamate tradizione letterarie e le più nuove esigenze di comunicazione con un pubblico ormai diverso da quello dell’età feudale.<sup>30</sup>

É principalmente o *Filocolo*, escrito em prosa e em língua vulgar toscana, a obra na qual Boccaccio utiliza toda sua cultura adquirida desde 1331. O romance, que é dividido em cinco livros, foi, segundo Muscetta, elaborado entre 1336 e, pelo menos, 1339. *Filocolo*, que no grego aproximado de Boccaccio significa “(...) ‘fatica d’amore’ (...)”<sup>31</sup>, foi inspirado em uma lenda bizantina, que tinha sofrido uma reelaboração francesa no século XII, e possui várias divagações eruditas e alusões autobiográficas.

É a obra mais romântica do seu período napolitano. É originada e se desenvolve sob o mito de Fiammetta e a ela é dedicada. A história de Florio e Biancifiore é uma projeção da história autobiográfica de Fiammetta e Boccaccio: a inicial do nome dos dois casais é invertida.

<sup>28</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 96.

<sup>29</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 43.

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 43 – 44.

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 44.

Nessa obra, há várias amostras de erudição em campos, como a astronomia e a história, dentre outros. Além disso, há a influência de vários eruditos, como Dionigi da Borgo San Sepolcro e Paolo da Perugia. No *Filocolo*, há várias misturas de tons – aventura, romance e épico – e uma importante diversidade narrativa. Nele “(...) si dispiega la prima nostra prosa romanzesca d’arte in esperienze implicate fra i modelli di scrittori latini della decadenza – da Apuleio e Servio a Marziano Capella e Boezio –, le tecniche latine delle *ars dictandi*, le esigenze della nuova lingua.”<sup>32</sup> Contudo, Mercuri acredita que se deve sublinhar a presença de Dante que, para Boccaccio, é a maior autoridade na escrita em língua vulgar.

Branca<sup>33</sup> considera o *Filocolo* o primeiro grande romance original da literatura italiana, e, em sua opinião, o ponto mais original e feliz do romance reside no tema do amor. Enquanto o amor, na *Divina Comédia* de Dante, é a via para a verdade e para a fé, em Boccaccio, o amor é o caminho para a literatura.

Na obra, há temas que também estão presentes no *Decamerão*. Em Nápoles, o protagonista, Florio, participa de uma conversa com um grupo composto por jovens – homens e mulheres – aristocratas em um lindo jardim. Falando sobre treze questões de amor, eles dão exemplos que são verdadeiras novelas. Dois desses exemplos são retomados e narrados novamente no *Decamerão*, constituindo, assim, as novelas IV e V da jornada X. Segundo Muscetta, é nessa obra que, pela primeira vez, o autor coloca um conteúdo misógino. Tal conteúdo aparece no final da história contada pelo pastor Idalogo.

*Teseida* é um poema de doze cantos em *ottava rima*, que, segundo Branca e Flora, é a medida clássica dos poemas épicos.<sup>34</sup> Deve ter resultado dos pensamentos de Boccaccio sobre a retórica durante os últimos anos em que viveu no reino e da tentativa de escrever em vulgar, em toscano, o primeiro poema de poesia heróica. Segundo Branca, deve ter sido elaborado em Nápoles, provavelmente, entre 1339 e 1341, mas recebeu acréscimos depois da volta do autor para Florença. Boccaccio também mostra, nesse poema, uma grande erudição, que é semelhante à erudição presente no *Filocolo*. Na *Teseida*, segundo Branca, há, pela primeira vez, a sobreposição da arte em relação à autobiografia sentimental.

Segundo Flora, a obra

(...) che spiega l’ambiziosa aspirazione di dare alla nuova lingua il primo poema di poesia eroica, soffre della medesima incertezza e del medesimo smarrimento

<sup>32</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 46 – 47.

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p. 45.

<sup>34</sup> Mercuri não concorda com essa ideia. Para ele, “Il metro è l’ottava di carattere narrativo, e quindi diversa da quella di carattere lirico del *Filostrato*, che in questa forma costituisce l’antecedente dell’ottava romanzesca ed epica del Quattrocento e del Cinquecento.” MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 387.

musicale [em relação ao *Filostrato*]; e d'altra parte non mai si solleva all'epica: e solo vive nella forza di molti particolari in cui si annidava la virtù esperta della passione boccaccesca, nei moti suoi più vivaci e diversi. La *Teseida* è la maggior prova che il classicismo culturale del Boccaccio tentasse in verso: accanto ai protagonisti si move pressoché tutta la schiera degli antichi eroi, quali apparvero in Omero e Virgilio e nella *Tebaide* di Stazio.<sup>35</sup>

No poema, há alusões ao *Le roman du Chastelain de Couci*, de Jakemes, a Dante, a Ovídio, a Stazio, dentre outros. Muscetta coloca que na *Teseida* Boccaccio buscou “(...) il ‘mescolato’ di gusto tardo-classico e di alessandrinismo medievale, che appare con una svolta, importante rispetto al *Filocolo*, e sul piano ideologico e sul piano stilistico.”<sup>36</sup> Muscetta ressalta que o *Filocolo* e a *Teseida*, cujos temas se originam dos romances franceses, fizeram sucesso tanto com o público feminino quanto com os intelectuais mais respeitáveis.

Na verdade, apesar de a obra se passar na Antiguidade, Boccaccio utilizou um conteúdo cavaleiresco, fundando, segundo Muscetta, o gênero épico-cavaleiresco. Esse novo gênero levava à modificação dos seus dois componentes, o romance e o clássico. Teseu, em Boccaccio,

(...) risponde a un ideale non più aristocratico, né antico né feudale, ma di civiltà borghese. I protagonisti veri dell'opera sono Arcita e Palemone, personaggi tipici di un nuovo poema ‘eroico’, dove la vecchia macchina epica non muove più dagli dei e dal fato, ma dall'amore e dalla Fortuna. E l'amore non provoca più il meraviglioso delle avventure, bensì quello dei sentimenti. La Fortuna però è tale da assicurare a ognuno la gloria delle sue ‘virtù’ (...).<sup>37</sup>

Nota-se, assim, a presença do amor e da fortuna, duas forças de enorme importância no *Decamerão* e a ideia de “virtù” também presente nessa obra e no *De mulieribus claris*.

Apesar de não se saber precisamente o período em que a experiência literária, a experiência napolitana, foi encerrada, acredita-se que Boccaccio tenha retornado a Florença, provavelmente, entre o final de 1340 e o início de 1341. O motivo do retorno pode ser explicado, em parte, pelas transformações nas relações entre Florença e Nápoles e pela modificação da situação de sua família e de seu pai; Boccaccio di Chelino se encontrava em Florença, pelo menos, desde agosto de 1333 e, a partir do verão de 1338, não aparece mais ligado aos Bardi. As relações dos banqueiros e da senhoria de Florença com os angevinos tornaram-se menos intensas. Tendo saneado as suas finanças, o rei Roberto não era mais tão complacente quanto tinha sido com as companhias florentinas. Essas estavam em dificuldades

<sup>35</sup> FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit., p. 305.

<sup>36</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 77.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 78.

por causa da severa diminuição do grande comércio de cereais e pela desconfiança que se desenvolvia em Nápoles contra elas. Tal desconfiança levou algumas companhias à falência. Já os florentinos, que estavam desiludidos com o rei no seu pedido de ajuda na guerra contra Lucca, não se opuseram a modificar as suas alianças tradicionais e passaram a negociar com Ludovico, o Bávaro.

Para Boccaccio, Nápoles era o lugar ideal. Depois de treze anos naquela cidade, voltou a Florença como erudito, poeta e prosador em língua vulgar e em latim e homem refinado que tinha encontrado um lugar e a fama na vida cultural de Nápoles. Essa cidade era culturalmente efervescente, ao contrário de Florença, cujos estudos teológicos estavam em declínio, não tinha universidade e cujos homens mais eruditos estavam ausentes ou no exílio. Além disso, Florença tinha sido fortemente abalada nas esferas política e econômica e tinha sofrido com um surto de peste. As companhias estavam em um período de grave crise: ocorreram falências parciais e outros problemas, que eram indícios dos desastres econômicos que aconteceriam em 1345. Depois da senhoria do duque da Calábria, da crise da aliança guelfa existente entre os angevinos e os florentinos e dos desastres da tentativa de se apropriar de Lucca, a vida da comuna se tornou difícil.

Por isso, Boccaccio sentiu que tinha saído de um reino magnífico, abundante e pacífico, de uma vida alegre, de delícias mundanas, para uma comuna repleta de conflitos e de problemas, para uma vida de tristeza e melancolia. Além disso, Boccaccio dependia economicamente do pai, que estava em uma complicada condição financeira.

O autor não tinha a possibilidade de voltar para Nápoles, devido à difícil situação das companhias no reino e à quebra da aliança entre Florença e Nápoles. Apesar das reclamações e do desejo de ir para Nápoles, Boccaccio, no final de 1341, buscou não só entender, mas também participar do mundo social e cultural da comuna. E o fez através do aprofundamento do culto a Dante e

(...) di quella nuova letteratura vagamente allegorico-didattica che, quasi ignorata a Napoli, dominava in Toscana dopo gli esempi dello Stil Novo e dell'Alighieri, del *Fiore* e dell'*Intelligenza*, di Francesco da Barberino e di Iacopo Alighieri, e di tutte le ripetizioni dal *Roman de la Rose*. E d'altra parte a lui, così sensibile al gusto e alle richieste del pubblico, una sollecitazione veniva pure da zone di letteratura meno aristocratica, ma allora in pieno sviluppo, anzi in piena ascesa: dai 'ricordi' mercantili e domestici, dai cronisti, borghesi (come Giovanni Villani, la cui opera vediamo conosciuta dal Boccaccio prima della 'pubblicazione'), dai volgarizzamenti che infoltivano prodigiosamente mettendo alla portata di una nuova classe di lettori i testi dei grandi latini e dei nuovi scrittori francesi, dai 'cantari' che stavano conquistando il favore del pubblico.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 59.

O contato com as vulgarizações e com os autores das vulgarizações de Ovídio e Valério Massimo e o uso, na *Teseida*, da *ottava rima*, uma técnica toscana, mostram seu interesse pela cultura de Florença. Esse interesse é percebido nas duas primeiras obras que são totalmente florentinas: a *Comedia delle Ninfe* e a *Amorosa Visione*, nas quais se percebe uma transformação nas esferas poética e técnica. As duas versam sobre o amor transfigurante e nobilitante, que é o grande tema da tradição literária toscana, e são elaboradas – a *Comedia delle Ninfe* nas partes em verso – em *terza rima*, forma que não era ainda muito utilizada em tais temas. Ambas são marcadas pela retomada da *Divina Comédia* e há, nas duas, a presença de histórias, paisagens e personagens florentinos de sua época.

Deve-se ressaltar a diferença de tom entre as obras que Boccaccio escreveu em Nápoles e aquelas escritas em Florença. Contribuíram para essa mudança o contato com um público diferente e com outro ambiente.

L'elemento discriminante è l'instaurazione di un diverso *modus* allegorico: l'uso cortese del *senhal* che traduce il motivo autobiografico in scrittura destinata a un pubblico di corte aristocratico, quale quello della corte angioina, educato alla poesia provenzale e aduso a leggere dietro il geroglifico e l'allusione riferimenti alla vita della corte, si muta a Firenze, ferma restando l'ispirazione autobiografica, in un uso allegorico del *senhal*, in cui cioè i dati allusivi divengono emblematici di una costruzione che rimanda a un altro impasto culturale e a un'altra educazione, che è quella non più della corte principesca ma cittadina e comunale: quella di Firenze dove, una volta trasferitosi, Boccaccio sentiva la necessità di inserimento nella tradizione culturale cittadina e di un confronto più serrato con Dante e la sua opera, fortemente segnata da un' impostazione etico-religiosa e da un'emblematicità impegnata nella delineazione di valori comportamentali, etici, politici e religiosi.<sup>39</sup>

A aceitação, que tem o caráter de uma homenagem, de uma tradição até então ignorada, o tributo à fábula que trata da origem de Florença, existente na *Comedia delle Ninfe*, e a presença de histórias e casos contemporâneos revelam o cunho militante dessa obra e da *Amorosa Visione*.

A burguesia florentina era galante e gostava de temas cortesês e de amor, temas tipicamente aristocráticos que Boccaccio tinha tratado em suas obras napolitanas. Na *Commedia delle Ninfe* e na *Amorosa Visione*, Boccaccio mistura figuras do seu passado napolitano com personagens do seu presente florentino.

A *Commedia delle Ninfe*, escrita em vulgar toscano, foi elaborada entre 1341 e o início de 1342 e é uma obra composta de cinquenta capítulos em prosa e na qual são intercalados versos em *terza rima*. Essa é a primeira obra que o autor não dedica nem a Fiammetta nem a nenhuma outra mulher, mas, sim, a um amigo que tinha grande importância política.

---

<sup>39</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 390.

Segundo Flora<sup>40</sup>, no século XVI, Sansovino afirmou que a *Commedia delle ninfe fiorentine* é quase um *Decamerão* reduzido. E Muscetta diz que a obra, em sua arquitetura, alude tanto ao livro IV do *Filocolo* quanto ao *Decamerão*. Na verdade, há vários temas nessa obra que Boccaccio, posteriormente, colocou no *Decamerão*, tais como a narração de histórias em um *locus amoenus* e a transformação de um ser humano bruto em pessoa civilizada por causa do amor. Segundo Muscetta, ao mesmo tempo em que simbolizam virtudes, as ninfas representam mulheres florentinas da época de Boccaccio ou, pelo menos, mulheres pertencentes a determinadas famílias florentinas.

A *Amorosa Visione*, um poema em língua vulgar toscana de cinquenta cantos em *terza rima*, foi escrita entre 1342 e o início de 1343, ou seja, depois da *Commedia delle Ninfe*, e foi reescrita por volta da década de 1360. Segundo Muscetta, há algumas mudanças entre as duas redações. “Ma un moralismo più risentito e una religiosità più preoccupata di ortodossia caratterizzano questa rielaborazione. Il Boccaccio (...) ‘tende a diminuire la stridente disarmonia tra il tono generale paganeggiante o mondano e l’ispirazione spirituale moralistica’ (Branca).”<sup>41</sup>

A *Amorosa visione* é construída de forma particular. Ao juntar a primeira letra de cada *terzina* com o último verso de todos os cinquenta capítulos, formam-se três sonetos: um ao seu leitor e dois a Fiammetta. Nela, estão presentes muitas alusões à produção de Dante e há uma retomada da *Divina Comédia*. Nela, Boccaccio deseja fazer de Giotto e de Dante quase que emblemas de Florença e, pela primeira vez, há uma tentativa de ordenar a erudição adquirida no período em que viveu em Nápoles.

A nova fase de Boccaccio como escritor torna-se patente no desejo de conquistar um estilo e uma sociedade através de uma forma militante do realismo e de uma nobilitação não mais de sangue e feudal, mas, sim, humana e de alma – teorizada no canto XXXIII da *Amorosa Visione* – e no compromisso de objetivar e idealizar, seguindo o exemplo de Dante, a experiência amorosa até traçar um caminho moral do homem, que vai dos bens mundanos até o amor e a virtude. Essa é a concepção humana e poética que, depois da *Elegia di Madonna Fiammetta*, do *Ninfale Fiesolano* e das experiências das rimas, será consolidada no *Decamerão* e, em seguida, nas obras de sua maturidade.

No início dos anos 1340, Boccaccio se tornou um grande admirador de Petrarca, que era exaltado em Nápoles, em Roma e em Parma. Ele esboçou, assim, o *De vita et moribus domini Francisci Petracchi* e colocou Petrarca junto com os grandes autores clássicos, da

<sup>40</sup> Cf. FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit., p. 306.

<sup>41</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 118.

mesma forma que tinha feito com Dante na conclusão do *Filocolo*. Boccaccio também passou a se relacionar com os maiores expoentes da cultura de Florença, dentre eles, Zanobi da Strada, e a participar da vida econômica e civil de sua cidade.

Irritados com a falta de ação do rei de Nápoles na guerra contra Lucca, os florentinos, no início de 1342, tinham como objetivo buscar um acordo com o imperador, que era inimigo dos guelfos e do rei Roberto. Contudo, depois de poucos meses, mesmo com a existência de uma lei que não permitia que estrangeiros exercessem o poder senhorial em Florença, o duque de Atenas, sobrinho do rei Roberto, tornou-se o senhor dessa cidade. Com medo da aproximação dos florentinos com os gibelinos e o imperador, vários napolitanos retiraram seu dinheiro das companhias florentinas, levando muitas delas, assim, à falência. Boccaccio, que se colocou contra o rei Roberto, acusando-o de avareza e mesquinha, tratou, de certa forma, mais na *Amorosa Visione* do que na *Commedia delle Ninfe*, desse contexto político e econômico.

Apesar dos problemas e da crise, a vida das companhias estava no cerne da sociedade de Florença. Boccaccio viu a decadência dos homens, das companhias que, durante a sua juventude, eram poderosas, dos Bardi que, acusados de serem responsáveis pela tirania do duque de Atenas, foram fortemente atingidos pela rebelião popular.

Ao se inserir em uma nova cultura, em uma nova sociedade, a sociedade florentina, Boccaccio definia “(...) anche la sua vocazione a un realismo umano e universale e a un’interpretazione epica della gesta mercantesche.”<sup>42</sup> Essa característica, apesar da atmosfera sentimental, está, segundo Branca, presente na *Elegia di Madonna Fiammetta*.

Elaborada, talvez, entre 1343 e 1344, essa obra não contém alusões autobiográficas, foi inspirada e faz referência aos textos de Ovídio, Dante e Sêneca. Escrita em prosa, a forma e o conteúdo estão no mesmo nível. É considerada o

(...) primo romanzo psicologico e realistico moderno affidato a personaggi tutti borghesi (...). La trama di avvenimenti e di fatti esterni, la cronaca distratta e mondana, così compiaciutamente ricche e complesse nelle opere anteriori, sono redotte ai pochi dati di fatto necessari per sviluppare la vicenda segreta di un’anima.<sup>43</sup>

É um pequeno romance de nove capítulos em língua vulgar toscana onde a narradora é Fiammetta, que se apaixonou por um jovem mercador florentino, Panfilo, que a traiu e a abandonou. Depois do épico (*Teseida*) e do cômico-alegórico (*Comedia delle ninfe*),

<sup>42</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 67.

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 68.

Boccaccio compôs uma elegia, um gênero literário que, segundo Dante, está entre a tragédia e a comédia.

Nasce così l'amore interiorizzato, incentrato sull'analisi della dinamica di coppia. Infatti, mentre nelle opere napoletane l'amore si scontrava con le difficoltà esterne e la coppia appariva solidale di fronte alle insidie del caso e della sorte, ora la crisi si è spostata all'interno della coppia. E il metodo di Boccaccio è però sempre quello di mescolare suggestioni dantesche (...). E compare, quasi ad anticipare il *Decameron*, la donna come protagonista.<sup>44</sup>

Nessa obra, caracterizada por seu maior grau de humanidade sobre o convencionalismo, há o primeiro personagem realmente trágico de Boccaccio. Para Branca, *Elegia di Madonna Fiammetta* tem tendência ao ritmo, se não ao tom, do *Decamerão*.

O *Ninfale Fiesolano*, escrito em língua toscana vulgar e em *ottava rima*, também é caracterizado pela riqueza humana. Não há nenhuma certeza a respeito da época em que foi elaborado. Para Branca, talvez tenha sido elaborado entre 1344 e 1346. Apesar das alusões a Stazio e a Ovídio, se comparada à obra anterior, a referência a autores eruditos é menor e a menção a sua própria biografia é bastante restrita, fazendo com que o escritor ampliasse a sua criação.

No *Ninfale fiesolano*,

Grazie a questa nuova sicurezza espressiva e grazie alle assaporate esperienze della letteratura semicola più corrente, il Boccaccio giunge così alla conquista di uno stile parlato che trasforma e assimila anche le riprese classiche e stilnovistiche, e che apre ampie possibilità alla narrativa in verso del Rinascimento (...). (...) il *Ninfale* rivela temperamento non di lirico ma di novelliere realista (Momigliano).<sup>45</sup>

As modificações expressivas, técnicas e artísticas de Boccaccio acompanharam as suas vivências humanas, culturais e sociais. No *Ninfale fiesolano*, há elementos advindos da experiência terrena, que são o sinal de uma nova arte. Enquanto, para os estudiosos, tal característica está ligada ao canto popular; Flora acredita que tem a ver com a personalidade de Boccaccio, que registrava em suas obras a experiência cotidiana, as palavras da sua época, na sua arte, mesmo que essas fossem fábulas.

Para Mercuri, o *Ninfale fiesolano* e a *Caccia di Diana* têm o mesmo tema. Contudo, “Il *Ninfale* rappresenta anche l'affermazione di uno stretto legame fra cultura e realtà cittadina, come la *Caccia* esprimeva un ideale di cultura in rapporto alla vita di corte (...).”<sup>46</sup>

<sup>44</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 395.

<sup>45</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 71.

<sup>46</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 397.

Segundo Muscetta, Boccaccio conta uma história mítica de forma popular – “(...) il Boccaccio favoleggia la vicenda amoroso di un’età mitica; ma ambientandola in luoghi familiarissimi del contado fiorentino, non può non ravvicinarla a sè e ai suoi lettori.”<sup>47</sup> – e a moral da conclusão é burguesa.

Para Flora, o verso de Boccaccio parece prosa: “Il Boccaccio ha un ritmo di prosa, un metro di prosa anche nelle chiuse stanze di otto versi: (...)”<sup>48</sup>. Para Flora, “(...) Boccaccio trova il suo equilibrio formale e il suo numero e la sua grande inarcatura nel libero metro della prosa.”<sup>49</sup> Muscetta faz o mesmo tipo de crítica aos poemas de Boccaccio.

Como a situação de Nápoles<sup>50</sup> e a de Florença<sup>51</sup> estavam ruins e havia a possibilidade de ir para as cortes da Romagna, especialmente, a de Ravena, Boccaccio foi para essa cidade. Em Ravena, a cultura florentina era conhecida e apreciada. Dante tinha passado bastante tempo nessa cidade e, nela, morava a sua filha. Boccaccio permaneceu na corte de Ostasio da Polenta e, posteriormente, na do seu filho Bernardino, durante o período que vai, provavelmente, do final de 1345 até depois do final de 1346. Durante essa temporada, ele fez amizades com as quais realizou trocas culturais, obtendo, sobretudo, textos dantescos. No final de 1347 ou no início de 1348, ele estava em Forlì, na corte de Francesco Ordellaffi, onde Dante também já havia estado.

A experiência cultural obtida na Romagna, que consiste na experiência cultural do pequeno grupo humanístico de Checo di Meletto e, principalmente, da écogla de Petrarca sobre a morte do rei Roberto e dos textos de Dante que Boccaccio admirava, gerou a retomada da escrita de versos em latim e, especialmente, a nova fundamentação da alusão política das écoglas. Boccaccio desenvolveu essa nova inflexão da produção literária, que resultou no *Buccolicum carmen*, por toda a sua vida. Essa obra, que até cerca de 1366 contava com 16 écoglas e foi finalizada em 1372, junto com textos de Petrarca, gerou um grande desenvolvimento da cultura humanística e do Renascimento.

Segundo Flora, grande parte da erudição de Boccaccio está presente nos poemas vulgares e no *Buccolicum carmen*, cujas écoglas são mais do que poesia: são alegorias políticas e morais e pensamentos que se assemelham ao estilo e ao conteúdo dos tratados. Além disso, é a obra poética que Flora considera como a menos contaminada pela prosa.

<sup>47</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 153.

<sup>48</sup> FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit., p. 310.

<sup>49</sup> *Ibidem.*, p. 311.

<sup>50</sup> O reino entrou em uma grave crise quando a neta do rei Roberto, Joana, se tornou rainha. Cf. capítulo 1.

<sup>51</sup> Entre 1346 e 1347, houve uma carestia e ocorreu uma grande reação contra a revolta de Ciuto Brandini.

A tradução em vulgar de Lívio, que Boccaccio deve ter empreendido entre 1338 e 1347, foi realizada, dentre outros motivos, por uma demanda do novo público de leitores burgueses. Segundo Branca, esse trabalho foi fundamental para Boccaccio:

Il quale, superando le strutture valeriane e apuleiane dominanti nel *Filocolo* (e ancora nella *Commedia delle Ninfe*), maturò su Livio la sintassi e lo stile che col suo capolavoro doveva imporre alla nostra tradizione letteraria. E maturo anche, in senso narrativo, la visione storica degli uomini e delle loro vicende nel quadro di quella interpretazione risolutamente provvidenziale che ispirerà poi la celebre introduzione al *Decameron*.<sup>52</sup>

Boccaccio estava em Florença durante a grande peste, que começou em março-abril de 1348 e terminou em 1350. Seu pai, que já tinha exercido altos cargos em Florença, colaborou no período da peste como “ufficiale dell’Abbondanza”<sup>53</sup>, isto é, ficou encarregado dos viveres necessários para a sobrevivência dos habitantes da cidade. Para o autor, essa terrível tragédia revelou a bestialidade e o heroísmo humanos, causou a ruína de Florença, que sofreu uma grande queda populacional e teve sua economia e sua política gravemente abaladas, e causou a morte de amigos. O pai de Boccaccio morreu, talvez, em 1349, provavelmente um ano depois de sua mulher. Assim, Boccaccio teve que cuidar da sua família e do pequeno, mas não insignificante patrimônio.

In questa situazione di convergenza tra quelle decisive conquiste culturali fiorentine e romagnole e queste nuove e varie esperienze umane e familiari, tra un’approfondita comprensione dei classici e una singolare sensibilità alle voci della nuova letteratura – anche quella più borghese e popolare – il Boccaccio diede forma, probabilmente fra il 1349 e il 1351, al *Decameron*, raccogliendo e sistemando elementi e racconti abbozzati da tempo lungo la sua ormai ricca carriera di scrittore (l’argomento di almeno tre novelle era già nel *Filocolo* e nella *Comedia delle Ninfe*: X 4 e 5, II 10).<sup>54</sup>

No *Decamerão*, Boccaccio utilizou as técnicas mais refinadas e deu uma lição exemplar, que transcende a dimensão de cada novela. Por meio das dez jornadas, representou a medida da capacidade humana do bem e do mal. Assim, o homem caminha da repreensão dos vícios – jornada I – à exaltação da virtude – jornada X –, depois de ter superado obstáculos colocados por três grandes forças, consideradas instrumentos da Providência, que atuam no mundo: a fortuna – jornadas II e III –, o amor – jornadas IV e V – e o engenho – jornadas VI, VII, VIII e, de certa forma, a IX.

<sup>52</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 77.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 78.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 80 – 81.

Dessa forma, Boccaccio retomou os três valores – amor, engenho e fortuna – que tinham dominado as suas obras anteriores. O *Decamerão*, para Branca, representa de forma forte, múltipla e universal a realidade humana. Essas características, além da sua força expressiva, fazem com que o *Decamerão* seja percebido como a obra-prima narrativa do Ocidente. Algumas décadas após ter sido escrito, o *Decamerão* foi lido no original ou em traduções por toda a Europa.

Entre 1350 e 1355, Boccaccio serviu à cidade envolvendo-se, principalmente, com a política externa, como embaixador de Florença e realizou, assim, diversas missões importantes.<sup>55</sup>

Em 1350, Petrarca foi a Florença e se hospedou na casa de Boccaccio – que tinha consciência de que era o líder da cultura florentina e que deveria apresentá-la e representá-la. Houve trocas culturais entre Petrarca, Boccaccio e os outros eruditos. A carta de Petrarca a Boccaccio, de 2 de novembro de 1350, iniciou uma troca de correspondências entre os dois autores que se desenvolveu por vinte e quatro anos.

No final de março de 1352, Boccaccio teve uma missão em Padova junto a Petrarca. Deveria comunicar a esse erudito a revogação da condenação de seu pai e do confisco dos seus bens e convidá-lo para voltar a Florença e assumir uma cátedra na universidade, criada em 1349. Boccaccio aproveitou, principalmente, para copiar as obras de Petrarca. Durante a visita, trataram de temas morais e espirituais e discutiram textos sacros, principalmente, textos agostinianos. Tal encontro foi fundamental para Boccaccio e consolidou a amizade entre os dois escritores.

Nas esferas artística, civil e moral, foram essenciais as experiências de 1350 e de 1351. A vida da comuna, que era vista de forma negativa, tornou-se objeto de orgulho e de serviço.

Quell'esercizio letterario, fatto soprattutto di compiaciuta erudizione e di spiriti ovidiani e apuleiani, ora si nutre risolutamente di Cicerone e di Seneca 'moralì' e dei Padri della Chiesa, e già imposta – fin dal *Decameron* – i grandi temi moralistici delle opere degli ultimi vent'anni (la Fortuna, la nobilità, l'amore e la morte, la leggenda di ognuno, la virtù sintesi di ogni dote, ecc.). Quell'oltranza letteraria e stilistica, di marca alessandrina, cede il posto – anche per la lezione di Dante profondamente a Firenze meditata e assimilata 'non modo memorie sed medullis' – a una visione e a una scrittura informate a un gagliardo e potente realismo, a un interesse predominante per l'uomo e per le sue grandezze e miserie.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Para mas informações sobre a atuação e as missões de Boccaccio, cf. BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit.

<sup>56</sup> *Ibidem.*, p. 91.

Boccaccio, no início da década de 1350, tinha superado a sua etapa de juventude e passou a dedicar a sua vida ao estudo e à poesia, como uma conquista espiritual. Dessa forma, desenvolveu a sua defesa da poesia e recolheu uma antologia histórica, que mostrava os novos interesses históricos, humanos e moralísticos do estudioso. Tais interesses levaram à composição do *De casibus virorum illustrium* e do *De mulieribus claris*.

Segundo Branca, “Il decennio 1352-61, prima del ritiro a Certaldo, è il periodo insieme più fiorentino e più europeo nella vita e nell’attività del Boccaccio.”<sup>57</sup> Em 1353, Boccaccio passou a ter um tom moralista, nos moldes de Petrarca, em relação à decadência dos costumes que se disseminou depois da peste.

Em julho de 1353, participou de missões no exterior, que, provavelmente, faziam parte da política de defesa de Florença contra a ameaça de expansão dos Visconti. E, no período de maio a junho de 1354, obteve sucesso como embaixador de Florença junto ao papa Inocêncio IV, em Avinhão. Com os seus êxitos e a estima por eles obtida, entre 1353 e 1363, Boccaccio passou a ter novos cargos públicos e foi encarregado de novas missões.

Depois dos anos de intenso trabalho público (entre 1350 e 1355), com a descoberta dos clássicos – Varrone, Apuleio e Tácito<sup>58</sup> – e o apoio de Petrarca, Boccaccio se aplicou aos estudos. Os anos de 1356, 1357 e 1358 parecem ter sido de recolhimento e de grande atividade criativa. Nesses anos, Boccaccio produziu écoglas derivadas de vivências pessoais ou políticas, que foram reunidas posteriormente no *Buccolicum Carmen*. Boccaccio concebeu, por volta da década de 1350, a *Genealogia deorum gentilium*. Aproximadamente em 1355, planejou e preparou a composição do *De casibus virorum illustrium* e do *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber*, e, posteriormente, do *De mulieribus claris*. Trabalhou nessas obras escritas em latim até quase a sua morte. Nas versões mais recentes, Boccaccio incluiu os novos conhecimentos adquiridos, que se tornaram maiores também pela descoberta de outros autores e códices e, principalmente, pelo contato com Homero e pelo ensino de Leonzio Pilato, isto é, pela melhor compreensão da Antiguidade clássica. Além disso, também levou em consideração sua busca por novas bases literárias e espirituais.

As novas composições foram o produto de uma transformação na perspectiva e na visão de mundo. Petrarca e a conseqüente “conversão” ao humanismo tiveram grande influência na produção de Boccaccio. Segundo Flora, “Le opere latine del Boccaccio attestano

---

<sup>57</sup> Ibidem., p. 92.

<sup>58</sup> Em uma viagem feita em 1355 a Nápoles, Boccaccio obteve códices desses autores.

il suo umanistico senso dell'antichità, e affermano il valore dell'umana virtù, indagandolo negli esempi più insigni delle età passate.”<sup>59</sup>

Para Mercuri,

Certo, non si può manicheisticamente dividere in due tronconi incomunicanti fra loro la vita e l'esperienza letteraria di Boccaccio, in una prima parte caratterizzata dal volgare e in una seconda caratterizzata dal latino; però va sottolineato che un cambiamento avviene in Boccaccio dopo il *Decameron* a livello ideologico e che esiste un obiettivo incremento dell'uso del latino che viene potenziato entro una vasta *aemulatio* sia con i classici, sia con Petrarca e in particolare con il *De viris illustribus*, che all'altezza degli anni 1351-53 Petrarca aveva deciso di estendere ai principali personaggi della storia sacra.<sup>60</sup>

Deve-se destacar que essas obras em latim tiveram grandes traduções nas principais línguas. “E anche l'immagine del Boccaccio moralista, quale grandeggia e domina nella cultura europea fra il XIV e il XV secolo (...) è imposta proprio da questo complesso di opere ideate o disegnate fra il '55 e il '61: uno dei periodi più intensi e felici del Boccaccio scrittore.”<sup>61</sup>

A escrita da *Genealogia deorum gentilium* foi iniciada antes de 1350 e a primeira versão deve ter sido concluída por volta de 1360. A obra foi feita a pedido de Ugo IV de Lusignano, rei de Chipre, e a ele foi dedicada. A obra, composta por quinze livros, é um conjunto de fábulas antigas, que mostra o amor de Boccaccio pela poesia e a sua grande erudição. Os primeiros treze livros são formados por uma compilação de mitos à qual se acrescenta um material literário grego. Os dois livros finais tratam da poesia. Muscetta sustenta que o objetivo de Boccaccio é mostrar “(...) la ‘mundana sapientia’ che gli antichi avevano nascosto sotto i loro miti (...)”<sup>62</sup> Assim, ele organiza uma “enciclopédia mitológica”.

Segundo Branca, a *Genealogia deorum gentilium* foi uma obra pioneira e decisiva para a cultura europeia e para o seu futuro. Nela, “È la prima volta che nel mondo neolatino le due grandi culture dell'antichità sono sentite e rivissute nella loro ideale unità: e il Boccaccio è tanto consapevole della sua scoperta decisiva, che – caso unico in tutta la sua opera – non sa trattenere un gesto di umile fierezza.”<sup>63</sup> Citando Pertusi, Branca concorda com a ideia de que é em Boccaccio, mais do que em Petrarca, que há novamente o amálgama entre a cultura grega e a cultura latina.

<sup>59</sup> FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit., p. 312

<sup>60</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 429.

<sup>61</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 108.

<sup>62</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 323.

<sup>63</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 117.

O *De casibus virorum illustrium* talvez tenha sido iniciado por volta de 1355 e sua primeira redação deve ter sido terminada por volta de 1360. Foi retomado sendo reescrito e ampliado entre 1373 e 1374 e foi dedicado a Mainardo Cavalcanti. A obra, composta por nove livros, contém fortes marcas de Boccaccio, que aparece na sua vocação de narrador de contos que se misturam com a história. Boccaccio coloca, em sua obra, histórias e *exempla* da época contemporânea. No *De casibus virorum illustrium*, é patente a presença de um prazer do uso do presente – um presente que não é objeto de julgamentos morais – como possibilidade de narração.

Segundo Mercuri, Boccaccio usa, no *De casibus virorum illustrium*, diversas fontes, fontes de sua época – especialmente, as de tradição cronística e histórica –, fontes cristãs e clássicas. A *Bíblia*, as tragédias de Sêneca, as *Metamorfoses* de Ovídio, os poemas homéricos traduzidos por Leonzio Pilato, os *Anais* de Tácito, a *Cronica* de Villani foram, dentre várias outras obras, utilizadas pelo autor.

Mercuri afirma que o humanismo de Boccaccio tem vagas marcas dantescas e medievais:

(...) nel *De casibus* l'attenzione che Boccaccio dedica alla tradizione scoliastica e ai commenti dei classici è rilevante, ciò che ricalca il sistema di lettura di Dante, con la differenza che mentre Dante leggeva i commenti per cogliere i significati allegorici sotto il velame del verbo poetico, Boccaccio consulta i commenti allo scopo di infittire la mole di notizie, onde incrementare il numero dei dati utili all'espansività del racconto.<sup>64</sup>

O estudioso também sustenta que a obra tem um objetivo edificante, mas, às vezes, para que o conteúdo seja transmitido, é necessário chamar a atenção do público que, geralmente, prefere os contos às especulações. Privilegiando os acontecimentos às pessoas, Boccaccio afirma que a obra serve para que os “pequenos”, conhecendo a vida dos reis e dos grandes homens, veja quantos e quais são os golpes que a fortuna pode dar em qualquer ser humano.

Boccaccio compôs o *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber* depois de ter tido contato com a produção de Plínio e dos geógrafos antigos. Na verdade, a influência de Petrarca sobre Boccaccio, o conhecimento da *Naturalis historia* de Plínio e do *De chorographia* de Pomponio Mela explicam a composição da obra. Essa foi iniciada entre 1355 e 1357 e foi atualizada e corrigida até 1374. Nela, o escritor ordena, separando em diferentes seções, todos os nomes de acidentes

---

<sup>64</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 430.

geográficos que são recorrentes nas obras clássicas. Flora afirma que o *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris liber*, um livro humanista, tinha como objetivo ser um dicionário geográfico. No entanto, Boccaccio dá um tom de poesia à obra.

É provável que o autor tenha iniciado o *De mulieribus claris* no verão de 1361. Dedicou essa produção a Andrea Acciaiuoli, que já tinha sido exaltada na *Amorosa Visione* e era irmã do grande senescal, Niccola Acciaiuoli. A obra, na qual Tácito foi amplamente utilizado, foi reelaborada em nove etapas consecutivas até 1375, sendo que as quatro primeiras foram realizadas em 1362. Englobando o período que vai da Antiguidade até a sua época, de Eva à rainha Joana, o autor compôs 106 biografias de mulheres famosas. Paralelamente ao conteúdo moralista, Boccaccio manteve uma narrativa livre. Deve-se sublinhar a existência de um autógrafo do *De mulieribus claris* no Laur. 90 sup. 98. Boccaccio parece escrever essa obra quase como uma complementação do *De viris illustribus* de Petrarca.

No *De mulieribus claris*, há a presença da mesma ideia moral e da associação necessária entre prazer, divertimento e moralidade contida no *De casibus virorum illustrium*. Na obra, Boccaccio “(...) riafferma il proprio impianto storiografico caratterizzato da narratività fabulosa e intento edificante (...)”<sup>65</sup>

Nesse período, também escreveu em língua vulgar. Compôs sonetos, reelaborou, de forma profunda, a *Amorosa Visione* e produziu o *Trattatello in laude di Dante*. Nessa obra, Boccaccio elaborou a imagem do intelectual ideal a partir de Dante e construiu a figura de Dante como sendo um poeta-teólogo. Na obra, há a coexistência de “(...) elementi tradizionali del genere biografico (...) con tematiche del nascente umanesimo, come la difesa della poesia, la difesa dell’*otium* e dell’indipendenza dell’intellettuale dagli impegni familiari e politici.”<sup>66</sup> Contudo, para Muscetta, apesar de ter se baseado em uma pesquisa, há vários dados errados, não comprovados e imaginários sobre Dante.

Em 1360, Boccaccio já era clérigo há algum tempo, mas não tinha sido ordenado antes de 1355. No final da década de 1350, Boccaccio tinha se voltado para o ideal de literatura histórico-moralística de Petrarca e este, a pedido de seu maior discípulo, para a literatura em língua vulgar.

Boccaccio, que era a autoridade literária de Florença, seguindo a sugestão de Petrarca, se empenhou, entre 1359 e 1360, em retomar Homero e divulgá-lo. O autor, que nutria um

<sup>65</sup> MERCURI, Roberto. *Genesi della tradizione...* op. cit., p. 431.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, p. 434.

enorme amor pelo mundo grego, obteve sucesso na criação de uma nova cátedra, a primeira de grego na parte da Europa que não pertencia a Bizâncio, e, conseqüentemente, na admissão de um professor de grego, Leonzio, para o *Studio* de Florença. Antes de começar a lecionar, é provável que Leonzio tenha ensinado o grego a Boccaccio. Durante os quase dois anos e meio que passou em Florença, Leonzio, além de ensinar, traduziu e comentou Homero, Eurípedes e Aristóteles, autores que interessavam a Boccaccio.

Neste período, Boccaccio foi o verdadeiro centro da nova cultura. Na sua casa, se reuniam o

(...) petrarchismo lombardo-veneto, [di] quello romagnolo e [di] quello napoletano. (...) dal suo scrittoio s'irradiavano per l'Italia e per l'Europa le nuove mirabili scoperte letterarie, e quelle decine e decine di codici di scrittori antichi che, con quelli diffusi dal Petrarca e dal gruppo padovano, costituirono un nuovo canone di classici.<sup>67</sup>

Em meados de 1363, retomou a escrita em prosa e em língua vulgar. Fez a revisão do *Trattatello in laude di Dante*, que passou a sua terceira redação. Por volta de 1365, esboçou o *Corbaccio*, no qual o autor coloca que amava demasiadamente uma viúva. Ele que, por não ser nobre e por sua idade avançada, tinha sido desprezado pela viúva, encontra, em sonho, a alma do marido da sua amada. Esse lhe mostra os defeitos e as malícias das mulheres e, especificamente, da viúva, curando-o, assim, desse amor. Deve-se ressaltar que o tema de uma viúva zombar de um homem também se encontra no *Decamerão*.

O *Corbaccio* ou *Labirinto d'amore* foi composto com base na tradição da misoginia medieval, que descende do *Ad Jovinianum* de São Jerônimo, e na grande novela realística, e é fundamentalmente caracterizado por sua força grotesca e caricatural. São diversas e heterogêneas as obras que influenciaram o *Corbaccio*. Dentre elas, estão o *De amore*, de André le Chapelain e o *De vetula*, do pseudo-Ovídio, obras da tradição misógina. Na obra, Boccaccio aludiu à *Monarquia*, à *Vita Nuova* e a outras obras de Dante e à Petrarca.

Em comparação com a *Divina Comédia*, Boccaccio, no *Corbaccio*, elimina a figura feminina: Nossa Senhora toma o lugar de Beatrice e intercede a Deus pelo autor. Para ele, a salvação não está relacionada ao amor. “Boccaccio, dunque, cancella la presenza di qualsiasi figura femminile come mediatrice fra l'esperienza dell'errore e quella della verità; qui è espressa la sua critica a Dante: l'amore per la donna non può essere trasfigurato, non può

<sup>67</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 118.

essere via di salvezza.”<sup>68</sup> Nesse ponto, Boccaccio se aproxima de Petrarca, que não utiliza a mediação de Laura e se dirige diretamente à Virgem.

No *Corbaccio*, a experiência de amor para Boccaccio é uma experiência infernal: “(...) Boccaccio svaluta come sentimento totalmente negativo l’amore che, quindi, non viene recuperato in nessuna forma, ma completamente abiurato: ciò che importa un distanziamento dal *Decameron*.”<sup>69</sup>

Segundo Mercuri, Boccaccio, no *Corbaccio*, renega a atitude que teve no *Decamerão*. O lugar de deleite – alusão ao *Decamerão* – se transforma em local de infelicidade e da visão negativa do amor. Os mesmos vocábulos que foram usados para tratar de uma percepção equilibrada e positiva do amor no *Decamerão* foram empregados para dar uma carga negativa ao *Corbaccio*.

Flora explica a mudança de visão, a misoginia, de Boccaccio nessa obra como sendo uma liberação artística do autor, uma vez que a crítica, a invectiva contra as mulheres é um tema literário. Contudo, para Mercuri

Il *Corbaccio*, (...), rappresenta un momento di ripensamento di Boccaccio nei confronti della sua produzione. Non a caso confronta il *topos* della misoginia ribaltando in qualche modo la visione positiva dell’amore e della donna, che costituiva il punto centrale del *Decameron*, dove il ruolo di destinatario privilegiato era assegnato da Boccaccio a pubblico femminile.<sup>70</sup>

E

In quest’opera, infatti, non c’è solo la *pars destruens*, la critica corrosiva contro la vedova e le donne, condotta con sapiente mescolanza fra i toni dell’invettiva e della tenzone colorita e popolare (..) e quelli della tradizione letteraria classica e cristiana, ma anche la *pars costruens*, cioè la proposta di un ideale di vita sempre più esemplato su quello di Petrarca, incentrato sulla pacata conversazione con le Muse nel ritiro ermo e solitario di Certaldo.<sup>71</sup>

Depois de ter se retirado para Certaldo<sup>72</sup>, Boccaccio passou a buscar os ideais da vida contemplativa e elevada. Nesse período, a sua suspeita em relação ao romance e à literatura de divertimento, que o tinha fascinado quando jovem, aumentou. Além disso, houve uma intensificação do culto mariano, que o levou a elaborar sonetos para Nossa Senhora e sustentou com mais força a sua ideia da origem divina da poesia, que Boccaccio estava desenvolvendo na *Genealogia*.

<sup>68</sup> MERCURI, Roberto. *Genesi della tradizione...* op. cit., p. 442.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 440.

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p. 436.

<sup>71</sup> *Ibidem.*, p. 436 – 437.

<sup>72</sup> Boccaccio retirou-se para Certaldo em 1361.

Em 1365, ele copiou e glosou Terêncio e outros autores latinos, fez revisões e acréscimos nos seus tratados, reordenou e reviu o trabalho de Leonzio e, principalmente, desenvolveu e concluiu a sua exaltação da poesia, que tinha começado há quinze anos, e que figurou com destaque nos dois últimos livros da *Genealogia*.

O contexto mais calmo de Florença, causado, dentre outros fatores, pela vitória na guerra de Pisa, pela conquista de San Miniato e pela receptividade do novo papa, Urbano V, fez com que Boccaccio fosse chamado à comuna para prestar serviços relacionados à política externa. Em agosto de 1365, foi encarregado de ser embaixador de Florença junto ao papa. Ele devia provar a fidelidade de Florença à Igreja e oferecer uma ajuda maior do que a oferecida pelo imperador Carlos IV, que era temido pelos guelfos e pelos florentinos, para o retorno do Papa a Roma. Apesar de ter estado doente e, provavelmente, não ter desejado aceitar a missão, Boccaccio, por caridade à pátria, aceitou. Além dessa incumbência, Boccaccio cumpriu, entre 1365 e 1368, outras missões para a cidade.

Viajou a Nápoles, onde permaneceu entre o outono de 1370 e a primavera de 1371. “Proprio mentre egli era nel Regno, a Firenze ‘fama corse lui essere fatto frate di Certosa a Napoli’ (Sacchetti, Rime, CL).”<sup>73</sup> Nessa viagem, formou-se, ao seu redor, um círculo afetivo e de compromisso cultural – que só podia ser comparado ao círculo florentino – com o qual, após retornar à Toscana, ele manteve correspondência. As grandes personalidades, inclusive a rainha Giovanna, trataram-no com zelo afetuoso.

(...) e persino della regina Giovanna che gli faceva offrire da Ugo una sistemazione tranquilla. Quando poi già stava per rientrare in Toscana, ancora una volta la regina fece un estremo tentativo di trattenerlo, attraverso l'intervento diretto del marito, Giacomo di Maiorca.

(...) il Boccaccio vide allora finalmente desideri e favori di laureati e di coronati indirizzarsi verso di lui (...).<sup>74</sup>

Mas ele não aceitou ficar em Nápoles e retornou para Certaldo voltando a viver para o estudo, a recitar salmos, a meditar e a se corresponder com Petrarca e com o círculo de Nápoles.

Boccaccio, por volta de 1370 e 1371, fez uma revisão meticulosa e recopiou o *Decamerão* com elegância e cuidado. Essa cópia revisada do *Decamerão*, que foi conservada, é o autógrafo Hamilton 90. Entre 1372 e 1373, Petrarca releu com atenção o *Decamerão*, provavelmente, a edição que Boccaccio tinha acabado de revisar. A 10ª novela da última jornada, a novela de Griselda, por seu conteúdo moralístico e heroico, causou uma impressão

<sup>73</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 166.

<sup>74</sup> *Ibidem.*, p. 169.

tão profunda em Petrarca que ele traduziu essa novela para o latim na sua obra *De obedientia et fide uxoria*. Essa tradução gerou um grande movimento de divulgação e de circulação do *Decamerão* e do nome de Boccaccio pela Europa.

As modificações no contexto de Florença – a tensão interna existente entre os populares e os homens da camada média e os grandes (Albizzi e Ricci), o fim do acordo existente com o papado e o caos religioso, militar e civil que ocorreu após a eleição de Gregório XI – fizeram Boccaccio se afastar da política.

Em 1372, Boccaccio estava bastante doente. Tinha hidropisia e sofria com sua obesidade. Contudo, nesse ano fez as últimas modificações e elaborou a dedicatória do *De casibus virorum illustrium* e concluiu o *Buccolicum Carmen*. Em 1373, realizou a mais minuciosa revisão da *Genealogia deorum gentilium*.

Em 1373, com a aprovação pelo conselho da comuna de uma petição apresentada por vários habitantes de Florença, Boccaccio foi convidado a ler e comentar a *Divina Comédia* publicamente por um período de um ano, recebendo, por este trabalho, cem florins. Apesar das doenças, da má condição física e de ter consciência dos problemas que adviriam<sup>75</sup>, o autor aceitou. Por isso, voltou a morar em Florença.

Para Muscetta, o maior e mais difícil trabalho de Boccaccio sobre Dante foi a *Esposizioni sopra la Comedia*, interrompida no canto XVII do *Inferno*. Essa obra é um desenvolvimento das anotações utilizadas por Boccaccio na leitura dos poemas.

Durante o período que realizou a leitura da *Divina Comédia*, o escritor teve uma profunda convivência com o ambiente cultural florentino que tinha sido extremamente modificado. Havia autores como, por exemplo, Franco Sacchetti e Filippo Villani, posteriormente biógrafo de Boccaccio, que possuíam uma ampla experiência na elaboração de textos em língua vulgar e que tinham se ligado a esse autor. Existiam seguidores, dentre os quais se destacava Coluccio Salutati, do seu moralismo e seu classicismo.

Para Boccaccio, o grupo dos agostinianos do *Santo Spirito* era muito importante. Nesse grupo, que realizava reuniões periódicas de cunho espiritual, destacavam-se Fra Martino da Signa e Luigi Marsili. A partir de sua participação no grupo, decidiu que, se morresse em Florença, queria ser enterrado no *Santo Spirito*. Boccaccio deixou sua biblioteca, seus livros e seus escritos, para Fra Martino da Signa, que deveria dispôr para quem quisesse ler e copiar. Depois da morte do monge, a biblioteca de Boccaccio foi dispersa.

---

<sup>75</sup> Boccaccio recebeu muitas críticas por sua leitura pública da *Divina Comédia*. Censuraram-no de ter compartilhado a poesia com os ignorantes.

Além do grupo do *Santo Spirito*, Boccaccio mantinha contato com o monge beneditino de Vallombrosa, Giovanni delle Celle, e, provavelmente, com os dominicanos de Santa Maria Novella e com os franciscanos de Santa Croce.

Al centro della vita spirituale fiorentina, fra il '73 e il '74, dovettero veramente porsi le alte e dotte conversazioni di Santo Spirito, le notizie e i consigli sollecitati alla sterminata cultura del Boccaccio; e soprattutto le letture dantesche suggestive per un narrare vivace e romanzesco, nutrite di un'erudizione ricchissima, sempre informate insieme a appassionata devozione per la poesia e a pensoso moralismo religioso.<sup>76</sup>

Entre dezembro de 1373 e janeiro de 1374 – período de peste em Florença –, os problemas de saúde de Boccaccio voltaram e, posteriormente, se agravaram. As leituras, que tinham se tornado menos frequentes, não foram retomadas em outubro de 1374.

Não há muitas informações sobre os últimos meses de vida do autor que, depois de ter recebido a notícia da morte de Petrarca, no final de julho, voltou a Certaldo. Dentre outras informações, sabe-se que o autor trabalhou na *Genealogia deorum gentilium* até o seu último dia e sofreu com a carestia de 1375. Boccaccio morreu em Certaldo, em 21 de dezembro de 1375, e foi enterrado na igreja dos Santi Michele e Iacopo.

#### **2.4 – O Decamerão**

Flora coloca que, para além dos agrupamentos das novelas baseados nos seus elementos externos, isto é, através da reunião dos temas definidos em oito das dez jornadas do *Decamerão*, as novelas podem ser agrupadas a partir do seu sentido poético interior. “Una simile guida seguirà i motivi del Boccaccio dai piú semplici ai piú complessi, da quelli che esprimono gli istinti a quelli che esprimono l'umanità della coscienza e della mente.”<sup>77</sup> Segundo o sentido poético interior, Flora, conforme a citação precedente, dividiu as novelas em novelas de instinto e vitalidade e novelas sobre a perspicácia humana, a virtude, o valor e a liberalidade. Essas duas grandes divisões comportam subdivisões.

Dentre as novelas de instinto e vitalidade, encontram-se doze tipos: as de pura aventura e de jogo da fortuna, as dos sonhos e dos malefícios, as de aventura em relação às virtudes do homem, as do instinto e da lei da juventude, as do egoísmo e da astúcia, as do engano feminino (a vingança do literato contra as mulheres), as das expressões brincalhonas (o engano dos bobos e dos simples), as do engano dos falsos religiosos (frade Cipolla), as das zombarias, a da zombaria da elitropia e a da zombaria solitária e iníqua de Ciappelletto.

<sup>76</sup> BRANCA, Vittore. *Giovanni Boccaccio...* op. cit., p. 185.

<sup>77</sup> FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit., p. 321.

As novelas que versam sobre as máximas espirituosas, sobre os estratagemas, sobre a força do amor (a cortesia e a cavalaria), sobre a beleza que transforma o rústico em homem (amor e morte), sobre os motivos heróicos do amor e da morte, sobre o valor humano e a fortuna, sobre a vitória sobre as paixões (a liberalidade) e sobre a liberalidade suprema da vida fazem parte das novelas que tratam da virtude, da liberalidade, da perspicácia e dos valores humanos.

Nas histórias de pura aventura, o homem se reduz as suas habilidades elementares. A sua maior virtude é a rapidez em aproveitar a situação. Boccaccio não trata dos valores morais dos personagens, mas, sim, da mudança de sorte, que é “(...) l’aspetto piú veramente umano dei personaggi (...)”<sup>78</sup> Os personagens, homens e mulheres, agem de acordo com a sorte e não é feita nenhuma referência à moral. Geralmente, os temas são imorais, mas os personagens são mais amorais do que imorais. O objetivo de Boccaccio era apenas contar as situações extremas e as consequências de uma aventura e não tratar da moral dos personagens.

Non appena l’animo umano è affisato dal Boccaccio in un racconto avventuroso, la pura serie delle vicende è soltanto la trama in cui l’uomo campeggia; ma nelle novelle della pura avventura l’uomo è soltanto uno strumento del racconto il cui vero protagonista è la sequenza dei casi strani o meravigliosi.<sup>79</sup>

No âmbito do jogo da fortuna, há novelas sobre malefícios estranhos e sobre sonhos que, para Flora, são um tipo de “maravilhoso” de características laicas, não religiosas. No clima do maravilhoso, há a novela de Nastaglio degli Onesti di Ravenna, que contém a cena da caça infernal.

São poucas as novelas nas quais a aventura é a ocasião ou o meio pelo qual as virtudes do homem são afirmadas. Tais aventuras, na maior parte das vezes, são ligadas a uma história de amor. Dentre as aventuras, as mais fortes são aquelas em que os personagens mostram claramente os seus caracteres, as aventuras nas quais se manifestam os elementos peculiares dos seres humanos, a intenção e a virtude tal como a história de Gualtieri, conde d’Anguersa, e seus filhos Luigi e Violante.

Boccaccio coloca que o amor às mulheres é uma lei da natureza, que para lutar contra as leis da natureza é necessário ter muita força – força feita em vão e que causa muitos danos àquele que a faz. Essa filosofia de vida aparece em algumas das novelas do *Decamerão*. Dentre elas, está a novela de Bartolomea, que deseja ficar com seu raptor porque seu marido cumpria minuciosamente os dias de abstinência sexual. Assim, a inocência do instinto vence

---

<sup>78</sup> Ibidem., p. 323.

<sup>79</sup> Ibidem., p. 323.

todos os problemas morais – de desejar ficar com seu raptor e repudiar o seu marido – e a crueldade com a qual Bartolomea trata seu marido quando ele a encontra.

Boccaccio também trata do tema do puro instinto como astúcia, malícia, lei do egoísmo e do proveito próprio, que fazem parte do instinto animalesco humano. Nas novelas que têm esse conteúdo, a razão é utilizada como o instinto mais agudo. São vários os tipos de histórias em que tal tema está presente. Um exemplo é a novela de Salabaetto e Iancofiore.

Há, segundo Flora, uma diferenciação. Existem novelas em que predomina a zombaria e as histórias em que se ressalta o tema da astúcia, que é um aspecto presente no contexto mais amplo no qual se desenvolve uma zombaria.

Il tema dell'astuzia e dell'inganno femminili non giunge sino alla beffa, se non quando la donna si piace di far soffrire l'uomo, con una crudeltà che in lei rimane infantile: quasi ella abbia l'incapacità di vederne gli effetti che possono essere perfino mortali. V'è un lato della femminilità che rimane aspro, arbitrario, prepotente e quase indomabile. Per questo aspetto femminile, in cui si appuntò spesso la satira contro le donne, il Boccaccio ha concepita principalmente la novella di Salomone e del ponte all'oca.<sup>80</sup>

Nessa novela, afirma-se que o remédio para as mulheres rabugentas é um remédio natural, de instinto e de força e não de moral ou de razão, isto é, deve-se bater muito nelas.

Em relação ao tema da reação a uma crueldade infantil e sem limites do instinto feminino, Boccaccio escreveu uma novela sobre a vingança masculina, na qual o homem lança mão de uma astúcia maior do que a que tinha sido utilizada pela mulher. Trata-se da novela de Elena e Rinieri, na qual este se vinga da maldade de Elena e coloca a sua punição como um exemplo para as mulheres, vingando-se também de todas elas.

Os simples não possuem, no *Decamerão*, nem moralidade nem engenho. São marcados apenas pelo modelo, sem o conteúdo, do engenho e da moral. Como no caso de Calandrino, que é enganado por Bruno e Buffalmaco, o simples, geralmente, torna-se vítima de si próprio, vítima da incapacidade de compreensão, já que não possui aptidão para entender o instinto humano do riso. Além das novelas de Calandrino, Bruno e Buffalmaco, há outras novelas como a de Pirro, Lídia e o simples Nicostrato.

Boccaccio coloca que os falsos religiosos, frequentemente, enganam os simples. Dante também já havia, na *Divina Comédia*, tratado das palavras de São Pedro contra os maus religiosos. Apesar de não ter nenhum objetivo anticlerical, Boccaccio aprofunda o problema colocado por Dante. Não é verdadeiro afirmar que Boccaccio não era religioso, porque

---

<sup>80</sup> Ibidem., p. 337 – 338.

(...) la materia delle novelle si risolve sempre in una rappresentazione e mai in un giudizio piú o meno polemico: la morale del *Decamerone* è tutta nella purezza della rappresentazione, per la quale il Boccaccio non colloca i suoi personaggi in un giudizio etico o storico ma nell'olimpico della fantasia, ove colpe e virtù, pur rimanendo forze umane che commossero l'animo del poeta, sono assunte come pura forma.<sup>81</sup>

Para Boccaccio, o que diz respeito à política, à moral e a todas as atividades e atos humanos são

(...) tutte assunte come elementi di rappresentazione. E la stessa difesa degli istinti, della giovinezza, del culto profano della donna, che è pure tanta parte dell'animo del Boccaccio (escludendo qui le affermazioni che l'autore fa in prima persona nelle varie apologie del suo libro), va sempre intesa come un sentimento rappresentato in figure, e come tale alla pari dei sentimenti da cui si distingue o a cui si oppone.<sup>82</sup>

Na maior parte das novelas nas quais aparecem os frades, os simples são pegos nas armadilhas de uma religião falsa e ultrajante como, por exemplo, as histórias de Frate Puccio e Don Felice e de donno Gianni e Pietro Tresanti.

O tema da zombaria, que tem diversos graus e tipos, é muito frequente em Boccaccio. Há a zombaria ocasional, que é decorrente de uma ação, como na história da senhora Beatrice e seu consorte. Existe a zombaria que vem de um sentimento de vingança ou revanche, como a de Ciaccio a Biondello, a zombaria que tem como fim a defesa ou a ofensa. Há a zombaria pura, advinda do prazer de "(...) creare una serie di casi ridicoli assumendosi la direzione delle cose e la parte della Fortuna (...) il piacere di concepire e attuare con docili vittime il romanzo di una realtà impossibile, qual è l'elitropia che renderà invisibile Calandrino."<sup>83</sup> Essa zombaria tem o objetivo de fazer rir. Dentre essas, estão as zombarias realizadas por Bruno e Buffalmacco, que são mais cruéis e mais elaboradas. Finalmente, existe a zombaria que, para Flora, é "(...) solitaria ed astratta, e della quale forse non gode neppure chi la viene attuando, com'è la finizione di Ciapelletto."<sup>84</sup>

Calandrino é o objeto da zombaria pura, na qual, a fortuna é substituída por aquele que concebe as situações que gerarão o riso. Tais situações consistem na reabilitação do humano, das características humanas contra a estupidez impetuosa. Há algumas variações na forma de zombar Calandrino, mostrando que, apesar de ele se achar esperto, é um verdadeiro estúpido. Em relação à novela na qual Calandrino crê que existe a pedra elitropia, Flora afirma que "La sola astuzia di Calandrino (poichè anche nella goffaggine degli uomini troppo semplici ci può

<sup>81</sup> Ibidem., p. 342.

<sup>82</sup> Ibidem., p. 342 – 343.

<sup>83</sup> Ibidem., p. 346.

<sup>84</sup> Ibidem., p. 346.

essere una sciocca malizia di azione) è in una certa sua capacità di fingere, ma nasce anch'essa da credulità e scioccheria: è l'istinto dell'egoismo usato intempestivamente.”<sup>85</sup>

Flora sustenta que a zombaria de Ciappelletto não é caracterizada como obra de arte, mas, sim, como um jogo de perversidade mental. Nessa novela, era necessária a ação de um autor como Boccaccio para que a história não passasse a ter um juízo polêmico. “Anche qui il Boccaccio compone la sua coltissima e spesso sontuosa rappresentazione in quel riso che è la superiore armonia della sua arte, un'armonia che oltrepassa la materia in se stessa e ne disegna la figura e il ritmo.”<sup>86</sup>

Ao mesmo tempo que há o Boccaccio que trata do instinto, da astúcia e da zombaria, existe o Boccaccio que versa sobre um tema mais humano, que chega mesmo ao heroísmo. Assim, o autor desenvolve novelas sobre a perspicácia humana, a virtude, o valor e a liberalidade. O primeiro e o mais simples nível desse tema, em Boccaccio, é a elaboração de uma sentença arguta, que está presente em várias novelas, sobretudo, nas da sexta jornada, cujo tema é exatamente uma máxima espirituosa. Essa tem diversas origens, conteúdos e efeitos. Às vezes, são apenas jogos de palavras, como na novela de madona Oretta. Outras vezes, são máximas gentis e que quase não ferem o destinatário, como a novela da marquesa de Monferrato e o rei da França. Há a palavra de sabedoria indulgente, como é o caso da novela do mestre Alberto da Bologna e madonna Margherita de' Ghisolieri.

Existem as sentenças que atingem, incitam. São as máximas que têm como objetivo mais a reflexão do que ser uma força de comunicação imediata, como é a história de Fresco e sua sobrinha Ciesca. Existe também a máxima sutil, como a da história de Guido Cavalcanti.

Há a reação a algo feito ou falado que não se tenha gostado, como, por exemplo, na novela de Giotto e o senhor Forese. Existe a palavra que instiga e incomoda com sua ironia ofensiva, como é o caso da história da nobre da Gasconha que toca na miséria do rei de Chipre. Às vezes, as palavras são máximas maliciosas, de sarcasmo.

Existem as sentenças que afetam, impressionam por serem inesperadas. Dessas fazem parte as palavras de Chichibio ao senhor Currado Gianfigliuzzi. Às vezes, as palavras aludem a uma resposta. Tal é o caso da novela do judeu Melchisedec e Saladino.

Nesse âmbito de superação da razão sobre o instinto, as máximas são ultrapassadas pelas ações inspiradas pela razão prática e pela razão moral, mesmo sendo uma razão terrena e laica. Assim, a força e a inelutabilidade do amor, a constância e os estratagemas do amor deixam de ser puro instinto e passam a ser paixão e ideia.

---

<sup>85</sup> Ibidem., p. 351.

<sup>86</sup> Ibidem., p. 351 – 352.

Para Boccaccio, o estratagema do amor, que está junto da constância, não é mais uma amostra apenas de vitalidade, mas um sentimento da alma. Um exemplo é o estratagema de Zima, um homem constante no amor pela mulher de Francesco Vergellesi. Grande também é a perseverança do amor e engenhoso o estratagema de Giletta di Nerbona, que amava, há muito tempo, Beltramo di Rossiglione.

“La forza dell’amore, anche di quello che è puro istinto, condurrà gli uomini a sfidare ogni pericolo e fin la morte.”<sup>87</sup> Desse caso, fazem parte as novelas de Federigo degli Alberighi e madonna Giovanna, de Lisa e de Tedaldo degli Elisei.

Nessa história, o protagonista sustenta que não é pecado amar alguém fora do casamento e que os frades, que exortam contra os erros, fazem isso para serem mais livres para cometerem pecados. Contando a história, Flora coloca que Tedaldo “(...) afferma che rompere la fede matrimoniale è soltanto ‘peccato naturale’ mentre il rubare un uomo, ucciderlo o disacciarlo è peccato che procede ‘da malvigità di mente’.”<sup>88</sup> E sua amada, ao seguir as palavras do frade e não querer mais saber dele, o roubou. Sobre essa ideia propagada por Tedaldo, Flora declara que “(...) avremmo gran torto se le ragioni addotte da Tedaldo a difesa dell’amore, quale gli lo intende, accogliessimo come un principio teorico dell’autore, piuttosto che come una figura poetica di quel sentimento di Tedaldo.”<sup>89</sup>

O tema do amor à primeira vista tornou-se mais elaborado, passando de instinto a uma virtude de elevação, como no caso da história de Cimone/Galeso, que de rústico, quase louco, se transformou em um homem gentil, cortês e sábio.

Flora coloca que a grande força do amor, às vezes, aparece totalmente apenas na morte, como na história de Girolamo e Salvestra.

Um tema heróico está presente na história de Messer Guglielmo Rossiglione, que dá como comida para sua mulher o coração do amante dela. E o amor passa a ser sobre-humano e se parece como uma grande loucura que modifica as relações da vida comum e, de tão fiel, leva à morte. Assim é a história de Lisabetta di Messina.

Come dai temi dell’istinto il Boccaccio si solleva ai temi del sentimento amoroso, fino all’eroica morte: dai temi dell’ingegnoso egoismo si solleva alle vicende dell’umano valore, delle opere che perpetueranno la fama dell’uomo, delle gesta in cui la liberalità umana vinse su ingannevoli e viziosi desideri, e quasi falsi istinti. Qui il riso del Boccaccio si assottiglia in una specie di rapimento, come nella dantesca letizia.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Ibidem., p. 357.

<sup>88</sup> Ibidem., p. 358.

<sup>89</sup> Ibidem., p. 358.

<sup>90</sup> Ibidem., p. 363.

Na décima jornada, deve-se contar sobre alguém que, por pura liberalidade ou magnanimidade, fez algo em relação a uma questão amorosa ou a qualquer outra situação. Falando sobre o comentário de Panfilo, o rei dessa jornada, Flora cita Boccaccio: ““Queste cose e dicendo e faccendo, senza alcun dubbio gli animi vostri ben disposti a valorosamente adoperare accenderà: ché la vita nostra, che altro che brieve esser non può nel mortal corpo, si perpetuarà nella laudevole fama (...)”’”<sup>91</sup>

É bastante intenso o tema do homem que se supera; supera os seus instintos, suas paixões com base na virtude, na força moral. Um exemplo é a novela do senhor Gentile de Carisendi que, apesar de amar Catilina de longa data, depois de salvá-la, respeita-a, trata-a como irmã e devolve-a para o marido.

Na novela de Natan e Mitridanes, há, para Flora, a representação do mais alto grau de liberalidade, que é a doação da própria vida.

Para Flora, existem três pontos que constituem a “essenza dell’arte boccacesca”<sup>92</sup>. São eles a metáfora de acontecimentos e o riso, a contradição entre o conteúdo lascivo das novelas e a moralidade da *brigata*, e as palavras como figuras humanas.

A arte de Boccaccio é variada e humana e este autor utiliza uma metáfora dos fatos como a transposição dos próprios acontecimentos.

O estilo de Boccaccio fundamenta-se sobre o dom humano do júbilo, da felicidade como pura vitalidade. E, na exaltação do júbilo da vitalidade humana, encontra-se a mulher como vértice do desejo humano. Segundo Francesco Flora, Boccaccio posiciona a mulher no ápice da escala das paixões e dos instintos e “(...) se un simbolo e una legge essa può incarnare, son quelli del desiderio che si sovrappone ad ogni ragione e diritto e dovere. E, come è naturale, la creatura femminile che il Boccaccio rappresenta, pone a sua volta l’uomo come la piú bramosa meta di tutti i suoi desideri.”<sup>93</sup>

Outro elemento intrínseco à vitalidade, em Boccaccio, é o riso, que é uma ação exclusiva dos seres humanos. A vitalidade humana é por si só alegria. O riso aparece em Boccaccio em inúmeras novelas e em várias situações. Para Flora, Boccaccio não tem como objetivo o riso. Esse faz parte de uma harmonia maior, de um riso mais humano: “Il riso del Boccaccio è un tono morale, che eleva a rappresentazione artistica il linguaggio vitale del riso.”<sup>94</sup> Dessa forma, Francesco Flora afirma que o sentimento de Boccaccio perante as coisas, perante o seu novelar se traduz na palavra “riso”, que passa a estar presente em tudo,

<sup>91</sup> Ibidem., p. 363.

<sup>92</sup> Título do capítulo IX da *Storia della letteratura italiana*, de Francesco Flora. Cf. Ibidem., p. 368.

<sup>93</sup> Ibidem., p. 368.

<sup>94</sup> Ibidem., p. 369.

superando a dor e o pranto. Para Flora, “(...) il Boccaccio purifica non soltanto gli istinti e le passioni e le tragedie, ma anche il terrestre dell’umana virtù, non soltanto la vita governata dagli uomini ma anche quella sottoposta alla ventura della Fortuna (...).”<sup>95</sup>

Apesar da *brigata* contar novelas com conteúdos que chegam até mesmo a ser obscenos, ela é detida por um forte senso moral. Com a exceção de algumas brincadeiras de Dioneo, os seus membros não se comportam como os personagens das novelas que contam nem desejam imitá-los. Apesar do que é contado, os personagens femininos da *brigata* não se afastam da modéstia e da honestidade que as mulheres deveriam ter. Assim, Boccaccio se contradiz, porque a *brigata* não segue as tão irreprimíveis leis da natureza e o instinto que ele exalta nas novelas. “Questi tre giovani franchi di parole perfino oscene, queste sette donne che con essi fanno qua e là la difesa degli istinti, son poi tutti virtuosi secondo la comune morale: hanno posto tutti i freni ai loro sensi, e i desideri resolvono *par des chansons* e cioè *novelle*.”<sup>96</sup>

Segundo Flora, essa contradição mostra a diferença entre a Idade Média e os novos tempos que Boccaccio vive e que não consegue explicar de forma clara. Entretanto, para o estudioso, tal incoerência não interfere na harmonia da obra.

No seu estudo sobre o *Decamerão*, no qual analisa apenas o próêmio, a introdução e algumas novelas, Mercuri coloca que nessa obra existem referências e alusões à *Divina Comédia* e que há a releitura de lugares e personagens do texto dantesco.

Para Mercuri,

Il *Decameron* è, negli intenti di Boccaccio, l’*epos* narrativo, l’*epos* della realtà terrena che, sí, è destinato a essere consumato da un pubblico prevalentemente mercantile, ma è dedicato alle donne e cioè, come afferma lo stesso Boccaccio, alla parte piú sensibile, fantasiosa e creativa dell’umanità.<sup>97</sup>

As alusões à *Divina Comédia*, ao próêmio, prólogo e cantos I, II, V e XXVI do *Inferno*, são, para Mercuri, muito significativas, porque, na tradição retórica, aquelas são as partes do livro em que o autor coloca sua intenção, fala sobre o que quer comunicar, sobre o seu entendimento teórico e suas crenças poética e literária.

No próêmio, há também referências semânticas aos sonetos proemiais da obra *Rerum vulgarium fragmenta*, de Petrarca. Assim como a relação que Boccaccio mantém com Dante,

---

<sup>95</sup> Ibidem., p. 369.

<sup>96</sup> Ibidem., p. 370.

<sup>97</sup> MERCURI, Roberto. *Genesis della tradizione...* op. cit., p. 233.

as alusões feitas por Boccaccio a Petrarca também têm a função de se colocar como uma forma poética distinta da deste autor.<sup>98</sup>

O fato de Boccaccio, no proêmio, nomear seu livro de *Decamerão* ou de *Príncipe Galeotto*, título que se refere à *Divina Comédia* – “‘Galeoto fu’l libro e chi lo scrisse’ (If. V, 137).”<sup>99</sup> – está relacionado ao predomínio metalinguístico. Contudo, para Mercuri, Boccaccio também busca, com tal título, parodiar Dante:

La citazione ha probabilmente valore polemico (...) se si legge nel contesto delle allusioni boccacciane al quinto canto dell’*Inferno*; ma esiste anche una volontà, per così dire, antifrastica e sottilmente dissacrante perché Boccaccio con il *cognomen* Galeotto posto all’inizio del libro ha forse voluto rifare il verso a Girolamo che definisce il suo prologo *galeatus*, cioè provvisto di elmo e quindi agguerrito contro i nemici; se a questo si aggiunge che il titolo *Decameron* è costruito per calco sui titoli dei trattati medievali sulla creazione del mondo (ad esempio l’*Hexaëmeron* di Ambrogio) si conferma l’intento parodico di Boccaccio.<sup>100</sup>

Para sublinhar a originalidade do *Decamerão*, marcado pelos temas do amor e da aventura, Boccaccio retoma os maiores exemplos, na literatura, do amor – história de Francesca – e da aventura – história de Ulisses –, que estavam presentes na *Divina Comédia*, e faz uma nova leitura deles.

Para Mercuri, a frase que inicia o proêmio, “Umana cosa è aver compassione degli afflitti (...)”<sup>101</sup>, faz alusão à atmosfera psicológica do encontro de Dante com Paolo e Francesca. Contudo, enquanto Dante tem piedade, na esfera de uma concessão ético-religiosa do amor, Boccaccio tem compaixão, no âmbito de uma concessão laica e humana do amor. Enquanto Dante condena o amor terreno, o pensamento de Boccaccio está fundamentado em uma atitude laica e humanística que censura a falta de controle das paixões.

Ao contrário de Dante que, por meio de Paolo e Francesca, critica a literatura cortês, o *dolce stilnovo*, que ele tinha superado em favor de uma nova arte, Boccaccio defende uma literatura amena, uma literatura de valores humanísticos e laicos, do controle racional da inteligência e do domínio das paixões.

<sup>98</sup> “Boccaccio costruisce il proemio del *Decameron* – che è impostato sul sapiente intreccio di due prospettive, quella della vicenda personale dell’autore e quella dell’individuazione di un pubblico, con la connessa definizione dei motivi e dei fini dell’opera – mediante una raffinatissima *ars combinatoria* fondata su di un sapiente gioco d’intrecci e allusioni al canto V dell’*Inferno* – luogo a forte dominanza metalinguistica in cui Dante esplicita la novità della sua operazione letteraria e in cui prende le distanze della tradizione romanza – ai canti I e II, il proemio e il prologo dell’*Inferno*, al canto XXVI dell’*Inferno* e al sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta*.” Ibidem., p. 400.

<sup>99</sup> Ibidem., p. 400.

<sup>100</sup> Ibidem., p. 400.

<sup>101</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1980. 2 v. A cura di Vittore Branca. v. 1, p. 5.

Ora, Boccaccio riusa i materiali semantici del quinto canto dell'*Inferno* su un doppio binario narrativo: un primo che riguarda la propria esperienza personale, un secondo che riguarda quella dei destinatari, del pubblico dei lettori. In ambedue i casi Boccaccio offre soluzioni opposte a quelle indicate dall'emblematica vicenda di Paolo e Francesca. Queste divergenze attestano la diversa posizione di Boccaccio rispetto a Dante sul problema della funzione della letteratura e su quello della fruizione.<sup>102</sup>

Definindo os leitores da obra, a partir do terceiro parágrafo do proêmio, Boccaccio também faz referências ao quinto canto do *Inferno*. O público eleito por Boccaccio é baseado no de Dante. Assim como é uma mulher a protagonista do *Inferno*, no *Decamerão*, o público são as mulheres. Assim como Francesca tem vários pensamentos e Paolo e Francesca têm inclinação para o “*disio*”<sup>103</sup>, no *Decamerão*, as mulheres têm diversos pensamentos e são melancólicas pelo “*disio*” de amor.

Ma in Boccaccio (...) la letteratura, il racconto, hanno il compito di far superare la noia che deriva dal sentimento amoroso, nella concezione, dunque, di una letteratura volta a promuovere non la coscienza del peccato e il pentimento, come in Dante, ma le facoltà dell'intelligenza e della lucida razionalità ai fini non della repressione ma del controllo delle passioni.<sup>104</sup>

Enquanto Dante, na sua fase *stilnovista*, no soneto *Sonar bracchetti*, opunha homens de coração gentil, que se dedicavam ao amor, a homens não sensíveis ao amor e que se ocupavam só com atividades masculinas, Boccaccio dá às mulheres a prerrogativa do amor. Nele, a oposição dantesca entre os dois tipos masculinos é substituída pela dicotomia entre mulheres, que sofrem com os problemas advindos do amor, e homens, que podem se distrair.

Ao colocar as mulheres como o seu leitor privilegiado e ideal, Boccaccio polemiza com Dante, porque o seu público alvo se constitui por mulheres que, além de suas atividades domésticas, utilizam sua imaginação. As mulheres que exercem apenas atividades domésticas não estão incluídas em tal grupo. Dante, ao contrário, valoriza as mulheres que se dedicam unicamente ao trabalho doméstico, são humildes e modestas.

Na conclusão do proêmio, Boccaccio, aludindo ao canto V do *Inferno*, retoma a concepção da função da literatura; literatura da qual se retira, a partir da fruição, deleite e conselhos úteis. Para Dante, a literatura que é apenas fruição lúdica e da qual não se extrai nenhuma lição ética é perigosa.

O *Decamerão* e a *Divina Comédia* foram elaborados em um momento de maturidade, em um momento em que os autores tinham superado suas crises. Ser prisioneiro do amor

<sup>102</sup> MERCURI, Roberto. *Genesi della tradizione...* op. cit., p. 400 – 401.

<sup>103</sup> *Ibidem.*, p. 402.

<sup>104</sup> *Ibidem.*, p. 402.

causou incômodos a Boccaccio tanto quanto a experiência da selva causou problemas a Dante. Enquanto o primeiro superou os incômodos com o auxílio do “*piacevoli ragionamenti*”<sup>105</sup>, auxílio que se encontra na esfera “della civile conversazione e del commercio terreno”<sup>106</sup>, Dante sai da selva pela “*parola ornata*”<sup>107</sup>, de Virgílio, ajuda vinda de Deus. Há um paralelismo entre “*piacevoli ragionamenti*” e “*parola ornata*”: ambas indicam a literatura, a escrita literária. Mas, enquanto a “*parola ornata*” é a palavra de Virgílio, do *epos*, o “*piacevoli ragionamenti*” denota a palavra do conto, da prosa. Boccaccio está em um nível terreno e Dante em um divino.

Mercuri coloca que as palavras “*piacere*” e “*dilettevole/diletto*” estão presentes em Dante e em Boccaccio. Entretanto, o prazer, “*piacere*” têm significados diferentes para os dois autores. Em Boccaccio, é uma sublimação hedonista e, em Dante, é uma superação do nível humano e terreno. “(...) per Boccaccio il *piacere* è inerente all’esperienza terrena ed è un’acquisizione graduale dell’intelletto in un ambito esclusivamente terreno e umano.”<sup>108</sup>

Boccaccio, no *Decamerão*, como autor, assume o lugar que Virgílio e Beatriz têm na *Divina Comédia*, isto é, o de ajudar. Boccaccio se propõe a ajudar os que amam, os leitores que precisam de auxílio, enquanto Virgílio e Beatrice auxiliam Dante. Essa função de Boccaccio se reflete na *brigata*, que é a personificação de Boccaccio. A *brigata*, que conta as novelas, tem a função de levar os leitores ao deleite. Assim como Dante é guiado pelo falar honesto de Virgílio, a *brigata*, com o seu novelar honesto, guia os leitores.

Na introdução, ainda aludindo aos cantos I, II, V e XXVI do *Inferno*, Mercuri afirma que, para Boccaccio, seu público

(...) non deve partecipare solo emotivamente ma soprattutto intellettualmente per arrivare al piacere. La condizione delle lettrici nei confronti della passata esperienza d’amore; vale a dire che Paolo e Francesca passano dalla felicità al dolore, le lettrici del *Decameron* devono passare dal dolore al piacere.<sup>109</sup>

Boccaccio alude à gravidade e aos problemas de Dante na selva, no início da sua viagem, ao dar à leitura do *Decameron* o sentido de viagem, de uma viagem inicialmente grave e incômoda, tal como ele coloca na introdução. A metáfora do caminho é usada por Boccaccio de modo paródico, para exprimir uma nova forma literária, uma nova poética.

---

<sup>105</sup> Ibidem., p. 405.

<sup>106</sup> Ibidem., p. 405.

<sup>107</sup> Ibidem., p. 405.

<sup>108</sup> Ibidem., p. 406.

<sup>109</sup> Ibidem., p. 412.

Dante sai de um plano para um belo monte, mas os leitores do *Decameron* saem de uma montanha íngreme e áspera para um deleitoso e belo plano.

Da mesma forma, assim como Dante, a *brigata* deve sair de uma situação caótica em que reinava a desonestidade e na qual os preceitos que fundamentavam a convivência cidadina e civil foram quebrados. O objetivo da *brigata* com a fuga é refazer uma ordem e, através da viagem, na esfera da realidade terrena, saem do caos da paixão para a ordem da razão. A viagem, que alude aos cantos I, II e XXVI do *Inferno*, é, segundo Mercuri, a fuga em direção à poesia. “Del resto, *onore* è lessema usato da Dante a denotare la poesia e l’espressione ‘assai volte... ragionare’ richiama allusivamente le parole di Stazio (...).”<sup>110</sup> Para Mercuri, tal fuga para a poesia pode ser comprovada pelo fato de, no condado, Pampinea e, posteriormente, os outros membros da *brigata* serem coroados com louros, símbolo do triunfo poético.

Outra alusão a Dante, que atingiu o paraíso terrestre, o lugar da poesia, é o ambiente edênico que a *brigata* recria fora da cidade. “La conquista del *locus* edenico (...) da parte della brigata è la conquista della poesia e della razionalità, una sorta di *renovatio* terrena di contro alla *renovatio* religiosa di Dante. Questa è la motivazione profonda delle allusioni ai canti edenici della *Commedia* (...).”<sup>111</sup>

Sobre a história de Ulisses, Mercuri coloca que tem a mesma função da história de Francesca:

La ripresa del mito dantesco di Ulisse è funzionale a Boccaccio per connotare la propria esperienza in senso antitetico a quella di Dante. In conclusione: Boccaccio studia il mondo della gente, studia i ‘casi d’amore e fortunosi avvenimenti’ (*Dec. Proemio*, 14) la realtà, il mondo terreno, senza incursioni nel sovrannaturale e con l’ambizione, malgrado questo, di un respiro universale, cioè di costruire un’opera universalmente valida, in cui vengano esperiti tutti i toni della letteratura, dal lirico al comico al tragico, come dimostra l’espressione ‘casi d’amore e i fortunosi avvenimenti’, che richiama ‘versi d’amore e prose di romanzi’ (*Pg.* XXVI, 118), espressione con cui Dante definisce la completezza del magistero poetico di Arnaut Daniel. Boccaccio rifiuta, dunque, ogni forma di conoscenza visionaria, la letteratura come investigazione del sovrannaturale, come itinerario mistico-religioso e afferma come unica e valida forma di conoscenza quella della comprensione del reale e si distacca sia da Ulisse sia da Dante, due esempi a lui in modo diverso antitetici nell’ambito della produzione intellettuale e cognitiva.<sup>112</sup>

Na parte em que Muscetta trata do *Decamerão*, ele discorre sobre a produção que influenciou Boccaccio, sobre o *Decamerão* em si, sobre a estrutura e a forma da obra, sobre o

<sup>110</sup> Ibidem., p. 415.

<sup>111</sup> Ibidem., p. 416.

<sup>112</sup> Ibidem., p. 410.

proêmio, a introdução e a conclusão. Além disso, faz uma análise de cada uma das dez jornadas.

Para Carlo Muscetta, a narração de novelas inserida em um ambiente de perigo de morte já tinha sido utilizada nos livros VIII e IX das *Metamorfoses* de Apuleio e na obra *Dolopathos*, constituída de pequenas narrativas de fim moral e histórias contadas por uma rainha e sete ministros que, alternativamente, defendiam e acusavam um príncipe jovem que tinha se renegado a amar a sua madrasta e tornava clara a condenação à morte. Há também influências das *Mil e uma noites*, que pode ter chegado oralmente a Boccaccio através do ambiente mercantil e era caracterizada por cantos e música. Muscetta sublinha também a influência das *Saturnalia* de Macróbio que era um modelo de estrutura dialógica que teve muito sucesso na literatura humanística. A forma de mistura no *Decamerão* é

(...) retoricamente e dialogicamente più complesso, dove si ‘contengono’ le rielaborazioni di motivi novellistici tratti dalle fonti più diverse (medio-latine e romanze, classiche, orientali ed arabe, scritte e orali). Motivi non soltanto tematici provocano la fantasia creatrice e ricreatrice del Boccaccio all’imitazione, alla variazione, alla parodia: li trova e li riinventa da Cicerone e dagli *exempla* dei predicatori, da Apuleio e dalla narrativa e commedia medio-latina, dai *fabliaux* e dal *Novellino*, dai romanzi cortesi e da quelli ellenistici e bizantini, e altri ne introduce di nuovi e contemporanei dall’aneddótica avventurosa dei mercanti.<sup>113</sup>

A ideia de ter compaixão dos aflitos levando em conta a experiência e tocando na questão da sua juventude “È un *incipit* squisitamente umanistico: gli stessi schemi retorici vogliono elevarci a un’aura di serenità e di distacco, dove appare sincero e razionalmente motivato anche il successivo omaggio alla Provvidenza divina (...)”<sup>114</sup>

Boccaccio dedica a obra às mulheres, vítimas da fortuna: estão em uma posição de sujeição familiar e social e são tomadas pela melancolia e pelo tédio. “L’olvidiana immagine delle donne fantasticanti nell’ozio (*Heroid*, XIX, 5 sgg.) è un *topos* di letteratura erotica.”<sup>115</sup> Para as mulheres apaixonadas, Boccaccio acredita que só a narração de coisas novas ou coisas faladas de outra forma podem dar alguma ajuda, não só em termos de deleite, mas também no que tange a conselhos úteis, o que devem evitar e o que devem seguir.

No *Decamerão*, Boccaccio trata de tempos antigos e modernos, movendo-se por todos os lugares. Segundo Muscetta, a novidade essencial do discurso do *Decamerão* é que ele se origina do contexto da peste que levará ao ordenamento de uma matéria ampla, privilegiando os casos de amor, e ao ordenamento da estrutura da obra.

<sup>113</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 157.

<sup>114</sup> Ibidem., p. 157.

<sup>115</sup> Ibidem., p. 158.

Scegliendo il genere e il costume più popolare della cultura orale contemporanea, l'autore potrà identificarsi con i personaggi di una 'onesta brigata' che realizza nei ragionamenti e nei canti un suo 'convenevole' ideale di vita e d'arte, per salvarsi dalla peste e da ogni follia della carne o della croce, per evitare la dissolutezza e l'ascetismo, 'senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione' (come si dirà nell'*Introd.* 66)<sup>116</sup>

Muscetta afirma que Boccaccio não compõe a partir de imagens, mas, sim, com base no vivido. Ele elaborou uma história verossímil. Só depois de ter discorrido sobre o tema horrendo da peste, que levou Florença a um contexto particular, é que o autor pôde ter a sua liberdade como escritor. Boccaccio foi atingido pela quebra das normas religiosas e civis, que organizavam a sociedade, e pela vitória da bestialidade daqueles que não sabiam mais lidar de forma racional nem com a vida nem com a morte.

Boccaccio descreveu uma Florença repleta quase só de cadáveres, quase sem nenhuma ordenação civil e com a impossibilidade de qualquer recuperação de valores morais e sociais. A peste fez com que bestas morressem como homens e homens se transformassem em bestas, extremamente egoístas na busca de uma higiene espiritual e física ou procurando satisfazer todos os seus desejos. Ambos os casos são o oposto do comportamento da *brigata*, que tem como objetivo a razão.

Boccaccio, na descrição da peste, teve a influência, principalmente, de Lucrécio, através de Macróbio e de “(...) altre testimonianze (*Saturn.* VI, 7 sgg.; *De rer. nat.* VI, 1215-8; 1239-40; 1276-7).”<sup>117</sup> e também de “(...) Paolo Diacono (*Hist. longob.* II, 4-5) (...)”<sup>118</sup>.

No condado, o clima de paraíso terrestre é imutável. Só há mudanças nas novelas, que produzem deleite. Novelar é o modo mais harmonioso e elevado de prazer em conjunto que a honesta *brigata* pode se conceder.

Para viverem no condado era necessária uma ordem, sem a qual os membros da *brigata* não encontrariam as razões estéticas e morais da sua honestidade. Assim, Pampinea propõe que um governante seja eleito para dar ordem. Ela é eleita e Filomena coloca sobre sua cabeça uma coroa de louros. “È il momento in cui verrà introdotto il mondo subalterno della 'onesta brigata', quasi a completare un nucleo rappresentativo della totalità sociale cittadina.”<sup>119</sup>

Para Muscetta, a *brigata* não pode ser considerada uma “moldura” e não é extemporânea. Segundo o autor, ela é uma novela de sustentação, uma história na qual os

<sup>116</sup> Ibidem., p. 158.

<sup>117</sup> Ibidem., p. 160.

<sup>118</sup> Ibidem., p. 160.

<sup>119</sup> Ibidem., p. 164.

florentinos e a peste são a “verdade”, constituem o vivido e os serviçais e a *brigata* são personagens verossímeis, fundamentam-se no vivido e são motivados de forma realística.

Os serviçais participam, pensando e falando sobre um ponto relacionado ao costume sexual, que é o assunto mais audacioso da obra e que é uma contribuição da ausência de preconceito de Boccaccio. A reconstrução da vida civil e a presença expressa do tema sexual, da falta de preconceito indicam “(...) il contrasto e confronto dialogico e serio-comico dell’opera (...)”<sup>120</sup>

Apesar da existência de conversas sobre assuntos de carácter sexual, a *brigata* não fere a sua honra. Na verdade, Muscetta dá a entender que a presença de conteúdos relacionados ao sexo deve-se ao contexto, um contexto em que a vida “comum” está suspensa:

(...) nella conclusione della Giornata VI, quando Dioneo accettando la suggestione della serva, donna Licisca, riferendosi alla storica eccezionalità della situazione (‘il tempo è tale [...] che ogni ragionare è concesso’) invita le donne a non scandalizzarsi ‘se alquanto’ s’allarga la loro ‘onestà nel favellare’.<sup>121</sup>

Assim, apesar da rigidez moral, da moralidade da *brigata*, há uma liberdade na linguagem e na temática. Boccaccio justifica essa liberdade por sua necessidade simplesmente retórica e estilística.

Para Muscetta, foi a dimensão carnavalesca contida em certas novelas que provocou uma tradição de escândalo e não deixou que se compreendesse de forma mais crítica certas novelas originais. Para se trabalhar com a dimensão carnavalesca da obra é necessário que ela seja lida de forma totalizante e orgânica. Mesmo De Sanctis e Croce leram a obra de forma reducionista e arbitrária.

Na obra, há a presença tanto do riso que advém de formas veladas, das entrelinhas do discurso quanto do riso patente da camada inferior. Há, pelo menos, em uma novela de cada jornada a atmosfera do carnavalesco. Isso ocorre mesmo na jornada IV, que trata de histórias de amor cujo final é infeliz. “(...) il progresso di Boccaccio dalle retoriche medievali al recupero delle teorie classiche del riso significò la conquista di un realismo umanistico che è verificabile nel testo (...)”<sup>122</sup>

Na estrutura complexa do *Decamerão*, é necessário diferenciar os discursos e os contos do autor das ações, dos discursos e dos contos dos membros da *brigata*. Mesmo que as novelas constituam grande parte da obra, deve-se ter em consideração os discursos e as

---

<sup>120</sup> Ibidem., p. 303.

<sup>121</sup> Ibidem., p. 303.

<sup>122</sup> Ibidem., p. 309.

histórias do autor. Às vezes, Boccaccio marca a sua presença como autor dando um título ou realizando um resumo no início de cada novela e, assim, não é mais participante da história geral.

As novelas também contêm introdução e conclusão dos noveladores e a intervenção do rei ou da rainha. Tais intervenções não são apenas em prosa, mas também em verso. Os versos estão presentes nas baladas do final de cada jornada. Em relação a obras anteriores com as quais o *Decamerão* se assemelha – as jornadas de “questões” no *Filocolo* e na *Comedia delle Ninfe fiorentine* –, Muscetta afirma que a obra tem uma estrutura mais complexa e um classicismo mais regular, necessitando, assim, de uma grande diversidade interna para que não se torne monótona. Muscetta coloca que a estrutura do *Decamerão*, que respeita as regras da retórica, é original tanto em cada novela quanto na forma do todo.

O ideal do “conveniente” reside – além de estar presente em expressões eufemísticas e na honestidade da *brigata* – na busca de uma correspondência entre as novelas e as suas formas. Isso explica o motivo de, apesar de terem o mesmo tema, estrutura e gênero, cada novela ser narrada de forma distinta.

Por causa da relação entre *brigata* e novela, sempre presente na ficção, o contar não se separa do discurso e há a incorporação da reflexão no novelar. Se um personagem conta algo ou há um diálogo entre personagens, o contador de novelas funciona como único ator em todas as partes da sua narrativa. No *Decamerão*, há três diferentes procedimentos de sistema retórico: “(il narrativo, dell’autore che parla in prima persona; il drammatico, dove parlano i personaggi; e il *mixtum* dove autore e personaggi prendono la parola alternativamente).”<sup>123</sup>

Para Boccaccio, os modos narrativos são: a *parabola* que, na *Genealogia*, é chamada de *exemplum*; a *novella*, que é justificada como uma situação de crônica, única e inédita, que se restringe ao protagonista e a poucos personagens e se insere na história, no caso temporal; a *favola*, que é o *fabel* presente na mais comum e corrente narrativa francesa e que pode ser um fato imaginário e maravilhoso, mas é, geralmente, divertido e mordaz; a *istoria*, que é mais solene dentre todas e trata tanto dos personagens quanto dos acontecimentos históricos. Em todos esses modos narrativos, Boccaccio realiza o seu

(...) ‘nuovi ragionamenti’: cioè quel calcolato ‘trattamento’ che tutto gli fa motivare in modo nuovo (...). Tutti osservano un *ductus* che la retorica classica aveva fissato per la *narratio* degli oratori trasmettendolo alla retorica medievale, ma che ora si arricchisce e si adatta a un contenuto nuovo.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Ibidem., p. 305.

<sup>124</sup> Ibidem., p. 305.

No *Decamerão*, a forma narrativa dominante é a novela. Nela, estão presentes tanto a estrutura dramática quanto a romanesca. O “conveniente” é uma característica que dirige a fala, o novelar e que se torna lei de reconstrução e recuperação da integridade do homem como totalidade expressiva, que sempre se coloca de modo realístico na esfera da totalidade social. “Sicché la novella è la necessaria forma storica di questa totalità conseguibile e appropriabile rapidamente, misura del contrasto tra gli individui ben circoscritto e definito nei particolari interessi e appetiti, nei beni della natura o nei beni della fortuna.”<sup>125</sup> Segundo Muscetta, o modelo de prosa do *Decamerão* é a obra histórica de Tito Lívio, *Ab urbe condita Libri*.

Muscetta coloca que Boccaccio desejava seguir a prescrição de clareza e, assim, evitar a obscuridade, ao mesmo tempo que desejava obter a maior virtude narrativa possível. O ideal retórico constante no *Decamerão* é o deleite narrativo. Como misturava os gêneros, Boccaccio alternava uma escrita prolixa com uma composição concisa.

Ideias presentes no *Decamerão* como o entretenimento por meio de contar novelas, a ficção da base, o número dos membros, a presença de um membro dissonante, a característica de elite e a reunião para fugir de um determinado contexto já estavam presentes nas *Saturnalia* de Macróbio. Contudo, ao contrário da obra de Macróbio, no *Decamerão*, prevalecem as novelas e não comentários de caráter ideológico, de cunho literário, filosófico dentre outros por parte dos membros da *brigata*. “In realtà Boccaccio è molto più libero del mistico Macrobio (...) non bandisce le danze e le donne, anzi direi che moltiplichi quel tipo di femminilità intellettuale che proprio Macrobio aveva esaltato in Giulia, la figlia di Augusto (un’antenata di *Fiammetta*!).”<sup>126</sup>

Ao contrário das *Saturnalia*, o *Decamerão* se desenvolve durante a peste e não durante a festa, estando, assim, não muito longe da morte. Outro elemento divergente entre as *Saturnalia* e o *Decamerão* é o fato de Boccaccio usar uma linguagem livre. Tal linguagem é explicada como um ganho social da *brigata* contra a hipocrisia, que a peste tinha suprimido.

No encontro na igreja de Santa Maria Novella, um determinado trecho da fala de Pampineia está relacionado à *Rhetorica ad Herennium* e ao *De inventione*, de Cícero, da mesma forma que, na 8ª novela da jornada X, um dado aspecto da novela de Filomena se baseia no *De amicitia*, de Cícero, e as novelas de estilo cômico, em geral, têm como modelo Apuleio. Boccaccio utilizou as situações e as sugestões cômicas e irônicas presentes nos

---

<sup>125</sup> Ibidem., p. 313.

<sup>126</sup> Ibidem., p. 300.

tratados medievais e clássicos como os presentes nas obras de Mathieu de Vendôme, Cícero e Quintiliano.

Paralelamente, há a presença dos *exempla* didáticos dos retóricos do medievo. Boccaccio recebeu lições de Giotto, do realismo figurativo do pintor e também utilizou tal realismo.

Il salto qualitativo che egli fece col *Decameron* non è spiegabile storicamente senza questa scoperta rivoluzionaria della retorica realistica per cui la *descriptio* sia degli uomini che dei luoghi per la prima volta giunge a rappresentare personaggi e paesaggi variati, oggettivati, individuati.<sup>127</sup>

O humanismo de Boccaccio não é um humanismo maduro. Boccaccio tem consciência do que o poder econômico tinha dado aos florentinos na Europa da época.

La consapevolezza della varietà e delle posizioni di classe è nei novellatori e nel novellato per ragion storica, prima che per ragion retorica. La struttura dialogica serio-comica dell'opera riflette nel suo 'mescolato' una concezione e un sentimento borghese della realtà, dove è presente la consapevolezza che essa è sempre in movimento proprio come le merci e il denaro, in perpetuo scambio, con perpetuo commercio e confronto di ciò che è proprio degli individui (...).<sup>128</sup>

Nessa realidade, o confronto competitivo e as leis do útil coexistem com as leis da natureza. Acima desse confronto e dessas leis, está Deus, que, ao contrário da natureza, é eterno e imutável. Na esfera das leis materiais, intervêm a força do amor e o desejo de riqueza. Os contratemplos da vida, a condição histórica, é aceita por Boccaccio e os seus personagens: agradece-se a Deus pela boa fortuna e conforma-se com a má.

Muscetta coloca que, na jornada II, Pampinea, personagem feminino de maior caracterização ideológica, desenvolve, a partir de uma noção de Quintiliano, uma concepção sobre princípios, sobre a fortuna e a natureza, que são duas forças que movem o mundo e que são ministras de Deus. Tal concepção foi, de De Sanctis em diante, ressaltada para caracterizar a forma pela qual Boccaccio percebia a vida.

O autor dá grande relevância à representação dos personagens e à coerência dos seus comportamentos e dos seus caracteres em relação a sua posição social. Assim, Boccaccio seguiu a lição de Quintiliano, para quem era necessária a coerência psicológica entre os seres humanos e as suas ações. Independente da posição social, o ser humano pode viver uma situação piedosa ou alegre. Mas a posição social dos seres humanos tem que ser representada para que esteja de acordo com a vivência alegre ou piedosa.

---

<sup>127</sup> Ibidem., p. 310.

<sup>128</sup> Ibidem., p. 312.

A simpatia do autor por seus personagens positivos, tanto nas novelas cômicas quanto nas trágicas, independia da posição social do personagem. Contudo, tal fato, que é novo na literatura, não significa que o escritor desconsidere as diferenças entre as camadas sociais nem o exima de ter uma posição social bem marcada.

Boccaccio era muito ligado ao mundo mercantil e, por isso, reconstituiu esse mundo que, na década de 1340, tinha sido gravemente abalado com a peste e a crise econômica. Segundo Muscetta, Boccaccio podia realizar, principalmente, uma epopeia cômica burguesa, contando com os aspectos positivos dessa camada, como a capacidade de empreendimento e a inteligência ao lado do seu elemento negativo, a sua miséria humana.

A visão de mundo transmitida pelo *Decamerão* relacionava-se à prática social do autor, que foi extremamente variada. Assim, Boccaccio também sabia dos elementos positivos e dos negativos das outras camadas sociais, do *popolo minuto* até a nobreza. Para Muscetta, na obra, está presente uma ideia antifeudal, que não descarta a visão positiva em relação aos costumes cortesões, que deveriam ser assimilados pela nova burguesia e, assim, junto com a cultura humanística, oferecer à burguesia uma nova capacidade de ser hegemônica.

Ma è soprattutto nella novella a lieto fine (comica nella più ampia accezione) che ritroviamo le precise connotazioni di classe e il contenuto storico che genera la forma dell'opera, pur ereditando le strutture di cui si è discusso. È in questa forma che la ragion mercantile del suo pubblico poteva trovare soddisfazione e appagamento (...). Dio illumina dall'alto questo mondo che gli uomini ricompongono in un sereno e sorridente universo poetico del 'convenevole'.<sup>129</sup>

Muscetta sustenta que, na obra, Boccaccio prega a coexistência do cristianismo, do judaísmo e do islamismo. Há um grande anticlericalismo, especialmente, uma crítica aos frades. Apesar da existência da dessacralização no *Decamerão*, Boccaccio não contesta a fé, que não é representada de forma séria.

O problema de conciliar o público popular com o erudito, já presente no *Filocolo*, aparece novamente na conclusão do autor, em que o público popular é representado pelas mulheres. A ideia presente na conclusão de que se deve falar mais às mulheres do que aos que estudaram, aos eruditos, também fez parte da conclusão do *De montibus* e do segundo proêmio do *De mulieribus claris*.

Na verdade, para Muscetta, o jogo intelectual de novelar expressa também uma demanda civil de democracia burguesa, recriando, assim, uma nova cidade, uma nova Florença.

---

<sup>129</sup> Ibidem., p. 315.

Attraverso l'esperienza 'ricreativa' del loro concorde agire e del loro variato ma retoricamente unitario novellare, essi salvano dalla morte e dagli eccessi irrazionali una totalità organica di 'popolo grasso', intellettuali e 'popolo minuto', che potrà tornare a ricostruire la vita civile: un'immagine simbolica che prefigura una nuova città (come osservò il Ramat).<sup>130</sup>

### Segundo Muscetta,

Dalle reali miserie della peste ai favolosi vagheggiamenti finali di opulenza, gentilezza, solidarietà, amicizia, amore, sogno e auspicio di ricostruzione della città, questa commedia umana è arrisa dal lieto fine dell'*utile dulci*, un 'mescolato' geniale, conquistato attraverso una moralità tutta mondana, giustamente rivendicata all'onestà dei novellatori.<sup>131</sup>

No *Decamerão*, a recomposição final, na qual Boccaccio recupera a si mesmo e a sua sociedade, soluciona a contradição ética presente. Depois de Panfilo, através de Dioneio, ter se desculpado por ter insistido em alusões eróticas e misóginas, Boccaccio recompôs e colocou os membros da *brigata* como vitoriosos sobre o amor. Esse feito está presente em um *exemplum* escolástico de Goffredo di Vinesauf.

O *Decamerão* é visto por Muscetta como uma obra caracterizada pela "(...) ricomposizione di una armoniosa totalità in cui sul brutto, sul negativo, sul comico, sull'istinto di morte che ci angoscia, trionfa l'istinto del positivo del bello e della vita (...)." <sup>132</sup>

Branca defende que o *Decamerão*, ao contrário do *Amorosa Visione* e do *Ninfale Fiesolano*, não foi elaborado segundo a tradição lírica: não seguiu o estilo clássico venerado pelos proto e pré-humanistas da Itália nem a tradição aristocrática medieval, que imitava os maiores exemplos clássicos. As raízes da obra se encontram em narrativas de caráter popular e da classe média. A sua preferência pela tradição e pela literatura dos séculos que o precedem leva-o, no *Decamerão*, à utilização da arte popular de contar histórias. Apesar de muitas das novelas parecerem ser inspiradas pela tradição clássica, elas foram baseadas, na verdade, em obras medievais. Quase dois terços das novelas têm sua origem na literatura e na tradição da Idade Média. Mais do que o conteúdo, a presença do medieval, no *Decamerão*, reside na cor e na entonação da narração. As aventuras amorosas e as brincadeiras indecentes ligam-se aos *fabliaux*. As histórias tristes são influenciadas pelos *lamenti*. Branca ressalta que

Even if Boccaccio's use of medieval traditions did not completely overshadow classical influences in his work, his tendency to 'contaminate' the latter would suffice to characterize as medieval both his artistic technique and his poetical

<sup>130</sup> Ibidem., p. 303 – 303.

<sup>131</sup> Ibidem., p. 315 – 316.

<sup>132</sup> Ibidem., p. 316.

imagination itself. Moreover, Boccaccio was quite willing to fuse very diverse texts and examples (...)<sup>133</sup>

Segundo Branca, o *Decamerão* não tem pretensões literárias e segue no estilo das obras que a classe média consumia para a sua diversão. Nele, há a sistematização de temas que agradavam àquela camada social. Ao contrário do sucesso obtido nas classes médias, o *Decamerão* não chamou a atenção dos literatos. Os primeiros círculos humanistas olharam com reserva para esse texto e quase o ignoraram. Apesar de a geração posterior – composta por Filippo Villani, Coluccio Salutati, dentre outros – louvar a produção erudita de Boccaccio, pareceu não estar interessada na obra, citando-a de forma marginal e, em geral, de modo não explícito.

No *Decamerão*, Boccaccio não tinha apenas um objetivo literário. A obra não está disposta só a partir de uma estrutura literária nem há uma clara intenção alegórica. O *Decamerão* tem um desenvolvimento coerente nos sentidos moral e retórico. As cem novelas formam uma obra orgânica. As novelas seguem o caminho da intensa repreensão dos vícios jornada I, até a exaltação da virtude, jornada X.

Por começar com um tema negativo, o da peste, e terminar com um final positivo, Boccaccio escreveu sua obra com base na estrutura da “comédia”, segundo a tradição medieval na qual Dante também tinha se inspirado.

A moldura, presente nas tradições medieval e escolástica, indica claramente a estrutura medieval do *Decamerão*. Além de ser uma forma de organizar a obra, a moldura também revela os ideais e as razões teóricas que inspiram as novelas. O amor e a fortuna, por exemplo, são considerados os maiores medidores e testes da capacidade humana. Mas também são os grandes temas que ligam as novelas, dando-lhes unidade ideológica e estrutural e cada novela tem uma interpretação teórica importante para a sua função na moldura.

Em Boccaccio, os temas principais são aqueles que eram fundamentais e centrais para o pensamento medieval. “Also, he used only themes that could symbolize human striving and virtue, tested and measured continually by those higher and almost semidivine forces of Fortune, of Love, of Ingenuity.”<sup>134</sup>

Os escritores de obras sobre exemplaridade e virtudes utilizavam o material de narração por trás de uma aparência moral e teórica estudadas. Mesmo Dante deslocava mensagens proféticas e morais dos seus poemas para o plano de exemplos e episódios humanos. Assim,

<sup>133</sup> BRANCA, Vittore. *Boccaccio...* op. cit., p. 204.

<sup>134</sup> *Ibidem.*, p. 211.

Boccaccio's need to present his narratives in the guise of historical testimonies, with a very particular meaning and value (...), is due to this broad and implied 'exemplary' inspiration. It is clearly reflected also by the ideal design of the *Decameron*. This requirement, too, like all the other more elemental requirements of the *Decameron*, is presented in an explicit theoretical declaration in the prologue to the fourth day and in the conclusion; and it is also confirmed from the lips of Fiammetta in the novella IX, 5 (...).<sup>135</sup>

A premissa de que as narrativas sejam testemunhos da história faz com que noventa e sete das cem histórias sejam contextualizadas em um momento imediatamente anterior à época de Boccaccio.

Segundo Branca, a retórica, que dominou as obras juvenis de Boccaccio, também esteve presente no *Decamerão*. Boccaccio se deteve nas obras de Isidoro de Sevilha que estabeleceram seu estilo. Isto é, leu *Soliloquia* ou *Synonyma* deste autor, obras que são os melhores modelos de escrita em prosa. Boccaccio também leu os *Sermons* de Santo Agostinho, obra considerada, para os retóricos, o seu melhor modelo e seguiu os exemplos dados por ele.

No *Decamerão*, há a prosa rimada e versificada, que é

(...) the aristocratic technique of that medieval *gnosis* of rhetoric (...). The use of rhymed prose was encouraged by the stylistic researches of Saint Cyprian and Saint Augustine. It was used by Isidore of Seville in the text of the *Soliloquia*, which influenced medieval culture and rhetoric."<sup>136</sup>

No século XII, a prosa rimada era usada na historiografia e, sobretudo, na hagiografia. Durante o século XIII, continuou a ser usada em textos em latim assim como em obras em línguas vernáculas. "Boccaccio's experience as a narrator in verse made it possible for him to create a rhythm entirely suitable to his story-telling. This is apparent in the *Filostrato*, the *Teseida*, and the *Ninfale*, as well as in the allegorical poem *Amorosa visione*."<sup>137</sup> Tal ritmo é a "ottava rima"<sup>138</sup>, que parece prosa. Em Boccaccio, parece haver apenas uma pequena diferença entre prosa e verso. Ele funde a técnica nobre e formal dos *dictatores* antigos com a técnica narrativa italiana em forma de verso.

Pela vida de Boccaccio estar diretamente relacionada ao comércio, por ele ter sido aprendiz de mercador, Branca sustenta que essa experiência e conhecimento possibilitaram-no situar suas novelas – em todas as jornadas há, de alguma forma, a presença do tema mercantil

<sup>135</sup> Ibidem., p. 212.

<sup>136</sup> Ibidem., p. 232.

<sup>137</sup> Ibidem., p. 246.

<sup>138</sup> Ibidem., p. 246.

– nas mais diversas cidades e partes da Europa e retratar uma enorme variedade de perfis humanos.

Como os mercadores formavam uma camada que, entre o final do século XIII e o início do XIV, tinha maior vitalidade, eles foram usados para revelar a medida da capacidade humana quando esta é confrontada com as forças – amor, engenho e fortuna – que dominam a humanidade.

Boccaccio did not use the mercantile class merely to provide the themes, backgrounds, characters, and customs that color more than half the novellas, but because of its exemplary significance in both a human and artistic sense. That is, the presence of this social class in the narrative is an irreplaceable necessity in the development of the *Decameron*.<sup>139</sup>

A presença constante do tema e do mundo mercantil é necessária para os valores e para a dinâmica da arquitetura da obra.

Without this urging of a world new to literature, without this highly original life of a social class portrayed and described in its own technical or, rather, expressive language, the *Decameron* would have neither its driving ‘exemplary’ force nor its eloquent, multiform human richness. It could not be *the* poem of the autumn of the Middle Ages in Italy were it not also the epic of the men who have stamped its civilization most powerfully, carrying it to the center of European life.<sup>140</sup>

Para tratar do conflito entre a fortuna e o engenho humano, um tema que lhe era muito caro, Boccaccio utiliza a oposição entre a nobreza de nascimento e a nobreza adquirida pela luta contínua do ser humano que sempre está exposto a riscos. Enquanto a tradição medieval, que Boccaccio seguiu no *De casibus virorum illustrium*, utilizava personagens aristocráticos, reis, príncipes e cavaleiros, para revelar tal oposição, Boccaccio usa personagens ligados ao comércio. A grande presença do mundo mercantil no *Decamerão* é vista de forma mais clara nas jornadas IV e V, quando ele trata do amor, a maior prova de nobreza humana. Boccaccio, ao usar a camada mercantil nas jornadas relativas ao amor, vai contra a tradição medieval. As mais nobres e emocionadas heroínas das jornadas IV e V pertencem à camada mercantil.

Observar as novelas a partir da presença constante do mundo mercantil leva à abertura de novas perspectivas para a estrutura de várias delas e a uma nova leitura da obra. Branca afirma que “(...) the reading ‘in a mercantile key’ reveals in an exemplary way its validity and its power of suggestion when it is applied to famous texts traditionally illuminated by other lights.”<sup>141</sup>

<sup>139</sup> Ibidem., p. 276.

<sup>140</sup> Ibidem., p. 288.

<sup>141</sup> Ibidem., p. 289.

Boccaccio, ao mesmo tempo que exalta os mercadores, o seu mundo, indica os problemas e os elementos não humanos de tal mundo.

Boccaccio's awareness of the destructive aspects of the 'ragion di mercatura' allows him a certain detachment and prevents his writing a passionless eulogy or panegyric. This consciousness, although perhaps painful for Boccaccio permits him to present the mercantile world in all its contrasts, in the merciless harshness and the ineluctable necessities on which the European empire of that handful of invincible men was founded.<sup>142</sup>

Para mostrar o horror que é seguir cegamente a “razão de mercado”, Boccaccio utiliza-se de figuras exemplares como, por exemplo, os irmãos Francezi. Tais personagens representam a deformação e a degeneração dos pioneiros, dos primeiros mercadores, que buscavam o bem comum e eram solidários. Para Boccaccio, a cupidez desmesurada era um dos elementos que corroía a sociedade na qual ele vivia. Essa ideia tornou-se mais forte, com um tom mais moralístico no *Corbaccio*, no *De casibus virorum illustrium*, em algumas passagens do *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* e em cartas a Nelli e Maghinardo.

Contudo, Branca coloca que mesmo antes das novelas em que a “razão de mercado” aparece sublinhada, as suas consequências aparecem na descrição da peste feita no início do livro. Aí, enfatiza a explosão de avareza, de egoísmo, que destrói os valores da família, da amizade e da religião.

O autor aponta que a decadência dos mercadores pioneiros, que tinha sido iniciada há alguns anos, parece ter sido apressada pela peste de 1348. O período em que Boccaccio viveu era o fim da época dos mercadores pioneiros, que tinham se arriscado na busca do lucro, mas com espírito de aventura e generosidade.

Branca sustenta que o *Decamerão* é um trabalho unificado, que tem um projeto fundamentado nas ideias, em uma estrutura moral determinada da qual a “moldura” é um elemento essencial. O eixo que ordena a obra segue os padrões da poética medieval de maior autoridade: segue o caminho moral das ideias, da reprovação dos vícios na jornada I até ao louvor à virtude e à magnanimidade da última jornada. Para mostrar o padrão da visão medieval sobre a vida, Boccaccio se utiliza de referências históricas que criariam uma relação entre tal padrão e a própria vida. Assim, faz uso, na obra, de personagens e eventos que eram conhecidos, familiares a seus leitores.

Segundo Branca, quase todas as novelas do *Decamerão* fazem referência ao vivido. Para dar mais eficácia às novelas, para corroborar o conteúdo, a moral que Boccaccio queria

---

<sup>142</sup> Ibidem., p. 293.

transmitir, era necessário que nelas figurassem personagens históricos e/ou conhecidos, pessoas que tinham vivido ou viviam naquele período. A investigação sobre tais personagens ajuda a esclarecer o significado da novela para o autor e para as pessoas daquela época. Apesar de a fortuna estar presente também na vida das camadas mais baixas da sociedade e de essa ideia figurar no *Decamerão*, Branca coloca que Boccaccio acreditava que a exemplaridade gerada pela ação da fortuna nos extratos sociais mais altos era mais efetiva.

Since the *Decameron* is not an episodic collection of novellas, but is rather a unified work based on an inner moral structure, many of the tales are 'exemplary.' They exemplify the ideated motivations, or the key themes and human symbolism which integrate the design of the work as a whole. As Boccaccio shuns theoretical pronouncements, he turns instead to a representative language of exemplary character. This language demands the support of reference to historical reality and immediately recognizable elements representing fixed values. This 'exemplary' inspiration, moreover, is not so much a characteristic peculiar to the design of the *Decameron* as it is a constitutional inclination of Boccaccio's imagination and medieval poetics in general. Indeed, Boccaccio relied on 'exemplary' techniques in several of his other works: the *Filocolo*, *Comedia*, *Amorosa Visione*, *De Mulieribus Claris*, and *De Casibus Virorum Illustrium*. The special nature of the *Decameron*, however, requires a full spectrum of narrative techniques: they range from abstract schemata and events outside of history to figurations 'exemplary' not only for the action which is going on but also for precise allusions to the identity of the characters and their surroundings.<sup>143</sup>

A exemplaridade, em Boccaccio, consiste em dar um papel, uma característica inadequada a um personagem que acaba tendo o comportamento esperado. Dessa forma, a partir do contraste, Boccaccio aprofunda e dá significado às novelas.

No *Decamerão*, Boccaccio utiliza duas grandes tradições medievais, o *exemplum* e o anedótico do *fabliau*, que estavam separados e não tinham sido relacionados no medievo. Boccaccio os renova e retira deles o seu caráter episódico abstrato e os insere no contexto da história. Desta forma, "(...) in this new descriptive, figurative dimension; a dimension in which descriptions, without losing any of their exemplary and eternal value (outside of time and space), are on the contrary set down with power and identified precisely *within* time and space."<sup>144</sup>

Segundo Branca, ao mesmo tempo em que o *Decamerão* é a grande *summa* da narrativa medieval, ele inicia as técnicas que foram utilizadas nos anos seguintes.

That ideated structure of the *Decameron*, based on the ideasforce of the medieval vision of life, the urgent need to depict these working forces above all in figures 'known to fame' (that is, immediately identifiable by the reader), that opening up of the art of novella writing to include contemporary municipal life, that lofty, pellucid

<sup>143</sup> Ibidem., p. 315.

<sup>144</sup> Ibidem., p. 323.

exemplification in which traditional themes and plots are composed and renewed, the wealth of possibilities discovered in historically allusive language, all these elements which we have been identifying as constitutional motifs of Boccaccio's very new and felicitous narrative technique, find their figurative and expressive meaning in this new dimension.<sup>145</sup>

Nas análises específicas sobre o *Decamerão*, percebe-se que, se forem comparadas com a primeira parte deste capítulo, os autores não mudam muito a sua forma de estudar a obra de Boccaccio. Flora persiste em uma perspectiva basicamente “internalista”, que examina a obra em si, minimizando a relação dela com a sociedade na qual está inserida. Mercuri trata apenas das alusões feitas por Boccaccio à obra dantesca, em especial, à *Divina Comédia*. Muscetta, que realiza uma análise maior, é o estudioso que mais ressalta a ligação existente entre a obra e a sociedade. Contudo, seu estudo prioriza as questões literárias. Finalmente, Branca também procura relacionar a obra com seu contexto e com a vivência de Boccaccio em sua sociedade. Dessa forma, concorda-se, de forma geral, com Muscetta e Branca.

## 2.5 – O *De mulieribus claris*

Em relação ao *De mulieribus claris*, Flora trata dessa obra em duas linhas, colocando apenas a ideia geral da obra. Diz apenas que: “Il *De claris mulieribus* è come parallelo al *De viris*, e move da Eva madre per giungere alle donne contemporanee.”<sup>146</sup>

Roberto Mercuri<sup>147</sup> praticamente não analisa o *De mulieribus claris*. Trata dele no meio da sua análise do *De casibus virorum illustrium*. Na verdade, quando discute a concepção de Boccaccio, segundo a qual a estrutura das obras históricas deve estar baseada no conto e ter um objetivo edificante, Mercuri aproveita e coloca que essa é a ideia presente no *De mulieribus claris*, onde deleite e moralidade estão intrinsecamente associados. Assim, Mercuri não faz um exame da obra, do seu conteúdo, das alusões presentes nela, dentre outras questões que ele analisa na maior parte das produções de Boccaccio, sobretudo, dentre as obras escritas em latim, no *De casibus virorum illustrium* e no *Corbaccio*.

Muscetta coloca que o *De mulieribus claris* foi tão difundido na Europa quanto o *De casibus virorum illustrium* e afirma que, segundo Leonzio Pilato, a obra foi elaborada, pela primeira vez, em 1361 e continha setenta e quatro biografias. Essas constituíram a primeira base sobre a qual, posteriormente, Boccaccio fez acréscimos. A elaboração definitiva da obra

<sup>145</sup> Ibidem., p. 323.

<sup>146</sup> FLORA, Francesco. *Storia della letteratura...* op. cit., p. 312.

<sup>147</sup> Cf. MERCURI, Roberto. *Genesi della tradizione...* op. cit., p. 430 – p. 431.

ocorreu em 1362, época em que o autor foi convidado pelo senescalco Niccola Acciaiuoli para viver em Nápoles. Foi à irmã de Acciaiuoli, Andreola, condessa de Altavilla, que Boccaccio dedicou a obra, que passou a contar com mais nove biografias. Baseadas no *Chronicon* de São Jerônimo e Eusébio de Cesareia, o *De mulieribus claris* é ordenado cronologicamente, de Eva até a rainha Joana de Nápoles. Boccaccio procurou sistematizar as biografias por séries. Depois de Eva, seguem-se personagens mitológicas e personagens poéticas, que vão desde o capítulo III até o XL – o capítulo II, sobre Semíramis, Rainha dos Assírios, não pertence a esse conjunto. Logo após tais personagens, do capítulo XLI ao capítulo C, são as biografadas do mundo antigo e do capítulo CI ao CVI, são as do medievo. Muscetta contesta a ideia de a obra ser dividida em 106 capítulos. Apoiando-se em Vittorio Zaccaria, defende que, na verdade, são 104 capítulos, porque há dois casos em que houve junção de biografias: os capítulos XI e XII e os capítulos XIX e XX agrupam em dois capítulos as quatro biografias de Marpesia e Lampedo, rainhas das Amazonas (XI e XII), de Orithya e Antiope, rainhas das Amazonas (XIX e XX).

Muscetta sustenta que Boccaccio atribuía uma notável originalidade ao *De mulieribus claris* pelo fato de ela ser dedicada somente às mulheres. Seu objetivo é falar das virtudes do feminino, aliado ao gosto pelo romance de Boccaccio. “Questa volta l’opera, più semplice e meno retorica della precedente, manca di una cornice: il moralismo è infatti assorbito all’interno delle biografie stesse.”<sup>148</sup> Na dedicatória, ele coloca que quer tratar das virtudes femininas com um estilo agradável, que leve ao deleite segundo o enlevo do modelo das *Heróides*, de Ovídio.

Em *Fiammetta*, ele já tinha elaborado um conjunto de pequenas biografias femininas. O gosto do romance está inserido em uma esfera humanística e moral. “(...) nel proemio l’autore insiste anche sulla funzione educativa di una lettura come questa offerta dalla raccolta: più volte nel corso della trattazione si scaglia contro i vizi e la tirannide, mentre invece esalta la virtù eroica e la libertà.”<sup>149</sup> Boccaccio não selecionou as biografadas pelo seu caráter moral, mas, sim, por sua “superiorità umana”<sup>150</sup>, que está relacionada ao fato de terem se tornado iguais aos homens, se destacando por seu engenho e sua virtude. Mesmo o engenho negativo, nefando, era digno de ser ressaltado para assinalar o erro e aconselhar que não fosse cometido.

<sup>148</sup> MUSCETTA, Carlo. *Boccaccio...* op. cit., p. 321.

<sup>149</sup> Ibidem., p. 321.

<sup>150</sup> Ibidem., p. 321.

A noção de “claritas”<sup>151</sup> não estava diretamente relacionada à virtude, mas com qualquer ato que devesse ser notado. Essa posição de Boccaccio, de escrever sobre os atos que deveriam ser ressaltados, faz com que ele não tenha preconceito e defenda, por exemplo, uma prostituta, Leena (capítulo L). Segundo Muscetta,

Perdura l'odi et amo del Boccaccio che oscilla fra misoginia (cfr. la biografia di Sabina Poppea; XCV) e femminismo. Non manca nell'opera anche un'appassionata esaltazione dell'amore: è questo il caso dell'adolescente amore di Piramo e Tisbe (XIII), liberamente ripreso da Ovidio, con una calda simpatia per i due eroi e non senza la protesta (consueta nel *Decameron*) contro il 'peccato della fortuna'.<sup>152</sup>

Muscetta coloca que Boccaccio tinha como objetivo fazer história e, dessa forma, reter, principalmente, a exemplaridade e a dignidade dos fatos.

O esmero da produção formal, mesmo que às vezes Boccaccio não tenha obtido êxito, das personagens contemporâneas é, para Muscetta, mais evidente. Segundo esse estudioso, Boccaccio transformou a rainha Joana I em uma matrona da antiguidade extremamente virtuosa.

Por ser uma obra em latim e por não ser muito lida, não há, praticamente, estudos sobre o *De mulieribus claris*. Dentre a bibliografia utilizada, apenas Muscetta – acredita-se que apenas por escrever um livro inteiro sobre Boccaccio – trata um pouco mais da obra.

---

<sup>151</sup> Ibidem., p. 322.

<sup>152</sup> Ibidem., p. 322.

## Capítulo 3 – O *Decamerão* e o *De mulieribus claris*

### 3.1 – A estrutura do *Decamerão*

O *Decamerão* é influenciado e tem grande relação com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Percebe-se logo no proêmio, quando Boccaccio coloca *Príncipe Galeotto* como o segundo título de seu livro. Tal título é uma homenagem a Dante, a um episódio da *Divina Comédia* (*Inf.* V, 73-140)<sup>1</sup>. Na obra, elaborada entre 1349 e 1351, Boccaccio, utilizando como pano de fundo a peste negra que assolou Florença, em 1348, dá uma ampla visão realista, plural e crítica da sociedade de sua época.

O *Decamerão* é iniciado por um proêmio, no qual o autor ressalta o motivo que o levou a compor, o que é a obra e o caráter de exemplaridade de seu livro para as mulheres. Seguem-se 10 jornadas. Cada jornada contém 10 novelas, que são, respectivamente, contadas por cada um dos dez membros da *brigata*. Assim, o livro é composto por 100 novelas. Finalmente, há uma conclusão do autor na qual agradece e dialoga com seus leitores, em especial, com as mulheres, que constituem o seu “público-alvo”. Na conclusão do *Decamerão*, o escritor antecipa-se e responde a alguns problemas – inconveniências provenientes de temas indecorosos; à existência de novelas que “prejudicam” a obra, de novelas muito longas dentre outras questões – que podem ter surgido durante a leitura de seu livro e importunado o leitor.

As formas de narração, de “gênero” e de tema variam de acordo com as novelas. Assim, há desde uma narrativa simples a uma história rica, complexa, desde o cômico ao heroico e desde uma novela sobre reis a um conto sobre plebeus.

A estrutura que Boccaccio utilizou no *Decamerão* consiste em uma visão de narrativa que, até então, nenhum outro escritor tinha concebido. A obra é composta de “molduras”<sup>2</sup> que

---

<sup>1</sup> Cf. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998. v. I.

<sup>2</sup> Disponível em <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/literature/theory/framing.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/literature/theory/framing.shtml)> Acesso em: 16 outubro 2008.

se distanciam: há um narrador externo, Boccaccio, que apresenta a história de dez personagens; existem os narradores internos, os membros da *brigata*, que contam histórias independentes uma das outras. Nas novelas contadas há, às vezes, personagens que narram histórias. Dessa forma, fundamentalmente, existem três níveis na obra: o autor, Boccaccio, que vive o concreto; a *brigata*, que, segundo o autor, é composta por pessoas verdadeiras e as histórias que, em alguns casos, cita ou diz respeito a uma pessoa que realmente existiu. Nessas histórias também podem existir personagens que, por sua vez, contam histórias. Além disso, "(...) within the 'frame story' the ten narrators are also the audience, thus acting as intermediaries between the author and our own reception of the narrative."<sup>3</sup>

A estrutura de "frame story"<sup>4</sup> pode ser percebida como uma forma de o autor ordenar as várias histórias presentes na obra.

The "frame story" can thus be conceived as a control mechanism devised by the author in order to give formal order and structure to the chaotic matter of the narrative (the world as a virtually infinite chain or tangle of stories). It is meant to guide our own *reading*, by establishing the fiction of "storytelling" as a self-conscious social, oral, conversational, even critical or ritual process. This is fundamentally important because it relates to one of the crucial aspects of the *Decameron* as a book that designs and contains its own ideal audience and its own interpretive rules (...): that is, the relationship between the "literal" and "metaphorical" or "allegorical" or "figural" meaning of written and spoken words (...).<sup>5</sup>

Na introdução à primeira jornada, Giovanni Boccaccio discorre sobre a peste e seus horrores em Florença, narra o motivo e o modo como se deu a formação do grupo, que é constituído por sete mulheres e três homens. Vivendo em uma cidade gravemente atingida pela peste negra, Florença, em 1348, o grupo abandonou o meio urbano e foi para as cercanias da cidade, onde buscou o deleite dentro dos limites da razão. Dentre outras atividades, deleitaram-se, principalmente, com a narrativa, a narrativa de proveito.

Essa narrativa tem uma dupla função: a de causar prazer nos leitores e ouvintes e a de instruí-los. Essa função coaduna-se com o grande papel da literatura para o cristianismo, que é o de ensinar, fazer com que os ouvintes e leitores aprendam com o ensinamento moral contido na obra literária. O aspecto do proveito, de exemplaridade é sublinhado pelo autor no prólogo de sua obra:

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/literature/theory/frame.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/literature/theory/frame.shtml)> Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

(...) le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.<sup>6</sup>

No mundo medieval, a boa literatura é a que, ao tratar de assuntos agradáveis, dá uma lição para o público receptor. O público é, no *Decamerão*, duplo: a *brigata*, público fictício, e os leitores e ouvintes do concreto vivido. Para que as novelas fossem de útil conselho, Boccaccio utilizava referências históricas para que os leitores fizessem relações entre elas e o vivido. Assim, empregava nomes, personalidades e fatos que eram conhecidos e que geravam um impacto sentimental. Deveria haver pessoas mais do que paisagens que se tornassem um ponto central para fatos, retratos ou proferir palavras importantes.

Na verdade, as novelas, contadas pelo grupo, procuravam criar novamente sua sociedade já que essa tinha se tornado caótica por causa da peste.<sup>7</sup> Assim, partem para um palácio localizado no cimo de uma montanha pequena, a duas milhas de distância de Florença. Ao invés da morte e de todos os transtornos causados pela epidemia bubônica,

(...) s'odono gli uccelletti cantare, veggionvisi verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biade non altramenti ondeggiare che il mare, e d'alberi ben mille maniere, e il cielo piú apertamente, il quale, ancora che crucciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega, le quali molto piú belle sono a riguardare che le mura vote della nostra città; e èvvi, oltre a questo, l'aere assai piú fresco, e di quelle cose che alla vita bisognano in questi tempi v'è la copia maggiore e minore il numero delle noie.<sup>8</sup>

Observa-se, na descrição, o realce dado à natureza e a sua idealização. As árvores, o céu, o verde da colina, o canto dos pássaros aí evocados são alguns dos elementos que constituem o *locus amoenus*, um *topos* da poesia grega. Na verdade, o *locus amoenus* “(...) desde a época imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza.”<sup>9</sup> Portanto, é explicada a presença desse *topos* na prosa vernácula de Boccaccio.

A edição do *Decamerão* utilizada<sup>10</sup> foi elaborada por Vittore Branca, um dos maiores especialistas na obra de Giovanni Boccaccio. Essa edição, que engloba dois volumes, é baseada no manuscrito autógrafo de Boccaccio elaborado por volta da década de 1370, que está presente no códice berlinense, Hamilton 90. Para as partes que faltam no manuscrito

<sup>6</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*... op. cit., v. 1, p. 9.

<sup>7</sup> Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/literature/theory/frame.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/literature/theory/frame.shtml)> Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>8</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*... op. cit., v. 1, p. 36.

<sup>9</sup> CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996. (Clássicos 2). p. 254.

autógrafo, Branca se fundamenta no manuscrito produzido por Mannelli, Laurenziano XLII 1. É elaborada no italiano original e é comentada, contendo, assim, inúmeras notas explicativas de Branca.

### 3.2 – O *Decamerão*: a *brigata* e os principais temas

Pampinea<sup>11</sup>, Elissa<sup>12</sup>, Emilia<sup>13</sup>, Fiammetta<sup>14</sup>, Neifile<sup>15</sup>, Filomena<sup>16</sup> e Lauretta<sup>17</sup>, “(...) sette donne tutte l’una all’altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte, delle quali niuna il venti e ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto, savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà.”<sup>18</sup>, se encontraram numa manhã de terça-feira na igreja de Santa Maria Novella. Pampinea idealizou a ida para os arredores de Florença, que foi aprovada pelas outras. Contudo, Filomena, que era muito

<sup>11</sup> Seu nome significa “a fluorescente”. Idealiza a ida para os arredores de Florença e é a mais velha das personagens femininas. Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/narrators/1pampinea.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/narrators/1pampinea.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>12</sup> É muito jovem, tem um caráter aristocrático e é guiada por uma paixão violenta. Reitera a ideia misógina medieval de que as mulheres precisam dos homens, que são a cabeça das mulheres, para governá-las. Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/narrators/1elissa.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/narrators/1elissa.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>13</sup> É uma jovem bela e narcisista, tem a mesma função que Dioneo: reprimir por meio da transgressão. Durante a sua jornada, ao liberar o tema das novelas, faz com que, no dia seguinte, a delimitação de temas retorne e seja perfeitamente cumprida. “As in the case of Dioneo, Emilia’s ‘transgression’ ultimately encourages a strengthening of the micro-society’s structure.” Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/narrators/1emilia.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/narrators/1emilia.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

Ao ser coroada, Emilia ficou um pouco envergonhada não tanto por ter se tornado rainha, mas por sua beleza – “(...) ciò che le donne sogliono esser piú vaghe (...)” BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 1025 – ter sido louvada em público.

<sup>14</sup> Fiammetta é uma personagem recorrente em várias obras de Boccaccio. É habilidosa, inteligente e independente. Em geral, conta histórias sobre o deleite em narrativas em que há mulheres com caracteres fortes e está, frequentemente, alegre ao iniciar sua narrativa. Fisicamente, “La Fiammetta, li cui capelli eran crespi, lunghi e d’oro e sopra li candidi e delicati omeri ricadenti e il viso ritondetto con un color vero di bianchi gigli e di vermiglie rose mescolati tutto spendido, con due occhi in testa che parean d’un falcon pellegrino e con una boccuccia piccolina li cui labbri parevan due rubinetti, sorridente rispose (...)” Ibidem, v. 1, p. 584.

<sup>15</sup> Tem costumes cortesias e é bela, tem olhos cintilantes. Ao ser coroada, ficou ruborizada pela honra da eleição. Durante o seu reinado, sustenta os preceitos religiosos. “Neifile del ricevuto onore un poco arrossò, e tal nel viso divenne qual fresca rosa d’aprile o di maggio in su lo schiarir del giorno si mostra, con gli occhi vaghi e sintillanti non altrimenti che matuttina stella, un poco bassi. Ma poi che l’onesto romor de’circunstanti, nel quale il favor loro verso la reina lietamente mostravano, si fu riposato e ella ebbe ripreso l’animo, alquanto piú alta che usata non era sedendo, disse (...)” Ibidem, p. 315 – 316.

<sup>16</sup> Filomena era formosa, bela, alta e, de rosto, era mais a risonha e a mais amável de todas. Ao ser coroada, fica rosada de vergonha, que é uma “virtude”, uma reação tipicamente feminina.

<sup>17</sup> Para a personagem, as mulheres têm que obedecer aos homens. Por isso, ela liga a *brigata* à realidade italiana do século XIV. “Lauretta serves as a vocal reminder of the male dominance of medieval society. She counters the novellas of the ‘empowered’ members of the *brigata* with tales grounded in the brutal realities of their society. (...) Lauretta, however, reminds the group of the society and the plague which they have attempted to escape from, and they are resentful to a certain extent.” Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/narrators/lauretta/role.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/narrators/lauretta/role.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>18</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 29.

prudente, lembrou-lhes que necessitavam da companhia de homens para que o grupo não se desfizesse logo<sup>19</sup>. Elissa concordou dizendo que “(...) gli uomini sono delle femine capo e senza l’ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine (...)”<sup>20</sup> mas, ao mesmo tempo, temia pela honra do grupo e perguntou às demais como encontrariam homens dignos para acompanhá-las. Enquanto conversavam, três jovens, Dioneo<sup>21</sup>, Panfilo<sup>22</sup> e Filostrato<sup>23</sup>, entraram na igreja e Pampinea achou que eles eram as companhias masculinas ideais. Neifile, que era amada por um dos moços, disse que os três tinham uma reputação ilibada e que seriam acompanhantes honestos, mas, por serem apaixonados por algumas delas, elas corriam o risco de serem difamadas. Filomena afirmou que, para ela, bastava a sua consciência. Se vivesse com honestidade, não se importaria com os comentários alheios e desejou que aqueles homens pudessem ir com elas. Como as outras concordaram, Pampinea

<sup>19</sup> “Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n’ha niuna sí fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d’alcuno uomo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose: per le quali cose io dubito forte, se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo piú tosto e con meno onor di noi che non ci bisognerebbe: e per ciò è buono a provederci avanti che cominciamo.” Ibidem, p. 37.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>21</sup> É divertido, alegre, ama as burlas, o divertimento, o prazer. É a personagem do riso, da alegria, está sempre relacionado a isso. Ressalta a finalidade de terem saído de Florença: os membros da *brigata* devem se alegrar. Nunca espera a rainha ou o rei pedir para ele começar a novelar. Ao ver que é a sua vez, começa a sua narrativa. Dioneo tem o privilégio de contar a novela que desejar e, por isso, tem um caráter transgressor. Mas, ao mesmo tempo, reforça a regra de narrativa que rege a obra justamente por ser uma exceção e por não tentar modificar o tema das jornadas. “Subverte” a *brigata* com suas histórias, muitas das quais têm um forte caráter sexual. Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/narrators/1dioneo.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/narrators/1dioneo.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>22</sup> As novelas contadas por Panfilo, ao mostrar que nem tudo é como parece ser, ressaltam que se deve prestar mais atenção às histórias. “Indeed, Panfilo acts as an almost direct voice of Boccaccio, in that he reminds us that the *Decameron* is not simply a collection of entertaining stories. It is Boccaccio’s intention that we look deeper into the stories of the *Decameron*, so that it becomes a vehicle from which ‘useful advice’ can be gleaned. (...). Panfilo’s message is consistent, clear, and not nearly as simple as a first look might imply. It is only by looking deeper into his stories that we hear Boccaccio’s voice telling us to look deeper into *all* of the stories, and indeed the book as a whole.” Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/narrators/1panfilo.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/narrators/1panfilo.shtml)> Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>23</sup> Filostrato, cujo nome quer dizer “frustrado no amor” – Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/themes/heart/tancredi.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/heart/tancredi.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008. Tradução livre de “frustrated in love” –, foi o rei da IV jornada. Nesse dia, ele impôs que fossem contadas novelas nas quais os amores tivessem um final infeliz. Tal tema descontentou o grupo, porque era contrário ao objetivo da *brigata*, que consiste em obter prazer através das histórias narradas. Apesar de algumas diferenças, o tema escolhido por Filostrato se relaciona com o proêmio, com o sofrimento que o amor trouxe para Boccaccio. Além disso, as tragédias que figuram na jornada IV respondem às críticas aludidas por Boccaccio na introdução da própria jornada IV, de que os assuntos tratados no *Decamerão* não era merecedor das Musas.

Sujeito ao amor. Foi deixado por outro e desde então sofre muito. Acha que continuará assim até a sua morte.

“Amorose donne, per la mia disavventura, poscia che io ben da mal conobbi, sempre per la bellezza d’alcuna di voi stato sono a Amor subgetto, né l’essere umile né l’essere ubidente né il seguirlo in ciò che per me s’è conosciuto alla seconda in tutti i suoi costumi m’è valuto, che io prima per altro abandonato e poi non sia sempre di male in peggio andato; così credo che io andrò di qui alla morte. E per ciò non d’altra materia domane mi piace che si ragioni se non di quello che a’ miei fatti è piú conforme, cioè di coloro li cui amori ebbero infelice fine, per ciò che io a lungo andar l’aspetto infelicissimo, né per altro il nome, per lo quale voi mi chiamate, da tale che seppa ben chi si dire mi fu imposto.” BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 452.

foi falar com eles e os três aceitaram.

Chegando aos arredores de Florença, para que o propósito da *brigata* tivesse frutos, Pampinea ressaltou a necessidade de haver alguém que tomasse todas as providências, cuidasse de tudo o que era necessário para a vivência do grupo. Para que todos participassem, colocou que cada um seria responsável pelo grupo por um dia e que deveriam eleger quem seria o primeiro responsável. Ela foi escolhida e Filomena fez uma guirlanda de louros e a colocou sobre a cabeça de Pampinea, que foi coroada, assim, rainha.

A rainha estabeleceu que iriam, durante a parte mais quente do dia, novelar sentados sobre a relva e sob uma sombra. Em seguida, fariam o que desejassem como, por exemplo, dançar e cantar. Tal estrutura foi seguida por todos os outros membros da *brigata*.

A partir da segunda jornada, cuja rainha era Filomena, as novelas passaram a estar relacionadas a um tema determinado pela rainha ou pelo rei. Contudo, na jornada IX, a rainha, Emilia, determinou que o tema fosse livre. Dessa forma, apenas as jornadas I e IX não tiveram um tema determinado.

Conhece-se a origem da maior parte das cem novelas contidas no *Decamerão*. A maioria é proveniente do tradições de diversas regiões enquanto as outras são originadas de autores daquela época ou de escritores antigos. As que não tiveram sua procedência localizada foram encontradas, posteriormente, em outros escritores ou na tradição oral. Assim, nenhuma novela é completamente original. Na verdade, todos os textos têm relações com textos que o precedem. Ser original não significa não ter ligações com obras anteriores.

O próprio Boccaccio indicou o caminho a seguir, na conclusão do livro: ele não INVENTOU histórias diz, mas as ESCREVEU. É na escrita, com efeito, que se cria a unidade; os motivos, que o estudo do folclore nos revela, são transformados pela escrita boccacciana.<sup>24</sup>

A fortuna tem uma grande relevância no livro. “*Fortuna* is a classic literary motif that along with wit and love represents one of the main themes of the Decameron.”<sup>25</sup> Além disso, a fortuna constitui, junto com o amor e a inteligência, as três forças básicas que regem a obra. Em várias novelas, as vicissitudes e os contratemplos são causados pela interação e pela ação das três forças. Na realidade, a ideia da fortuna era muito popular no medievo. Os autores usavam a imagem da senhora fortuna para explicar o motivo de as pessoas alcançarem e perderem poder e privilégios. Segundo Barolini “The *Decameron* could be pictured as a

<sup>24</sup> TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 12.

<sup>25</sup> Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/themes/module/fortuneblurb.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/module/fortuneblurb.shtml)> Acesso em: 16 outubro 2008.

wheel - Fortune's wheel, the wheel of life - on which the *brigata* turns, coming back transformed to the point of departure'.<sup>26</sup> No *Decamerão*, a fortuna é vista como cíclica e imprevisível. Seus aspectos positivos deveriam ser aproveitados.

A influência medieval em Boccaccio também pode ser evidenciada através da representação do amor na obra. Percebe-se que Boccaccio, em suas intervenções, revela uma quase consternação diante da irresistível força do amor. Além dos seus próprios comentários sobre o amor na introdução, no prólogo ao quarto dia e na conclusão, Boccaccio, através dos personagens, trata do amor com base nas formulações de Andreas Cappellanus, Guittone d'Arezzo, Richard de St. Victor e São Tomás de Aquino sobre tal tema.

Boccaccio would accept as key themes only those truths that were central and essential to all medieval thought, only convictions that were rationally arrived at, and only problems that were sedulously debated and then victoriously resolved in his own conscience. Also, he used only themes that could symbolize human striving and virtue, tested and measured continually by those higher and almost semidivine forces of Fortune, of Love, of Ingenuity.<sup>27</sup>

Apesar de as novelas terem, muitas vezes, um conteúdo erótico, não há, entre os membros da *brigata*, nenhum envolvimento sexual, pelo contrário. Na décima jornada, Panfilo afirma que

(...) se io ho saputo ben riguardare, quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenzia 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 ci è paruta vedere e sentire; il che senza dubbio in onore e servizio di voi e di me m'è carissimo.<sup>28</sup>

A ausência de “atos menos honestos”, para Millicent Marcus,<sup>29</sup> deve-se à narração de novelas lascivas que, por serem faladas, controlam os impulsos sexuais dos membros da *brigata*. Tal hipótese é derivada da análise das novelas de Masetto<sup>30</sup> e Alatiel<sup>31</sup>. Ambos, por estarem em silêncio – Masetto por fingir ser mudo e Alatiel por ser estrangeira –, têm relações

<sup>26</sup> BAROLINI, Teodolinda. The Wheel of the *Decameron*. In: \_\_\_\_\_ . *Romance Philology*. 1983, pp. 521-539. p.534. Apud. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/arts/wheel/wheel.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/arts/wheel/wheel.shtml)> Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>27</sup> BRANCA, Vittore. *Boccaccio...* op. cit., p. 211.

<sup>28</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2. p. 1249 – 1250.

<sup>29</sup> Cf. Disponível em:

<[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/literature/theory/seduction.shtm](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/literature/theory/seduction.shtm)> Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>30</sup> III, 1.

<sup>31</sup> II, 7.

sexuais em excesso – Masetto com as freiras e Alatiel com os seus raptos. Quando passam a falar, a frequência das relações é normalizada. Assim,

By having his storytellers refrain entirely (...), Marcus argues, Boccaccio is making a polemical point against the courtly tradition - that language is not at the service of sexuality, but contains and absorbs its threat to the social order. Talking about lovemaking, rather than acting it out, enables the *brigata* to control this potentially dangerous force (...).<sup>32</sup>

Na obra, o sexo é retratado de forma muito diferente do amor e não estão vinculados. O sexo está relacionado à luxúria e mesmo à astúcia. Para obter prazer, mulheres, homens, padres, freiras enganam e utilizam todo seu engenho. Um caso recorrente é a mulher que, não satisfeita com seu marido, recorre ao sexo fora do casamento. Na realidade, a maior parte dos adultérios existentes nas novelas se deve às mulheres, que traem seus maridos. Tal fato tem intrínsecas relações com o vivido. Na Idade Média, em geral<sup>33</sup>, acreditava-se que as mulheres tinham mais desejo sexual e eram mais luxuriosas do que os homens. Dessa forma, muitas das mulheres representadas na obra são qualificadas como insaciáveis.<sup>34</sup>

Fornicação e adultério assim como estupro, sodomia, masturbação, incesto dentre outras práticas eram consideradas, na Idade Média, pecados para a Igreja e crimes para as leis civis. Tais “crimes”, em maior e em menor grau, eram castigados. Apesar de o adultério e a fornicação serem os mais comuns, os outros também eram praticados. No *Decamerão*, a fornicação e o adultério são frequentes. Há a presença desses “crimes” na maior parte das novelas analisadas.

Apesar de a virgindade e a castidade serem, segundo a Igreja, o estado ideal dos homens, a fornicação era tolerada se praticada com o intuito de procriação. Os clérigos deviam denunciar os fornicadores às autoridades legais, que poderiam impor sanções aos criminosos ou, como o ocorrido em diversos casos, forçá-los a se casarem. A solução mais comum para a fornicação era ou o casamento ou o homem ser obrigado a dar algum tipo de dote à mulher. Na verdade, os castigos para a fornicação variavam conforme a posição social, a idade, o estado civil, o pertencimento ou não ao clero e à religião professada. Contudo, apesar das leis canônicas e dos castigos previstos na lei civil, parece que era bastante comum, em toda a Europa, a prática irrestrita do sexo, uma vez que a maior parte das pessoas não via a

---

<sup>32</sup> Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/literature/theory/seduction.shtm](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/literature/theory/seduction.shtm)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>33</sup> Havia pensadores, como, por exemplo, Hildegarda de Bingen que eram contrários a tal ideia.

<sup>34</sup> Cf. novela III, 1.

relação sexual como um pecado.<sup>35</sup>

Mesmo não sendo tão comum quanto a fornicação, o adultério também parece ter sido comum. Essa falta era maior do que a simples cópula, porque ia de encontro às promessas feitas no casamento e havia o risco de gerar bastardos. A punição era maior para as mulheres adúlteras do que para os homens que cometeram adultério. Isso está diretamente relacionado ao fato de que as mulheres adúlteras envergonhavam e desonravam sua família e seu marido.

Muito estudiosos já discutiram sobre a moral, algo indispensável para a literatura medieval, contida no *Decamerão* e se Boccaccio apresentou, em sua obra, a moral da época ou se ele estava à frente do seu tempo, ignorando a moral existente no vivido. Segundo Christopher Kleinhenz<sup>36</sup>, ao contrário da maioria dos autores medievais que buscava disfarçar as questões relacionadas à sexualidade através de eufemismos e duplos sentidos, Boccaccio tratava de tais temas de forma bastante clara e aberta. No entanto, ele não era uma exceção. Também havia um conjunto de 100 novelas medievais anônimas, chamado *O Novellino*, em que, como o *Decamerão*, tratava explicitamente da prática sexual. Além de *O Novellino*, existiam as poesias burlescas, que descreviam, de forma muito mais clara e aberta do que aquelas novelas, o sexo e assuntos a ele ligados e o *fabliau*,

short tale, usually in verse, and often dealing with some sexual activity [in which] the characters are usually portrayed realistically, speaking an earthy dialogue, performing 'natural' acts, and exhibiting, uncensored, their needs and desires with grace, lust and enjoyment.<sup>37</sup>

Esse gênero popular era conhecido por Boccaccio e pode ter sido uma das fontes para a composição de sua obra.

É possível que a base moral do *Decamerão* seja a natureza:

The storytellers strongly suggest this in several cases and from different point of views. Those who oppose themselves to the law of Nature are bound to failure and also perhaps to causing great harm.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/fornication-adultery.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/fornication-adultery.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>36</sup> Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/sex-med-authors.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/sex-med-authors.shtml)>. Acesso em 16 outubro 2008.

<sup>37</sup> BERGER, Sidney E. Sex in the Literature of the Middle Ages: The *Fabliaux*. In: BRUNDAGE, James; BULLOUGH, Vern L (Eds.) *Sexual Practices and the Medieval Church*. Buffalo: Prometheus Books, 1982, p.162-175. p.162. Apud. Disponível em:

<[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/sex-med-authors.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/sex-med-authors.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>38</sup> Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/themes/amore/nature\\_morality.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/amore/nature_morality.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

Um tema recorrente, que prova essa ideia, é o casamento de uma jovem com um homem velho que não consegue satisfazê-la sexualmente. Segundo a natureza, um velho não consegue saciar o desejo de uma jovem. Na verdade, “The laws of Nature are here set up as a dialectical code: that is, a code that is conducive to highlighting contradictions in the social order.”<sup>39</sup>

Os próprios membros da *brigata* falam sobre as leis da natureza. Um exemplo é a fala inicial de Neifile na jornada IV, novela 8:

Alcuni, al mio giudizio, valorose donne, sono li quali piú che l’altre genti si credon sapere e sanno meno; e per questo non solamente a’consigli degli uomini ma ancora contra la natura delle cose presumono d’opporre il senno loro; della quale presunzione già grandissimi mali sono avvenuti e alcun bene non se ne vide giammai. E per ciò che tra l’altre naturali cose quella che meno riceve consiglio o operazione in contrario è amore, la cui natura è tale che piú tosto per se medesimo consumar si può che per avvedimento alcun torre via (...).<sup>40</sup>

Enfim,

Nature, as the morality in the *Decameron*, is a new type of dialectical morality, and one which imparts greater freedom to its adherents than more traditional moral codes. This is true particularly of women as the collective subject to whom Boccaccio's work is addressed.<sup>41</sup>

### 3.3 – *De mulieribus claris*

No *De mulieribus claris*, escrito entre 1361 e 1362 e, provavelmente, revisado até a sua morte, em 1375, Boccaccio escreveu em latim a biografia de 106 mulheres<sup>42</sup> que, devido aos seus feitos, adquiriram fama – negativa ou positiva – e que, por isso, deveriam ser lembradas. As figuras femininas pertenciam à mitologia antiga, à Bíblia, à história antiga e contemporânea do autor, e suas biografias estão dispostas em ordem cronológica. Assim, percebe-se um certo afastamento das obras medievais e uma aproximação ao Humanismo no

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1. p. 554.

<sup>41</sup> Disponível em: [http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/themes/amore/nature\\_morality.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/amore/nature_morality.shtml) Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>42</sup> Brown ressalta que essa obra foi o primeiro compêndio ocidental de biografias exclusivamente femininas. Cf. BROWN, Virginia. Introduction. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001. (The I Tatti Renaissance Library). Edited and translated by Virginia Brown. 282p. p. xi – xxi. p. xi.

que diz respeito à língua e ao uso de um tema, a fama, que foi muito importante e enfatizado no Renascimento.<sup>43</sup>

A primeira mulher biografada é Eva e a última é uma contemporânea do autor, Joana, rainha de Jerusalém e da Sicília (1343-1382). O livro, que foi dedicado a Andrea Acciaiuoli<sup>44</sup>, Condessa de Altavilla, irmã de Niccolò, grande senescal de Nápoles e amigo de Boccaccio, não é uma síntese de *memorabilia*.

Boccaccio, well aware of the originality of his work (cp. *Preface* 3, p. 4) in contrast with the medieval collections of saints' lives (*ibid.* 11, p. 6) offers his readers a sort of secular hagiography based not on an absolute concept of *virtus*, but on a relative – and more human – idea of *claritas*, “fame”, which concerns Jewish and Christian as well as pagan women, virgins and whores, noble and poor women (...).<sup>45</sup>

A obra é iniciada pela dedicatória a Andrea Acciaiuoli. Segue-se um prefácio no qual o autor explica o fato de ter escrito um livro sobre as mulheres famosas, o motivo de ter mencionado também mulheres de comportamento censurável, a intenção da sua obra e por que escreveu mais sobre mulheres pagãs do que cristãs. A obra é encerrada com uma breve conclusão na qual Boccaccio, assim como no *Decamerão*, explica o fato de a obra ser, quase completamente, composta por biografias de figuras femininas da Antiguidade e responde a duas prováveis críticas – a de que ele excluiu várias mulheres famosas e a de que ele cometeu erros.

A variedade dos caracteres das mulheres relaciona-se diretamente ao estilo da biografia. Enquanto tem a oportunidade de debater e criticar alguns costumes que imperavam em sua época a partir da vida de, por exemplo, Rhea Ilia e de Pompeia Paulina, Boccaccio se aproxima de certas novelas do *Decamerão* pelo caráter narrativo assumido na descrição das vidas de Camiola, Thisbe e Paulina e emprega um tom retórico às biografias da imperatriz Irene e da rainha Joana.

As 106 biografadas eram mulheres que, devido aos seus feitos, adquiriram fama – negativa ou positiva – e que, por isso, deveriam ser lembradas. Em geral, elas eram referenciadas a partir da figura paterna, uma figura masculina – são poucos os casos em que a mãe é nomeada. A figura materna só aparece quando se deseja ressaltar a nobreza dos

<sup>43</sup> Sobre a fama e o Renascimento, cf. capítulo 5.

<sup>44</sup> Andrea Acciaiuoli tinha caráter bom e renomado, tinha probidade, que constituía, para Boccaccio, o maior ornamento feminino; falava de forma elegante, tinha uma alma generosa e sua capacidade intelectual superava a capacidade de todas as outras mulheres. Além disso, o autor afirma “(...) as I saw that what nature has denied the weaker sex Gods has freely instilled in your breast and complemented with marvelous virtues, to the point where he willed you to be known by the name you bear (...) – considering all this, I felt that you deserved comparison with the most excellent women anywhere, even among the ancients.” BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 2.

<sup>45</sup> Disponível em: <<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V8N2/Boccaccio.pdf>> Acesso em: 31 maio 2007.

ancestrais maternos e quando a mãe tem algum papel importante. O marido também é uma figura recorrente para a identificação da mulher famosa. Na verdade, nessa obra, o que se chama de estado civil (solteira, casada, viúva) é uma das principais formas de separar o feminino em categorias<sup>46</sup>. Além disso, deve-se destacar a forte presença da visão misógina medieval de Boccaccio.

Boccaccio apresenta a fama da mulher e, em seguida, expõe a característica, a situação, enfim, a forma pela qual a biografada adquiriu seu renome. Nos casos de a fama ser decorrente de uma virtude ou de algum ato generoso e/ou valoroso, o autor exalta a virtude em questão. Se, pelo contrário, a fama for negativa, Boccaccio sublinha a falta cometida pela mulher e reprova-a, indicando que as mulheres não deveriam seguir aquele caminho. Ressaltando certas virtudes e apontando para o que não deveria ser feito, percebe-se claramente a intenção do autor de moldar o comportamento feminino<sup>47</sup>. Deve-se sublinhar que o próprio autor afirma esse seu intuito no prefácio: “I have decided to insert at various places in these stories some pleasant exhortations to virtue and to add incentives for avoiding and detesting wickedness. Thus holy profit will mix with entertainment and so steal insensibly into my readers’ mind.”<sup>48</sup> Além disso, Boccaccio também revela na dedicatória que o livro é destinado ao feminino, visto que dialoga, no início da dedicatória com as figuras femininas: “A short time ago, gracious lady, when I was able to isolat myself (...)”<sup>49</sup>

Na verdade, além de constantemente reiterar a moral e a virtude medievais prescritas às mulheres, Boccaccio introduz um novo valor, a fama, originada de grandes atos, que as mulheres também deveriam cultivar. O autor também defende que a mulher modelar também deveria instruir-se, superar a sua própria condição feminina de pouco desenvolvimento intelectual.

É constante a comparação feita entre o masculino e o feminino e a indicação de que determinadas figuras femininas tinham uma virtude ou realizaram um ato que não condizia com o seu sexo. Na verdade, Boccaccio dizia que elas chegavam até mesmo a superar o masculino, indicando, assim, que tais virtudes ou atos pertenciam a esse gênero, não ao

<sup>46</sup> Sobre a tipologização feminina em tratados pedagógicos na Idade Média, cf. cf. CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. v. 2, p. 99 – 141.

<sup>47</sup> “If you will take some advice from me, I urge you to read it occasionally: its counsels will sweeten your leisure, and you will find delight in the virtues of your sex and in the charm of the stories. Nor will the perusal have been vain, I believe, if it spurs your noble spirit to emulation of the deeds of women in the past.” BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 2.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 1.

feminino. No caso das representações femininas em questão, superando o masculino, atingem um nível incrível e, por isso, mereciam ser louvadas<sup>50</sup>:

If we grant men deserve praise whenever they perform great deeds with the strength bestowed upon them, how much more should women be extolled – almost all of whom are endowed by nature with soft, frail bodies and sluggish minds – when they can take on a manly spirit, show remarkable intelligence and bravery, and dare to execute deeds that would be extremely difficult even for men?<sup>51</sup>

A edição da fonte utilizada<sup>52</sup> foi realizada por Virginia Brown, que é *senior fellow* do *Pontifical Institute of Mediaeval Studies de Toronto*, Canadá. Brown traduziu do latim para o inglês e editou a fonte.

---

<sup>50</sup> Um exemplo é Polyxena, a filha do rei Príamo de Troia. Depois da queda de Troia, Polyxena foi sacrificada na tumba do seu pai para que o seu espírito fosse apaziguado. Assim, Boccaccio afirma: “(...) she offered him her throat, innocent as she was, with such a steadfast heart and fearless expression that everyone was moved equally by admiration for her strength and by regret for her death.

It was certainly a great thing and worthy of remembrance that her tender age, female sex, royal delicacy, and altered fortune could not overcome the sublime spirit of this girl, especially under the sword of a victorious enemy, in the face of which the brave resolve of noble men will waver and often fail. I can easily believe that Polyxena’s action was the creation of noble Nature who wished to show by the maiden’s scorn of death what kind of woman she might have grown into had a hostile fortune not snatched her away so quickly” *Ibidem*, p. 66.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

## Capítulo 4 – O modelo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris*

Neste capítulo, apresentar-se-ão as categorias do masculino e, sobretudo, do feminino presentes no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*. Para determinar tais categorias, isolaram-se, por meio de fichamentos temáticos, os temas mais recorrentes nas obras. Com base no *Decamerão*, foram verificadas duas reações principais às novelas – o louvor e o riso –, que estão relacionadas a determinadas ações, comportamentos, virtudes e vícios, que são aprovadas ou censuradas pelo autor. Além desses dois campos, percebeu-se que há uma insistência do autor em marcar acontecimentos relacionados à vida urbana e comercial. Por tal razão, é possível estabelecer uma relação entre as virtudes e a vida urbana narrada por Boccaccio.

Para melhor determinar a natureza dessa relação, optou-se por resumir e quantificar as diversas maneiras como o louvor e o riso estão presentes no *Decamerão*. Dessa forma, delimitar-se-ão as situações que mais se repetem no universo de fontes analisado. Para tanto, serão resumidas as histórias, bem como os seus principais temas.

As reações da *brigata* às novelas contadas são sempre descritas no início da novela seguinte ou, no caso da décima novela, na conclusão da jornada. Analisando as reações do grupo, deve-se, inicialmente, ressaltar que nem sempre as reações são das representações masculinas e femininas, isto é, da *brigata* como um todo. Das cem novelas<sup>1</sup>, em quarenta e cinco delas as reações são comuns ao grupo como um todo<sup>2</sup>, trinta e duas são reações apenas do feminino<sup>3</sup>, dezesseis não têm reação<sup>4</sup> e sete correspondem a casos “especiais”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> As novelas são indicadas da seguinte forma: o algarismo romano indica a jornada e o arábico a novela.

<sup>2</sup> I, 2; I, 6; I, 7; II, 1; II, 2; II, 5; II, 9; II, 10; III, 2; III, 5; III, 6; III, 7; IV, 3; V, 1; V, 2; V, 9; VI, 1; VI, 2; VI, 3; VI, 6; VI, 9; VI, 10; VII, 1; VII, 4; VII, 5; VII, 6; VII, 7; VIII, 1; VIII, 3; VIII, 4; VIII, 5; VIII, 10; IX, 1; IX, 2; IX, 3; IX, 4; IX, 5; IX, 6; IX, 7; X, 1; X, 2; X, 3; X, 4; X, 8 e X, 9.

<sup>3</sup> I, 1; I, 4; I, 5; II, 6; II, 7; III, 1; III, 4; III, 10; IV, 1; IV, 5; IV, 8; IV, 10; V, 3; V, 4; V, 5; V, 6; V, 10; VI, 4; VI, 5; VI, 7; VII, 2; VII, 8; VII, 9; VIII, 2; VIII, 6; VIII, 7; VIII, 8; VIII, 9; IX, 8; X, 5; X, 7 e X, 10.

<sup>4</sup> I, 3; I, 8; I, 9; I, 10; II, 3; II, 4; II, 8; III, 8; III, 9; IV, 7; IV, 9; V, 7; V, 8; VI, 8; VII, 3 e VII, 10.

<sup>5</sup> Na novela III, 3, apenas Dioneo reage; em IV, 2 e em IV, 6, apenas Filostrato reage; em IV, 4, reagem apenas Filostrato e Filomena; em IX, 9, as representações masculinas e as femininas têm reações diferentes; em IX, 10,

O efeito de uma determinada novela no grupo, além de poder ser expresso apenas pelas figuras femininas ou masculinas ou por uma determinada personagem, pode, em alguns casos, causar mais de uma reação, como, por exemplo, no caso da I, 1, a novela de *ser Cepparello*, que leva as personagens femininas a rirem e louvarem-na. Tais reações são as que aparecem com maior frequência nas cem novelas da obra. O louvor está presente em trinta e duas novelas<sup>6</sup> e o riso, em trinta e uma<sup>7</sup>. Deve-se ressaltar a inexistência de referências de reações em quinze novelas<sup>8</sup>. Em seguida, menciona-se por sete vezes que a novela agradou, gerou prazer<sup>9</sup>, quatro vezes que as mulheres ficam ruborizadas por vergonha do conteúdo<sup>10</sup>, quatro vezes que se sofre em função da narrativa<sup>11</sup>. O agradecimento a Deus por algo ocorrido na novela<sup>12</sup>, o sentimento de compaixão<sup>13</sup> e o de admiração por um personagem ou ação da novela<sup>14</sup> aparecem, cada um, três vezes. Finalmente, as novelas geram prazer, alegria, diversão, dentre outras reações, com uma frequência de uma a duas vezes. Há ainda quatro novelas cujas reações são, ao mesmo tempo, o riso e o louvor.<sup>15</sup>

#### 4. 1 – Análise das reações da *brigata* – o louvor

O louvor à novela está relacionado a seis ideias principais: o louvor à astúcia, ao engenho, à inteligência; o louvor à magnificência; o louvor ligado ao tema da jornada; o louvor relacionado à religião; o louvor à virtude e o louvor a um castigo devido a um vício. Há duas reações de louvor que não se estão adequadas a nenhum dos “tipos” de louvor supracitados: um louvor irônico<sup>16</sup> e um louvor de alegria pelo final feliz da novela<sup>17</sup>. Ressalta-se que existem três novelas que são relacionadas, cada uma, a duas ideias principais de louvor. São elas a II, 9; a III, 2, que contêm o louvor à astúcia, ao engenho, à inteligência e o

---

além da mesma reação para todos os membros da *brigata*, o feminino tem uma reação específica e, finalmente, em X, 6, todos, exceto a gibelina, tiveram a mesma reação, louvaram.

<sup>6</sup> I, 1; I, 2; I, 5; I, 6; I, 7; II, 2; II, 9; III, 2; III, 3; III, 5; III, 6; IV, 4; V, 1; V, 2; V, 3; V, 6; VI, 1; VI, 2; VI, 3; VI, 9; VII, 1; VII, 4; VIII, 1; VIII, 4; VIII, 10; IX, 1; IX, 6; X, 1; X, 4; X, 6; X, 7 e X, 8.

<sup>7</sup> I, 1; I, 4; I, 6; II, 1; II, 2; II, 5; II, 7; II, 10; III, 1; III, 4; III, 10; IV, 10; V, 4; V, 10; VI, 5; VI, 6; VI, 7; VI, 10; VII, 1; VII, 2; VII, 8; VIII, 2; VIII, 5; VIII, 6; VIII, 9; IX, 3; IX, 4; IX, 5; IX, 8; IX, 9 e IX, 10.

<sup>8</sup> I, 3; I, 8; I, 9; I, 10; II, 4; III, 8; III, 9; IV, 6; IV, 7; IV, 9; V, 7; V, 8; VI, 8; VII, 3 e VII, 10.

<sup>9</sup> III, 7; IV, 5; V, 5; VII, 5; VII, 8; X, 1 e X, 9.

<sup>10</sup> I, 4; III, 1; V, 10 e VI, 7.

<sup>11</sup> IV, 3; VII, 9; VIII, 6 e VIII, 7.

<sup>12</sup> II, 2; V, 9 e IX, 2.

<sup>13</sup> IV, 4; IV, 8 e VIII, 7.

<sup>14</sup> II, 2; VII, 6 e X, 3.

<sup>15</sup> I, 1; I, 6; II, 2 e VII, 1.

<sup>16</sup> VII, 1.

<sup>17</sup> V, 6.

louvor à virtude, e a III, 6, que, além do louvor à astúcia, ao engenho, à inteligência, é caracterizada pelo louvor a um castigo devido a um vício.

O elogio à astúcia, ao engenho, à sagacidade, palavras do mesmo campo semântico que estão relacionadas à capacidade intelectual, à inteligência perfaz quinze<sup>18</sup> das trinta e quatro reações de louvor. Dentre essas quinze, treze<sup>19</sup> são reações expressas pela *brigada* como um todo, uma<sup>20</sup>, pelas figuras femininas, e uma<sup>21</sup>, por apenas uma representação masculina, Dioneo. Além disso, nas quinze reações de louvor, oito<sup>22</sup> são louvores à inteligência de personagens femininas e sete<sup>23</sup> dizem respeito a personagens masculinas.

Na novela I, 5, Fiammetta alude às novelas 3 e 4, nas quais, utilizando as palavras exatas, os personagens conseguem se livrar de problemas. Além disso, coloca que é prudente aos homens procurar amar uma mulher de maior linhagem do que as deles e que é uma atitude muito perspicaz das mulheres não amar um homem de linhagem maior do que a sua. Baseando-se nesses elementos, Fiammetta conta a história da marquesa de Monferrato que, com um banquete e com palavras, conteve o disparatado amor que o rei da França nutria por ela.

O grande valor e a forte virtude do marquês do Monferrato e a beleza e virtude imensas da sua mulher, que superavam a de todas as outras mulheres casadas do mundo foram comentadas na corte do rei Felipe Augusto da França. Ao ouvir sobre as extraordinárias qualidades da marquesa, o rei da França, que nunca tinha visto a marquesa, foi tomado por um amor abrupto e extremamente violento. Aproveitando uma viagem, o rei decidiu visitar a marquesa e, se o marquês estivesse ausente, realizar seus desejos. Chegando perto das terras do marquês, avisou à marquesa que ela o esperasse para fazer a refeição na manhã seguinte. Ela, que era prudente e perspicaz, respondeu alegremente que isso era uma graça maior do que todas as outras e que o rei seria muito bem-vindo. Em seguida, pensou sobre o motivo da visita de um rei tão importante na ausência do seu marido e acreditou que a fama da sua beleza poderia tê-lo atraído. Mas, como uma mulher de valor, procurou honrá-lo de acordo com a sua dignidade régia. Ordenou que todas as galinhas existentes fossem pegadas e mandou que os pratos do banquete fossem preparados apenas com galinhas. O rei foi recebido com grande honra. A marquesa pareceu ao rei ser muito mais bela, valorosa e educada do que tinha

<sup>18</sup> Louvam-se a inteligência, a astúcia, o engenho das novelas I, 5; I, 6; I, 7; II, 9; III, 2; III, 3; III, 5; III, 6; VI, 1; VI, 2; VI, 3; VI, 9; VIII, 10; IX, 1 e IX, 6.

<sup>19</sup> I, 6; I, 7; II, 9; III, 2; III, 5; III, 6; VI, 1; VI, 2; VI, 3; VI, 9; VIII, 10; IX, 1 e IX, 6.

<sup>20</sup> I, 5.

<sup>21</sup> III, 3.

<sup>22</sup> I,5; II,9; III,3; III,6; VI,1; VI,3; IX, 1; IX,6.

<sup>23</sup> I,6; I,7; III,2; III,5; VI,2; VI,9; VIII,10.

ouvido falar. Assim, desejou ainda mais possuí-la. Na hora da refeição, foram servidos magníficos pratos e vinhos excelentes. Apesar de magníficos, os pratos eram todos à base de galinha. Sabendo que poderiam ser-lhe oferecidas outras carnes, o rei perguntou à marquesa se só havia na região galinhas e se não existia nenhum galo. Entendendo a pergunta e crendo que Deus mandara tal questão para ela lhe mostrar suas intenções, a marquesa respondeu que apesar de as mulheres da região se diferenciarem por suas roupas e sua honra, eram feitas como todas as outras mulheres. O rei entendeu o que ela quis dizer, o sentido virtuoso das suas palavras, e o motivo de só haver galinhas no banquete. Percebeu que nada poderia fazer para conseguir o que queria. Assim, a marquesa conseguiu sabiamente apagar as chamas do desarrazoado amor do rei.

Emilia, que estava sentada ao lado de Fiammetta, começou a contar sua novela por “(...) essendo già stato da tutte commendato il valore e il leggiadro gastigamento della marquesana fatto al re di Francia (...)”<sup>24</sup>. A narração de Fiammetta, que foi louvada apenas pelas mulheres<sup>25</sup>, exalta o valor, a virtude, especificamente a inteligência, da marquesa que, com um banquete e palavras agradáveis, não cometeu nenhuma deselegância e mostrou ao rei que não iria ceder a suas investidas. A personagem feminina, que é bela e virtuosa, é marcada, principalmente, pela inteligência e pelo seu uso, não aceita uma possível proposta de Filipe Augusto. Com sua inteligência, descobre o propósito daquela visita e, querendo manter a sua honra, sua castidade, utiliza essa sabedoria para revelar que não iria ceder. Além de ressaltar a importância da inteligência, das virtudes, indiretamente da castidade, para o feminino, a novela revela dois temas presentes em outras novelas do *Decamerão* – o valor das palavras belas e a paixão por ouvir o elogio das qualidades de uma personagem feminina ou masculina – e de uma ideia fundamental para o preceito literário amoroso do medievo, a figura masculina deve amar uma figura feminina de maior linhagem do que a sua e a figura feminina deve evitar amar uma figura masculina de linhagem mais nobre do que a sua.

Conforme foi escrito anteriormente, analisou-se também o *De mulieribus claris*, por isso, acredita-se ser importante destacar a forma como Eva foi representada por Boccaccio, pois era bela e, de certo modo, está relacionada à ideia de linhagem. Como escreveu sobre as glórias pelas quais as mulheres se tornaram famosas, não é inadequado que comece com a mãe de todos os seres humanos, Eva. Sendo a primeira mãe, se distinguiu por honras especiais. Ela não veio ao mundo como todos os humanos, que vieram marcados pelo pecado original; foi originada de Adão. Boccaccio ressalta que sua beleza, sendo feita pelas próprias

<sup>24</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 95.

<sup>25</sup> A palavra “tutte” indica que foram as mulheres que louvaram a novela.

mãos de Deus, superaria qualquer outra criatura bela. O autor afirma que a beleza acaba com o passar do tempo e, mesmo na juventude, pode desaparecer por causa de alguma doença. No entanto, como as mulheres acreditam que a beleza está entre os seus dotes mais importantes, o autor não acredita ser excessivo colocar a beleza no caso de Eva e das outras mulheres como o mais ofuscante aspecto da fama delas: “Yet, since women count beauty among their foremost endowments and have achieved, owing to the superficial judgments of mortals, much glory on that account, it will not seem excessive to place beauty here and in the following pages as the most dazzling aspect of their fame.”<sup>26</sup>

Boccaccio afirma que Eva entrou no paraíso tanto por ter direito de origem quanto de residência. Em seguida, trata do erro cometido por ela e Adão e das consequências para suas vidas, decorrentes de tal erro. Na biografia de Eva, Boccaccio ressalta uma característica tipicamente feminina que está presente em várias outras biografias dessa sua obra e é frequente no *Decamerão*: a beleza. A beleza de Eva, por ter sido feita por Deus, deveria ultrapassar a beleza de qualquer outra. Contudo, ao mesmo tempo em que sublinha a importância da beleza, o autor, de certa forma, critica a excessiva importância que as mulheres dão à beleza uma vez que a mesma perece.

Além da beleza, deve-se ressaltar que Eva não foi vista de forma tão negativa por Boccaccio, como sendo a pecadora e aquela que conduziu Adão para a perdição. Na verdade, o autor trata-a de forma bastante “positiva”, uma vez que ressalta que ela não tinha o pecado original quando foi formada e que se encontra no paraíso.

A relação entre castidade, fidelidade e engenho humano está presente na narrativa de Boccaccio, no *De mulieribus claris*, sobre a filha do rei Ícaro, Penélope tornou-se a mulher de Ulisses e “(...) for married women she is the most sacred and lasting example of untarnished honor and undefiled purity. The constancy of her virtue was sternly tested by fortune, but in vain.”<sup>27</sup>

Sendo ainda uma menina muito bela, Penélope se casou com Ulisses e eles tiveram um filho, Telemachus. Ulisses foi convocado, de forma inesperada, para participar da expedição contra Troia e deixou Penélope e seu filho com seu pai, Laertes, que era idoso, e sua mãe, Anticlea.

Após dez anos de guerra, os gregos, depois da destruição de Troia, voltaram para seus lares, mas, apenas alguns conseguiram chegar. Não se tinha certeza sobre o rumo que o navio de Ulisses tinha tomado e, por isso, presumiram que ele havia morrido. A ausência de Ulisses

---

<sup>26</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 7.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 78.

causou uma grande tristeza em Penélope. Depois de ter chorado muito e ter invocado várias vezes por ele em vão, decidiu manter junto com Laertes e seu filho uma casta viuvez. No entanto, sua nobreza, seu bom caráter e sua beleza fizeram com que alguns nobres passassem a amá-la e desejá-la, importunando-a com suas súplicas. Laertes chegou a se mudar para o campo, porque os pretendentes de Penélope se apoderaram do palácio de Ulisses e incansavelmente pediam-na em casamento.

Como não havia possibilidade de recusar, Penélope encontrou uma maneira de enganá-los, pelo menos, por um tempo. Disse aos pretendentes que iria esperar por Ulisses até que conseguisse terminar de tecer a colcha que ela havia começado de acordo com os costumes reais. Os pretendentes concordaram e ela, de noite, desfazia o que tinha feito durante o dia. Com essa astúcia, ela os enganou por um tempo. Quando não era mais possível enganá-los, Ulisses voltou para Itaca vinte anos depois de ter partido. Para saber como as coisas estavam, ele se vestiu de mendigo e se informou de tudo. Viu seu filho, revelou-lhe quem era e contou-lhe sobre seus planos. Assim, foram para o palácio de Ulisses e encontraram os pretendentes de Penélope gastando os seus bens e ela recusando a aceitar seus pedidos de casamento. Irado, Ulisses se rebelou contra os pretendentes e matou-os. Apesar de mal reconhecer seu marido, ela lhes deu as boas-vindas. Boccaccio coloca que, de acordo com Lycophron, o último dos poetas gregos, Penélope cometeu adultério uma vez. Contudo, o autor afirma que acredita que Penélope tenha sido realmente virtuosa e casta porque apenas um autor afirmou o contrário. “Her virtue is the more renowned and praiseworthy in that it is only rarely found; the more urgently she was assailed, the more constantly and firmly did she persevere.”<sup>28</sup>

As principais virtudes que Boccaccio ressalta em Penélope são a sua constância, castidade e fidelidade, que fizeram dela o mais perfeito modelo de virtude para aquelas que eram casadas. Além de ser nobre e bela, Penélope, depois de esperar por dez anos o seu marido, acreditando ter se tornado viúva, decide se manter casta e não mais se casar. Contudo, foi muito assediada e, tentando adiar por mais tempo um segundo casamento, usa o engenho feminino e elabora uma estratégia para ganhar tempo. A sua firme resolução por se manter casta e honrada é um modelo a ser seguido.

Ainda em relação ao *De mulieribus claris*, há de se considerar a questão da inteligência como um tema presente nas obras de Boccaccio. Ao descrever a história de vida de Semiramis, informa que ela foi uma rainha assíria muito antiga e famosa. Sobre sua

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 81.

ascendência, só há uma lenda que informa que ela era filha de Netuno. Apesar de exortar para que não se acredite nisso, indica sua origem nobre. Ela era casada com Ninus, rei da Assíria e teve um filho com ele, Ninyas. Depois de ter conquistado a Ásia, Ninus morreu. Semiramis era ainda bastante jovem e seu filho era criança. Acreditando não ser prudente confiar o império a uma criança, de forma corajosa, resolveu governar o império conquistado e controlado, através da força, pelo seu marido.

“First she deceived her late husband’s army by means of colossal trick plotted with feminine cunning”<sup>29</sup> Como seu filho se parecia muito com ela, fingiu ser Ninyas. “Belying her sex, she preserved both kingship and military discipline while accomplishing many great deeds worthy of even the most powerful men. Semiramis spared herself no labors, feared no dangers, and with her incredible actions overcame all envy.”<sup>30</sup> Só depois de ter realizado tantos feitos é que Semiramis revelou ser quem era e, por isso, foi muito admirada.

Her accomplishments would be extraordinary and praiseworthy and deserving of perpetual memory for a vigorous male to say nothing of a woman. But with one unspeakable act of seduction Semiramis stained them all. Like others of her sex, this unhappy female was constantly burning with carnal desire, and it is believed that she gave herself to many men.

Um desses homens foi o seu filho Ninyas, atitude que Boccaccio qualifica como mais bestial do que humana. Semiramis foi morta por seu próprio filho. A primeira característica que Boccaccio ressalta é a nobreza da ascendência de Semiramis, que era rainha. Outro elemento sublinhado pelo autor foi o engenho feminino, que foi utilizado para enganar o exército do seu falecido marido e governar. Na verdade, ela se sobressaiu, principalmente, pelos seus feitos no governo e nos combates, que seriam incríveis para o masculino, e, muito mais, para o feminino. Assim, Boccaccio coloca uma ideia que está presente em toda a obra: louva-se o feminino que se caracteriza por uma virtude masculina. De modo geral, as qualidades já são muito altas para o masculino, quanto mais para o feminino.

Apesar de ser marcada por virtudes louváveis e memoráveis, Semiramis, que pertencia ao gênero feminino, possuía uma característica fundamental desse gênero: a descontrolada libido. A sua constante concupiscência fez com que ela se entregasse a vários homens e, até, ao seu próprio filho. Tal noção, que constituiu uma ideia fundamental da misoginia medieval,<sup>31</sup> também aparece em várias biografias de mulheres que, por terem sido famosas,

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>31</sup> Sobre esse assunto, cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/sexual-desire.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/sexual-desire.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

mesmo que a fama estivesse relacionada a características reprováveis, fizeram parte de obra de Boccaccio.

A novela II, 9, contada por Filomena, trata da virtude da personagem feminina, Zinevra, e o fato de ela ter conseguido provar a sua inocência com a sua inteligência. Procurando demonstrar que o ditado popular que diz que o enganador permanece aos pés do enganado, Filomena afirma que as mulheres aprenderiam, com a narração, a se precaver dos enganadores.

Havia grandes comerciantes italianos que se encontravam em Paris, em uma hospedaria. Estando reunidos depois do jantar e conversando sobre assuntos diversos, começaram a falar sobre as suas mulheres, que tinham deixado em casa. Todos, exceto o genovês Barnabò Lomellin, concordavam que elas aproveitavam a sua ausência para se divertir com outros homens. Barnabò afirmou que tinha recebido uma graça especial de Deus e que sua mulher era, dentre todas as mulheres da Itália<sup>32</sup>, a que tinha mais virtudes que eram recomendadas a uma dama ou cavaleiro. Chamava-se Zinevra, era ainda muito jovem, seu corpo era belo, era ativa, ágil e realizava trabalhos reservados às mulheres como, por exemplo, trabalhos com seda, melhor do que qualquer outra. Não havia ninguém que conseguisse apresentar e servir a mesa de um grande senhor como ela. Zinevra era sábia e muito educada. Barnabò louvou a sua habilidade em cavalgar, amestrar falcões, ler, escrever e fazer contas como um mercador. Louvou outros aspectos de Zinevra e jurou que não havia nenhuma mulher mais casta nem mais honesta do que ela. Por isso, acreditava que, se ficasse longe de casa por dez anos ou nunca retornasse, ela não iria se envolver com outro homem.

Dentre os mercadores, havia um que se chamava Ambruogiuolo e era de Piacenza. Ouvindo o que Barnabò falava da castidade e da honestidade de sua mulher, começou a dar grandes risadas. Comparando os homens às mulheres, Ambruogiuolo afirmou que o homem era mais perfeito do que a mulher. Sendo mais perfeito, o homem era mais firme e as mulheres eram mais instáveis. Se, mesmo sendo mais firmes os homens caíam em tentações, as mulheres, menos firmes, certamente não conseguiam se dominar. Por isso, Barnabò deveria aceitar as coisas como elas eram e, não, tentar afirmar inverdades. Barnabò respondeu que era mercador e não filósofo. Como mercador, concordava que o que Ambruogiuolo disse poderia acontecer com mulheres que não tinham vergonha, mas, as que eram sábias, prudentes tinham tantos cuidados com sua honra que se tornavam mais forte do que os homens. E sua mulher era uma dessas. Continuando a discussão, Barnabò desafiou Ambruogiuolo a constatar a

---

<sup>32</sup> O autor, provavelmente, refere-se à península Itálica como um todo. BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 285.

honestidade de sua mulher. Então, fizeram uma aposta. Ambruogiuolo deveria retornar três meses depois que iniciasse sua viagem e traria objetos caros àquela mulher, assim como daria informações tão particulares dela que Barnabò teria que concordar com ele. Barnabò, por sua vez, não poderia ter nenhum contato com ela durante esses três meses.

Em Gênova, Ambruogiuolo pediu informações sobre Zinevra e tudo o que Barnabò tinha dito foi confirmado. Tendo sido informado de outros comportamentos da mulher que Barnabò não tinha falado, achou que a tarefa era impossível de ser realizada. Conseguiu negociar com uma mulher que frequentava a casa e era querida por Zinevra. Em troca de dinheiro, a mulher fez com que Ambruogiuolo, dentro de uma caixa, fosse colocado no quarto de dormir de Zinevra. De noite, enquanto essa dormia, Ambruogiuolo abriu a caixa por dentro e saiu. Prestou atenção no quarto, nos objetos e, em seguida, aproximou-se da cama em que ela estava. Descobriu-a e viu o seu corpo. Encontrou um pequeno sinal preto embaixo do seio esquerdo. Embora a mulher tivesse despertado desejos em Ambruogiuolo, sabendo que ela era severa e não iria ceder, não se arriscou. Pegou alguns pertences e se trancou dentro da caixa. Fez a mesma ação no dia seguinte e, depois, com a ajuda da mulher que tinha recebido seu dinheiro, foi tirado do quarto de Zinevra. Em seguida, retornou a Paris e descreveu o quarto de dormir e mostrou os pertences que havia subtraído dela. Como Barnabò não acreditava e achava que Ambruogiuolo poderia ter sabido sobre o quarto e conseguido os pertences com a ajuda de empregados, Ambruogiuolo descreveu o corpo de Zinevra e falou da marca que ela havia. Ao ouvir isso, Barnabò ficou transtornado e pagou a aposta a Ambruogiuolo.

Barnabò voltou para Gênova, mas não foi para a cidade, mas, sim, para uma propriedade em suas cercanias. Ordenou que um criado fosse buscar sua mulher e a matasse no meio do caminho. Em um local solitário, o criado decidiu matá-la. Ela perguntou o motivo de ele querer cometer o seu assassinato e ele respondeu que tinha sido uma ordem do seu patrão. Então, Zinevra fez várias súplicas ao criado e lhe propôs que a deixasse viver sob a condição de ela nunca mais ser vista por ninguém que a conhecesse. Tendo piedade dela, o criado concordou e deixou-a ir embora. Zinevra, então, cortou os cabelos, modificou suas roupas e ficou com o aspecto de um marujo. Foi para perto do mar, onde encontrou um homem nobre e colocou-se ao seu serviço com o nome de Sicuran da Finale. Sicuran servia muito bem ao nobre, que mantinha negócios em Alexandria e que, com frequência, era convidado para fazer refeições na companhia do sultão. O sultão, vendo quão bem Sicuran servia, pediu ao nobre os serviços de Sicuran. Com grande tristeza, o nobre aquiesceu e Sicuran começou a servir o sultão, que passou a estimá-lo muito.

Certo ano, Sicuran foi enviado pelo sultão como capitão da guarda para ordenar e guardar uma feira. Circulando entre os mercadores de Veneza, Sicuran viu uma cinta e uma bolsa que tinham sido suas. Perguntou a quem pertencia e se o dono desejava vendê-las. Ambruogiuolo estava lá e respondeu que não as estava vendendo, mas que o capitão da guarda poderia ficar com os objetos e, em seguida, riu. Sicuran falou que Ambruogiuolo estava rindo porque ele, o capitão da guarda, estava interessado em coisas assim. Ambruogiuolo respondeu que ria porque se lembrava da forma empregada para obter tais objetos. Então, Sicuran perguntou como isso tinha ocorrido e Ambruogiuolo contou toda a história. Tomando conhecimento do que tinha acontecido, Sicuran decidiu que Ambruogiuolo não poderia ficar impune. Usando da astúcia, estabeleceu relações de grande amizade com Ambruogiuolo e mostrou-lhe que confiava muito nele. Assim, Ambruogiuolo permaneceu em Alexandria.

Querendo provar a sua inocência, Sicuran conseguiu que Barnabò, que tinha empobrecido, fosse para Alexandria. Sicuran, que fizera Ambruogiuolo contar a história várias vezes ao sultão, pediu ao sultão que Ambruogiuolo e Barnabò fossem levados a sua presença e que Ambruogiuolo contasse a história. Depois de ele ter narrado o que tinha acontecido, Sicuran pediu ao sultão que o enganador fosse castigado e que o enganado fosse perdoado e afirmou que faria a mulher ir à presença deles. O sultão disse que concederia a graça que Sicuran pedia. Assim, Sicuran revelou ser Zinevra e afirmou que há seis anos fingia ser homem.

O sultão ficou maravilhado e não acreditou no que tinha visto, porque achava que Sicuran era homem. Quando se deu conta de que Sicuran era Zinevra, o sultão elogiou muito a sua vida, a sua virtude e sua constância e perdoou Barnabò, que merecia a morte. Esse implorou o perdão de sua mulher, que o perdoou. O sultão condenou Ambruogiuolo à morte, fez uma grande festa para Zinevra e Barnabò e deu-lhes diversos presentes. Depois de o sultão ter permitido que partissem, foram para Gênova e Zinevra teve, até a morte, uma reputação inabalável de virtude.

“Ciascuno della onesta brigata sommamente commendò per bella la novella dalla loro reina contata, e massimamente Dioneo (...)”<sup>33</sup>. A beleza e o louvor a essa narração advêm de Zinevra, que tinha sido difamada, ter conseguido, através da sua inteligência, esperteza e constância provar a sua castidade e a sua honestidade. Ressaltando as virtudes de Zinevra, sobretudo, a sua inteligência, castidade e constância, o autor indica essas mesmas virtudes

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 303.

para as mulheres. Além disso, agindo como Zinevra, as mulheres conseguiriam se prevenir dos enganadores.

Através da novela, toca-se, de certa forma, também no tema do amor entre o marido e a mulher. Mesmo tendo desconfiado de Zinevra e mandado matá-la, Zinevra, que amava seu marido, o perdoou. Dessa atitude, depreende-se que um comportamento que, possivelmente, se indicaria às mulheres casadas: perdoar os erros dos maridos e amá-los.

A temática da retidão moral e da inteligência do feminino está presente ainda no *De mulieribus claris*. Boccaccio afirma que até onde que ele sabe Nicaula viveu há muito tempo na Etiópia e ela merecia ser lembrada pelo seu esplêndido princípio moral do que por suas origens. Nicaula foi a rainha do Egito e da Etiópia, e algumas autoridades dizem que ela também foi rainha da Arábia. Acredita-se que ela foi a pessoa mais rica do mundo em sua época.

Apesar dos prazeres que a riqueza pode proporcionar, Nicaula não se deixou levar pela luxúria feminina nem pela preguiça. Ela, na verdade, se dedicou a aprender ciências naturais. Boccaccio afirma que a Bíblia, que atesta a existência de Nicaula, também indica esse fato. Conhecida como Sheba, na Sagrada Escritura, Nicaula ficou impressionada quando soube da sapiência do rei Salomão. Desejando ouvi-lo, ela deixou o seu reino e, viajando, praticamente, até o outro lado do mundo, encontrou o rei, que ficou maravilhado com sua magnificência. Depois de Salomão ter respondido a suas perguntas, Nicaula reconheceu que a sabedoria de Salomão ultrapassava sua fama e a capacidade intelectual humana e que sua sabedoria era de origem divina. Nicaula deu grandes presentes a Salomão e também recebeu dele vários presentes e voltou para seu reino. Finalmente o autor acrescenta que alguns estudiosos identificavam-na como Candace, grande rainha de Meroe.

A biografia de Nicaula impõe-se como um importante exemplo para o feminino, porque ela, que pertencia à mais alta nobreza e era extremamente rica, buscou o conhecimento. Não cedeu à inclinação feminina para determinados vícios nem para os que sua grande riqueza poderia conduzi-la, revelando, assim, os seus fortes princípios morais.

A novela III, 6, contada por Fiammetta, trata de uma mulher que se mostra esquiva do amor e foi levada, por um homem apaixonado por ela, a experimentar os frutos do amor antes de conhecer as flores. Tal novela ensina as mulheres a terem cuidado com o que possa acontecer e a terem prazer com o que já ocorreu.

Em Nápoles, havia um rapaz nobre e rico que se chamava Ricciardo Minutolo. Apesar de ser casado com uma jovem muito bonita, ele se apaixonou por uma mulher que era, unanimemente, considerada a mulher mais bela de Nápoles. Tal jovem, que se chamava

Catella, amava seu marido, um jovem também nobre cujo nome era Filippel Sighinolfo, acima de todas as coisas e tinha um imenso ciúme dele. Como amava muito Catella, Ricciardo tentou fazer tudo para conquistá-la, mas não obteve sucesso e quase ficou desesperado. Não acreditando mais que conseguiria obter o amor de Catella, Ricciardo passou a amar outra mulher e realizou vários feitos como torneios, justas, pela nova amada. Devido a tais ações, todos, inclusive Catella, ficaram convencidos de que ele não a amava mais.

Tendo chegado a época do calor, com o intuito de se divertirem, muitos grupos de homens e mulheres passaram a frequentar as praias. Sabendo que Catella tinha ido com algumas amigas para a praia, Ricciardo foi atrás delas. Inicialmente, foi convidado pelo grupo de mulheres, mas deu a entender que não ficaria ali. As mulheres, inclusive Catella, passaram a zombar do seu novo amor e ele, mostrando que estava muito apaixonado, alimentou essa conversa. Ficando a sós com Catella, Ricciardo, indiretamente, revelou-lhe que Filippel amava outra mulher. Catella, tomada pelo ciúme, logo desejou saber tudo o que ele sabia. Não conseguindo se conter, ela suplicou que ele contasse sobre o amor do seu marido. Ricciardo disse-lhe que contaria desde que ela não falasse com ninguém sobre o assunto. Prometendo que não falaria com ninguém, Ricciardo disse que Filippel desejava se deitar com a sua mulher e que ela própria lhe tinha contado. Acrescentou que uma mensageira de Filippel tinha ido, na manhã daquele dia a sua casa, para convidar, em nome de Filippel, sua mulher para ir a uma casa de banhos e, assim, se encontrar com ele. Ricciardo decidiu contar tudo a Catella, porque achou que Filippel tinha ultrapassado todos os limites. Acrescentou que Catella poderia conferir o que ele dizia. Ricciardo falou que mandou sua mulher responder à mensageira que iria se encontrar com Filippel no dia seguinte na casa de banhos. Contudo, afirmou que não iria mandar sua mulher ir e aconselhou Catella a ir no lugar de sua mulher e, assim, se vingar das ofensas que Filippel desejava fazer a ela e a si. Catella acreditou em Ricciardo e decidiu fazer o que esse a aconselhava. De noite, como Filippel não foi tão carinhoso como o habitual, Catella ficou convencida que ele estava assim porque desejava se divertir com a mulher de Ricciardo.

No dia seguinte, Ricciardo procurou a dona da casa de banhos, explicou-lhe o que iria fazer e pediu a sua ajuda. A mulher aceitou ajudá-lo. Na hora combinada, Catella foi à casa de banhos e entrou no quarto em que Ricciardo estava. Como o quarto estava muito escuro, eles não conseguiam ver nada. Catella não disse nada para que Ricciardo, que ela acreditava ser Filippel, não descobrisse que era ela e não a mulher de Ricciardo. Os dois se deitaram e tiveram relações sexuais. No momento que achou oportuno, Catella começou a falar. Disse que era Catella e não a mulher de Ricciardo e brigou com ele, chamando-o de traidor desleal.

Falou que no pouco tempo que estivera com ela tinha feito mais carinho nela do que tinha feito durante todo o seu casamento. Afirmou que Deus deveria ser louvado assim como a sua própria astúcia. Enquanto brigava, Ricciardo fazia mais carinhos. Ela afirmou que os carinhos não iriam consolá-la e que não se consolaria da traição enquanto não o envergonhasse na frente de parentes, vizinhos e amigos. Lamentou não ter cedido a Ricciardo e falou mais outras coisas. Enquanto isso, Ricciardo pensou que era melhor revelar-lhe que ela tinha estado com ele e não com Filippel. Assim, disse que a tinha enganado e que era Ricciardo. Ouvindo isso, Catella tentou gritar, mas Ricciardo tampou sua boca e falou que ela não mudaria mais o que tinha feito e que, se alguém soubesse do acontecido, sua honra e sua reputação seriam maculadas e haveria uma grande inimizade entre ele e Filippel. Dessa inimizade, ou ele ou Filippel morreria. Ricciardo afirmou que, como ela, outras mulheres foram iludidas. Disse que foi iludida pelo amor que ele nutria a ela. Finalmente, disse que esperava que ela agisse com sabedoria uma vez que era uma mulher sábia. Enquanto Ricciardo falava tais coisas, Catella chorava amargamente. Contudo, viu que Ricciardo tinha razão e disse-lhe que sua ingenuidade e seu ciúme tinham feito com que ela agisse daquela forma. Pediu que ele a soltasse e que nunca ficaria feliz se não se vingasse dele. Sentindo que ela estava muito perturbada, Ricciardo decidiu deixá-la apenas quando ela estivesse mais calma. Por isso, buscou confortá-la com palavras amorosas. Falou tantas coisas, jurou tantas coisas que ela se convenceu e, por vontade própria, ficou com ele naquele lugar durante um longo tempo. Comprovando que os beijos do amante eram melhores do que os do seu marido, passou a amar Ricciardo e, procedendo com muita cautela, os dois voltaram a se encontrar várias vezes. Fiammetta concluiu a novela rogando a Deus que fizesse com que eles gozassem os seus amores.

Com sua novela, Fiammetta foi “(...) lodata da tutti (...)”<sup>34</sup>. Depreende-se que tal louvor esteja relacionado ao final da novela. Apesar de ter sido enganada e levada a realizar uma ação que não faria se não estivesse tomada pelo ciúme, no final, concordando e seguindo as palavras de Ricciardo, agiu de forma certa e sábia. Não fez escândalo, não piorou a sua situação nem causou a morte de ninguém. Como não podia voltar atrás, resignou-se, chegando mesmo a amar Ricciardo. Por ter agido de forma sábia, sua atitude foi louvada.

Na novela VI, 1, Filomena inicia discorrendo sobre as palavras belas. Diz que elas são os enfeites dos costumes louváveis e dos belos raciocínios e que, por serem breves, convêm às mulheres, porque falar pouco é mais aconselhável às mulheres do que aos homens. Afirma

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 390.

que, qualquer que fosse o motivo, ou a inimizade do céu com as pessoas de sua época ou a maldade dessas pessoas, não havia ou eram poucas as mulheres que sabiam, nos momentos corretos, dizer algumas palavras belas ou compreendê-las, se elas fossem ditas, como se devia, o que era vergonhoso para mulheres. Mencionando que Pampinea já havia tratado dessa matéria<sup>35</sup>, afirma que sua novela era sobre uma dama que silenciou um cavaleiro.

Em Florença, havia uma mulher nobre, de bons costumes, que falava bem e se chamava senhora Oretta. Um dia, estando no campo com um grupo de cavaleiros e de senhoras e indo de um lugar ao outro, um cavaleiro, pela longa distância que deveriam percorrer, se ofereceu para contar uma novela durante a caminhada. Ela aquiesceu e o cavaleiro começou a contar. Apesar de a novela ser muito bela, o cavaleiro não conseguia contá-la direito. Não aguentando mais essa situação, a senhora Oretta disse-lhe que o cavalo dele tinha um trote muito duro e pediu-lhe que permitisse que ela voltasse a andar a pé. Entendendo o que ela quis dizer, o cavaleiro começou a contar outra novela, deixando de lado a que tinha iniciado.

“Molto fu da ciascuna delle donne e degli uomini il parlar di madonna Oretta lodato (...).”<sup>36</sup> A *brigata* louvou as palavras dela, que indicam sua inteligência e, ao mesmo tempo, sua cortesia uma vez que pediu, de uma maneira educada, para o cavaleiro parar de contar sua novela.

O uso de palavras belas que, empregadas no momento correto, surtem o efeito desejado é um tema constante no *Decamerão*. Além da novela I, 5, que trata também dessa temática e que já foi exposta, e da novela acima analisada, empreende-se a análise da novela I, 10, para ressaltar a importância que Boccaccio confere a essa “virtude” e a sua insistência para que o feminino a cultive. Apesar de não haver nenhuma reação à novela I, 10, as palavras iniciais da narradora apontam para um comportamento feminino contemporâneo ao século XIV, que é por ele criticado, e o elogio que ele faz às palavras belas, elegantes que, na verdade, são reflexo da inteligência e de, pelo menos, alguma erudição adquirida.

Quanto ao louvor à inteligência, notou-se que no *De mulieribus claris*, Boccaccio, ao descrever Ceres, ressaltou tal característica como sendo muito importante. Esse autor afirma que algumas autoridades sustentam que Ceres foi uma rainha muito antiga da Sicília. Ela era tão inteligente que descobriu a agricultura e, entre o seu povo, foi a primeira a domesticar os bois e colocá-los em parilha. Ensinou os homens a obterem alimentos dos grãos. Apesar de ter sido uma mulher, seus atos fizeram com que as pessoas achassem que ela fosse a deusa da

---

<sup>35</sup> Novela I, 10.

<sup>36</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 720.

colheita. O autor coloca que houve uma outra Ceres que era de uma cidade da Ática e a ela foram atribuídos os mesmos feitos. Por isso, decidiu tratar das duas como se fossem uma. Em seguida, discorrendo sobre a crença de que Ceres seria uma deusa, Boccaccio sustenta que não sabia se deveria criticar ou louvar a ingenuidade daquele povo. Pergunta-se se haveria alguém que condenaria o fato de “bárbaros” terem se tornado “civilizados”, de, depois da agricultura, os homens terem se direcionado para a vida urbana ou para a vida rural e afirma que ele e a maioria das pessoas acreditavam que qualquer um que criticasse a agricultura seria considerado tolo. Contudo, sustenta que a agricultura

(...) opened the door to vices still latent – vices once afraid to come out into the open, but now given safe conduct.

(...). Hence there emerged ‘mine’ and ‘yours,’ words certainly inimical to public and private tranquillity. Hence arose poverty and servitude, as well as quarrels, hatred, cruel wars, and burning envy that spreads as swift as flight.<sup>37</sup>

Após apontar vários outros problemas, Boccaccio coloca que acredita que apesar de aquele tempo ser marcado pela rudeza, ele era preferível ao tempo que vivia. Na biografia de Ceres, Boccaccio, inicialmente, ressalta o fato de ela ser nobre e, em seguida, sua inteligência que a levou a grandes realizações. Ao mesmo tempo que sublinha a inteligência daquela representação feminina, indicando, assim, que as mulheres deveriam cultivar essa virtude, Boccaccio faz uma grande crítica a sua época, tal como o faz no *Decamerão*. Para o autor, apesar de, no passado, o ser humano ter vivido à mercê da natureza, essa época era melhor, porque, a partir do momento em que surgiu a agricultura, foi estabelecida a propriedade privada que, conseqüentemente, gerou desigualdades e problemas. Infere-se que o autor esteja aludindo a problemas ainda presentes em Florença, como a desigualdade entre “ricos” e “pobres” e mesmo a desigualdade na participação política, que levou em 1378 ao movimento dos Ciompi.

Antes de contar sua novela, a I, 10, Pampinea discorre sobre palavras belas. Há de se considerar ainda a forma como se louva a inteligência. Assim como foi retomado por Filomena na novela VI, 1, inclusive com a repetição dos mesmos vocábulos, Pampinea sustenta que as belas palavras estão para os costumes louváveis e as conversas agradáveis da mesma forma que as estrelas são os ornamentos do céu e, na primavera, as flores são os enfeites dos prados verdes. As belas palavras, por serem pequenas, são mais adequadas às mulheres do que aos homens, uma vez que é desaconselhável às mulheres, mais do que aos homens, falar em demasia quando é possível evitar. Além disso, afirma que, em sua época,

---

<sup>37</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 16.

não existia nenhuma mulher ou havia poucas que entendiam as belas palavras ou que, se as entendessem, soubessem responder a elas. Isso era uma vergonha geral tanto para as mulheres da *brigata* quanto para todas as mulheres da época. Pampinea coloca que, ao invés de cultivarem aquela virtude que as mulheres do passado possuíam, as mulheres do seu tempo se dedicavam aos ornamentos do corpo. Usando tecidos coloridos e enfeitados, as mulheres acreditavam que deviam ser mais consideradas e mais honradas do que as outras e não percebiam que até um animal poderia ser mais enfeitado do que elas e que, nem por isso, deveriam ser mais honrados do que eram. Pampinea afirma que essas mulheres extremamente enfeitadas e pintadas se pareciam com estátuas de mármore mudas. Eram insensíveis ou, quando respondiam, teria sido melhor que tivessem permanecido caladas. Acreditavam que a pureza de alma era consequência das mulheres não saberem conversar com os homens; achavam que a falta de conhecimento significava honestidade como se as honestas fossem as que apenas conversassem com as criadas. Pampinea ressalta que, como tudo, deve-se levar em consideração o momento, o lugar e a pessoa com a qual se conversa. Às vezes, acredita-se que o uso de alguma palavra elegante leva a pessoa com a qual se conversa a ficar ruborizada, mas não se consideram as palavras que farão parte da resposta. Assim, o rubor pode se voltar contra aquele que desejava causá-lo. Por isso, Pampinea queria que as mulheres da *brigata* tivessem conhecimento da novela que iria contar, pois poderiam se prevenir. Além disso, como se diferenciavam das demais mulheres por sua nobreza de alma, poderiam de distinguir delas pela excelência dos seus costumes.

Havia poucos anos, um médico famoso vivia em Bolonha e se chamava mestre Alberto. Tinha quase setenta anos e sua alma era tão nobre que, mesmo tendo pouco calor corporal, ainda conseguia amar. Em uma festa, mestre Alberto conheceu uma viúva muito bela que, segundo alguns diziam, se chamava Malgherida dei Ghisolieri e apaixonou-se por ela tal como um jovem. Ficava inquieto se não a visse. Por isso, começou a passar sempre na frente da casa dela. Percebendo o motivo de o mestre realizar tal ação, a viúva e outras mulheres, várias vezes, riram do fato de um homem tão idoso ter se apaixonado daquela forma.

Um certo dia, a viúva e as outras mulheres sentaram-se na frente da porta da sua casa. Vendo que o mestre e alguns de seus amigos iriam passar por elas, decidiram que iriam recebê-los e homenageá-los e, depois, ririam daquela paixão despropositada. Quando eles se aproximaram, convidaram o mestre e os amigos para entrarem. Levaram-nos a um pátio, serviram vinhos muito finos e doces e perguntaram-lhe como era possível que estivesse apaixonado pela viúva, uma vez que sabia que ela era amada por jovens belos. Sentindo-se

ferido, o mestre, com um rosto feliz, falou que nenhuma pessoa sábia deveria ficar surpresa por seu amor, porque a viúva o merecia. Disse que, apesar de os velhos não terem a força necessária, para os exercícios amorosos, eram mais experientes. Afirmou que a esperança que ele, velho, tinha em amá-la era que várias vezes viu as mulheres comendo alho. No alho, o menos desagradável é a cabeça, contudo, as mulheres não comiam as cabeças, mas, sim, as folhas, que tinham um gosto horrível. Assim, não sabia se a viúva escolhia seus namorados do mesmo modo que as mulheres comiam o alho. Se ela procedesse da mesma forma, ele seria o escolhido e os outros desprezados. Malgherida e as outras mulheres ficaram envergonhadas e a viúva respondeu a ele que as tinha castigado de forma cortês por seu atrevimento. Acrescentou que o amor dele era precioso para ela por ser um homem culto e digno e que poderia obter dela, exceto sua honestidade, o prazer que desejasse. O mestre agradeceu à viúva e foi embora. Pampinea então terminou a novela afirmando que a viúva, querendo rir do mestre, foi vencida e que se as mulheres da *brigata* fossem prudentes, essa situação não ocorreria com elas.

Através da novela I, 10, fica patente que ao invés das roupas, dos enfeites, das maquiagens que tinha a finalidade de apenas ressaltar a beleza, Boccaccio indicava enfaticamente a inteligência, a sapiência e o conhecimento para o feminino.

Ainda na esfera do louvor à inteligência, à astúcia, ao engenho, a inteligência masculina também foi louvada pela *brigata*. A existência de pessoas que acreditam que, ao criticarem os defeitos alheios reduzem a sua vergonha, mas, na verdade, aumentam-na é demonstrada na novela III, 2. Tal demonstração é realizada por Pampinea, através de um caso oposto, o de um homem muito astuto que comprovou essa astúcia sobre um rei de elevada nobreza.

O rei dos longobardos, Agilulf, estabeleceu-se em Pavia como seus antecessores e sua esposa era Teudelinga, que tinha sido mulher do rei longobardo Auttari. A rainha era muito honesta, bela e sábia e o rei era virtuoso e sábio.

Um palafrenero, que era de condição social extremamente baixa, mas tinha grandes qualidades e era belo e alto como se fosse um rei, apaixonou-se pela rainha. Ele nunca revelou o seu amor a ninguém, nem mesmo à amada. Inflamado pela paixão, fazia o seu serviço melhor do que todos os outros. Ele ficava imensamente feliz quando encostava, mesmo de leve, nas roupas da rainha. Achando que não poderia se livrar de um amor tão grande, o palafrenero decidiu morrer. Mas, queria morrer de uma forma que demonstrasse que tinha morrido pelo imenso amor que nutria pela rainha, tentando satisfazer todo ou parte dos seus desejos. Assim, resolveu utilizar a sua inteligência para conseguir, através de uma obra do

engenho, se deitar com a amada. Para isso, teria que fingir ser o rei. Assim, o palafrenero escondeu-se algumas vezes em uma sala que ligava o quarto do rei e ao da rainha para ver como, quando e com que roupas o rei entrava no quarto. Sabendo como o rei ia ao quarto, certa noite, o palafrenero imitou-o e conseguiu o que tanto desejava. Mesmo não querendo deixar a rainha, achou melhor ir embora a ficar por mais tempo, porque achava que poderia acontecer algo de errado. Assim, voltou para sua cama.

Pouco tempo depois, o rei foi para o quarto da rainha e ela ficou surpresa. Como o rei demonstrava bom humor, ela perguntou o motivo dele ter voltado já que tinha obtido muito mais prazer do que o de costume e disse para ele cuidar do que estava fazendo. Como era inteligente, percebeu que a rainha tinha sido enganada e que se o ocorrido não fosse percebido por outros, seria melhor que ela também não percebesse. Assim, Pampinea afirma que, se o rei fosse um homem tolo, teria revelado o acontecido, mas que ele, escondendo o que tinha ocorrido, não seria alvo de nenhuma infâmia. Então, o rei perguntou à rainha se ela não acreditava que seria possível que ele voltasse ao quarto dela. Ela respondeu que acreditava, mas que queria que ele cuidasse de sua saúde. O rei disse-lhe que seguiria o seu conselho.

Irado, o rei decidiu procurar o homem que tinha feito tal ato. Foi para o lugar em que a maioria dos seus serviçais dormia porque acreditava que quem quer que tivesse feito tal ato deveria ainda estar agitado. Verificou o peito de todos os seus serviçais. Vendo o rei, o palafrenero ficou com medo e, por isso, seu coração bateu mais forte. Mas, como percebeu que o rei não estava armado, o palafrenero fingiu que estava dormindo.

Depois de ter achado o culpado, o rei apenas cortou uma parte dos seus cabelos para que, no dia seguinte, o encontrasse. O palafrenero entendeu a intenção do rei ao cortar parte do seu cabelo. Levantou-se, procurou uma tesoura, cortou o cabelo de outros serviçais e foi dormir.

Na manhã seguinte, o rei ordenou que todos os serviçais fossem a sua presença. Examinou cada um deles, mas a maior parte tinha os cabelos cortados do mesmo modo. Assim, concluiu que o homem que procurava era inteligente e que ele só conseguiria encontrá-lo por meio de um escândalo. Ponderou que a sua vingança traria para si um grande vitupério e, por isso, apenas chamou a atenção do criminoso dizendo que seu crime tinha sido descoberto. Pampinea então afirma que outra pessoa iria querer achar, de qualquer forma, o culpado e, assim, mostraria a todos a sua vergonha, que se tornaria maior e macularia a honra da sua mulher. Os serviçais não entenderam a censura do rei e o palafrenero nunca contou a ninguém o que tinha feito e nunca mais repetiu tal ato.

“(...) l’ardire e la cautela del pallafreniere era da’ piú di loro stata lodata e similmente il senno del re (...)”<sup>38</sup> Nessa novela, tanto a prudência, a sapiência do rei quanto a coragem e a cautela do palafreireiro foram louvadas. A narradora ressalta a atitude do rei que, ao não procurar o culpado, evitou problemas para si e a desonra de sua mulher.

O elogio à magnificência diz respeito a cinco<sup>39</sup> novelas da jornada X. Todas tratam da magnificência de uma figura masculina. Três<sup>40</sup> delas são louvadas por todos os membros da *brigata*, uma<sup>41</sup> por todos os personagens exceto uma personagem feminina que era gibelina e uma<sup>42</sup> louvada por todos e elogiada com mais intensidade pela gibelina.

O louvor à magnificência, que está presente na jornada X, é exemplificado pela novela X, 4, na qual Lauretta afirma que tinham sido contadas novelas que ressaltavam atos de elevada magnificência. Por ser o amor um tema de várias narrativas e pela idade das mulheres, Lauretta afirmou que iria contar uma novela sobre a magnificência de um homem que estava apaixonado. Lauretta ressalta a força do amor, que faz com que os homens doem suas riquezas, se coloquem em perigo e se esqueçam de suas inimizades.

Em Bolonha, existiu um cavaleiro muito nobre e virtuoso chamado Gentil de’ Carisendi, que tinha se apaixonado por uma jovem, Catalina, que era casada. Sofrendo muito por esse amor e não esperando mais ser correspondido, foi para Módena exercer o cargo de podestade. Estando seu marido ausente, Catalina, que estava grávida, foi para uma propriedade rural que ficava nas cercanias da cidade e, nessa propriedade, sofreu um grave acidente. Foi tão grave que o médico a considerou morta. Como não estava grávida há muito tempo, enterraram-na em uma sepultura de uma igreja das cercanias do lugar. O senhor Gentil soube do ocorrido, chorou muito e decidiu que, conseguiria um beijo dela, mesmo que ela estivesse morta. Assim, viajou sem que ninguém soubesse e chegou à igreja na qual estava enterrada. Entrou no túmulo, deitou-se ao lado do corpo e chorando muito, beijou-a várias vezes. Quando ia sair do túmulo, o senhor Gentil decidiu tocar o seio dela. Mantendo a sua mão no seio por certo tempo, percebeu que o seu coração batia levemente e se convenceu que ela estava viva. Com a ajuda de um criado, tirou o corpo dela do túmulo e, em segredo, levou-a para a sua própria casa em Bolonha. Nela, vivia a mãe do senhor Gentil, uma senhora sábia e valorosa. Depois de ter ouvido o seu filho, a senhora teve muita piedade da jovem e buscou reanimar Catalina com calor e banhos. Catalina, então, voltou a si. Querendo saber como

<sup>38</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 346.

<sup>39</sup> X, 1; X, 4; X, 6; X, 7 e X, 8.

<sup>40</sup> X, 1; X, 4 e X, 8.

<sup>41</sup> X, 6.

<sup>42</sup> X, 7.

tinha chegado a casa dele, o senhor Gentil contou tudo para ela. Catalina agradeceu, pediu ao senhor Gentil que não acontecesse nada com ela na casa dele que, depois, manchasse sua honra e a do seu marido e pediu para voltar para casa. Ele disse que a trataria como uma irmã e pediu-lhe uma recompensa por ter salvo a sua vida. Ela respondeu que faria o que ele quisesse desde que estivesse ao seu alcance e fosse algo honesto. O senhor Gentil pediu que ela ficasse na casa dele com sua mãe até que ele voltasse de Módena e, quando, ele, em uma cerimônia solene, iria entregá-la ao marido. Como o pedido era honesto e ela tinha uma obrigação para com ele, Catalina concordou. Logo após isso, entrou em trabalho de parto e teve um menino. Em seguida, o senhor Gentil foi para Módena. Depois de ter cumprido suas funções em Módena, mandou que fosse realizado, no dia de sua chegada a Bolonha, um banquete na sua casa. Para esse banquete, foram convidados os nobres de Bolonha, dentre os quais o marido de Catalina. Muito alegre, o senhor Gentil combinou tudo o que faria com Catalina, que estava mais bela e saudável do que nunca e cujo filho estava com boa saúde. Durante o banquete, o senhor Gentil mandou que fossem servidos muitos pratos aos convidados e, no final, perguntou-lhes se um senhor tivesse um criado e, se este ficasse doente e o senhor o colocasse na rua e, em seguida, aparecesse um estranho que, por piedade, cuidasse do criado, se o primeiro senhor poderia reclamar o criado ao segundo. Os convidados, representados pelo marido de Catalina, responderam que o primeiro senhor não tinha nenhum direito sobre o criado. O senhor Gentil ficou contente pela resposta, principalmente, porque foi dada pelo marido de Catalina e disse que concordava com eles. Em seguida, pediu para os criados chamarem Catalina, que tinha sido vestida com roupas suntuosas. Ela, com o filho nos braços, foi para a sala do banquete. Os homens olharam para ela e, observando-a de forma mais meticulosa, acharam que seria Catalina, se ela não estivesse morta. O senhor Gentil saiu da sala e, logo em seguida, seu marido aproximou-se e começou a fazer perguntas assim como outros, que perguntaram, mas não foram respondidos. Tendo voltado, o senhor Gentil disse que ela era o criado abandonado e que ele a tinha ressuscitado da morte. Em seguida, contou-lhes tudo o que havia ocorrido e sustentou que, conforme eles tinham respondido, ela, agora, lhe pertencia. Enquanto todos choravam, o senhor Gentil se levantou, pegou o menino e as mãos de Catalina e dirigindo-se ao marido dela, entregou-a junto com a criança e disse para o pai que o tinha batizado com o nome de Gentil. Confirmou que ela tinha vivido tão honestamente em sua casa como tinha vivido com o seu marido. Este ficou muito feliz e agradeceu ao senhor Gentil, que era padrinho do seu filho, como pôde. Todos elogiaram a forma de o senhor Gentil proceder.

No final da novela, Lauretta, buscando comparar a magnificência das histórias anteriores, afirma que o senhor Gentil tinha sido o mais magnificente de todos, porque era jovem e amava muito Catalina e tinha direitos sobre ela. No entanto, tirou de si tal amor e a devolveu ao seu marido.

“Per ciascuno della lieta brigata era già stato messer Gentile con somme lode tolto infino al cielo (...)”<sup>43</sup> A magnificência do senhor Gentil, que compõe um dos dez casos de magnificência da jornada X, foi tão louvada por todos do grupo que louvaram o senhor Gentil até o céu.

Em relação ao *De mulieribus claris*, o tema da magnanimidade aparece na história de Busa. Também chamada Paulina, como se Busa fosse sobrenome, era uma mulher de Canosa di Puglia. Sendo lembrada por um efeito de magnanimidade, Boccaccio acredita que ela era nobre e realizou várias outras ações meritórias. Após um confronto contra Aníbal e os cartagineses, perto da cidade Canosa di Puglia, a força militar dos romanos foi praticamente destruída. Assim, por volta de cem mil homens que estavam fracos, feridos e exaustos foram andando à noite, em direção a Canosa di Puglia, cidade que era aliada dos romanos. Busa recebeu esses homens em sua casa e os abrigou. Ela chamou médicos e providenciou para que os feridos fossem cuidados. Sua generosidade foi muito grande: deu roupas, armas e pagou as despesas deles. Quando se recuperaram, Busa lhes deu dinheiro. Ela cuidava também de outros homens que chegaram depois. A ação dela é mais impressionante por ter sido realizada por uma mulher.

Depois de louvar a magnanimidade de Alexandre, o grande, Boccaccio afirma que

Such actions are indeed fine and noble and deserve all possible praise. But, in my view, they should not be reckoned equal to Busa's magnanimity. Alexander was a man; Busa, a woman, and stinginess is as habitual, or rather innate, to women as is their lack of boldness. He was a great king and she a private individual. He possessed what he had taken by force; she, what she had received through lawful inheritance. (...). He gave to acquire a reputation for generosity; she, to aid those who were in need.

(...). If we consider the character, the sex, and the conditions of both, I have no doubt that under a just judge Busa would acquire far more glory by her liberality than Alexander by his munificence.<sup>44</sup>

Em seguida, Boccaccio exorta contra a avareza e defende a magnanimidade. Afirma que o dinheiro não é para ser guardado nem ser excessivamente vigiado. “Rather, gold exists above all to be used for the common good, then to gain due respect for ourselves and to serve

<sup>43</sup> Ibidem, v. 2, p. 1148.

<sup>44</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 141 – 142.

our friends.”<sup>45</sup> Boccaccio ressalta os amigos empobrecidos, presos por um crime cometido por outra pessoa, dentre outros casos.

Baseando-se na magnanimidade de Busa, Boccaccio acha que ela pertencia à nobreza e realizou outros feitos. Essa observação de Boccaccio indica que o autor atribui as virtudes e os feitos, de um modo geral, à nobreza. Na verdade, a virtude da magnanimidade, que também foi ressaltada no *Decamerão*, é especialmente vinculada à nobreza e ao masculino. Por isso é que o autor afirma que sua magnanimidade era impressionante e a compara com Alexandre Magno. Em todos os aspectos, Busa, que possui uma virtude masculina, ultrapassa a magnanimidade do imperador.

O elogio relacionado ao cumprimento do tema da jornada diz respeito a quatro novelas<sup>46</sup>. Três<sup>47</sup> novelas foram contadas por personagens femininas da *brigata* e uma<sup>48</sup>, por um personagem masculino. Duas<sup>49</sup> novelas foram louvadas por todo o grupo, uma<sup>50</sup>, apenas pelas representantes femininas, e uma<sup>51</sup>, por apenas um membro da *brigata*, Filostrato. Na novela V, 3, Elissa narra sobre uma má noite que dois jovens pouco prudentes passaram, mas que foi seguida por vários dias alegres.

Havia pouco tempo, em Roma, um jovem de família honrada, que se chamava Pietro Boccamazza, apaixonou-se por uma jovem bela e graciosa cujo nome era Agnolella e que era filha de um homem que, apesar de não ser nobre, era querido pelos romanos. Como ela também o amava, Pietro pediu-a em casamento. Seus parentes recriminaram-no por tal ato e mandaram falar para o pai de Agnolella que não atendesse o pedido de Pietro. Para poder forçar o casamento, Pietro decidiu fugir com Agnolella.

Um dia, pela manhã, Pietro e Agnolella fugiram em direção a Alagna, onde Pietro tinha amigos de confiança. Como Pietro não conhecia muito bem o caminho, ao invés de seguirem pela direita, foram pela esquerda. Andaram um pouco e chegaram perto de um pequeno castelo. Os homens que estavam no castelo, vendo o casal, saíram e foram atrás deles. Sentindo que estavam sendo assaltados, Agnolella entrou em uma floresta e Pietro foi rendido pelo bando. Ao saberem que Pietro era amigo dos Orsini, seus inimigos, decidiram roubá-lo e, depois, enforcá-lo. Pietro já tinha tirado suas roupas quando um grupo numeroso surpreendeu os homens que queriam matar Pietro. Buscando se defender, os homens deixaram

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>46</sup> IV, 4; V, 1; V, 2 e V, 3.

<sup>47</sup> IV, 4; V, 2 e V, 3.

<sup>48</sup> V, 1.

<sup>49</sup> V, 1 e V, 2.

<sup>50</sup> V, 3.

<sup>51</sup> IV, 4.

Pietro e fugiram. Assim, Pietro vestiu-se, montou no seu cavalo e foi em busca de Agnolella. Não conseguindo encontrá-la e estando exausto por tanto chamá-la e tanto chorar. Ao anoitecer, temendo e sentido fome, atou seu cavalo a uma árvore e passou a noite em claro. Agnolella passou o dia inteiro na floresta chorando, andando, chamando por Pietro e lamentando-se de sua sorte. Sendo tarde, entrou em um caminho, avistou uma pequena casa e foi na direção dela. Na casa, morava um casal de idosos. Depois de ter conversado um pouco com eles, Agnolella perguntou-lhes se poderia ficar na sua casa. O senhor disse que ela poderia ficar, mas que existiam grupos de homens que faziam incursões naquela região e que eles, às vezes, provocavam grandes prejuízos. Caso algum desses grupos passasse pela casa e visse Agnolella, iria levá-la à vergonha e ao desprazer. Como ele era idoso, não poderia reagir. Apesar de temer que o pior acontecesse, resolveu ficar com eles. Dormiu na pequena cama junto com o casal e chorava muito e se lamentava da sua má sorte. De madrugada, Agnolella ouviu um forte barulho e se escondeu em um monte de capim. Vendo o cavalo dela, o chefe do bando se apossou dele. Os homens do grupo prepararam cabritos e outros alimentos, comeram e beberam e foram embora. Notando que o bando tinha partido, a jovem saiu do monte de capim e como já era dia, o idoso disse que, se ela quisesse, eles iriam com ela a um castelo, que era um lugar seguro, mas que deveriam ir andando. Ela aceitou. Chegando ao castelo, que era de um homem da família Orsini, encontram a mulher do proprietário, uma mulher muito boa e virtuosa, que reconheceu Agnolella. A senhora, que conhecia Pietro, ficou muito triste com o ocorrido e disse-lhe que Agnolella deveria ficar no castelo até que ela pudesse enviá-la novamente a Roma.

Pietro, que estava em cima da árvore, foi rodeado por vários lobos, que comeram o seu cavalo. Vendo um grande fogo, ao amanhecer, tomou aquela direção e encontrou pastores se alimentando. Contando-lhes toda a sua história, Pietro perguntou-lhes se havia alguma aldeia ou algum castelo para o qual pudesse ir. Eles disseram que o mais perto era um castelo de um dos Orsini. Ficando contente com a notícia, Pietro pediu que um deles o acompanhasse até lá. Sabendo que Pietro se encontrava no castelo, a mulher do proprietário mandou que ele fosse até ela. Ao ver que ela estava acompanhada por Agnolella, Pietro ficou muito feliz. Apesar de ter criticado o ato dos jovens, percebendo que Pietro e Agnolella realmente queriam se casar, realizou o casamento e buscou convencer as duas famílias e apaziguá-las com os jovens. Casados, os dois viveram juntos com paz e prazer até envelhecerem.

“Tacendosi Elissa, le lode ascoltando dalle sue compagne date alla sua novella (...)”<sup>52</sup>

O louvor, nesse caso, não é determinado. Ele parece, assim, como nas novelas IV, 4; V, 1 e V, 2, estar ligado ao tema da jornada. Estes dois últimos casos e o caso examinado se relacionam à jornada V, que trata “(...) di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse.”<sup>53</sup>. A novela de Elissa cumpriu à risca o tema proposto pela rainha, Fiammetta, que era o inverso no tema da jornada anterior, jornada IV, na qual Filostrato tinha determinado que se novelasse “(...) di coloro li cui amori ebbero infelice fine (...)”<sup>54</sup>. Tal tema, que se adequava ao seu ânimo infeliz, uma vez que sofria de amor, tinha desagradado muito às figuras femininas da *brigata*. Dessa forma, apenas o fato de ter seguido a determinação da rainha já merecia louvor.

A força do amor surge também no *De mulieribus claris*. Boccaccio apresenta Thisbe, uma moça da Babilônia, que se tornou famosa pela tragédia que resultou do seu amor. Não se têm informações sobre a sua família, mas acredita-se que morava ao lado de Pyramus, um jovem que tinha a mesma idade dela. Sendo os dois muito bonitos, eles se apaixonaram. Quando Thisbe estava se tornando adulta, seus pais, pensando no seu casamento, proibiram-na de sair. Os dois jovens não conseguiram suportar a separação e passaram a se comunicar através de uma brecha que havia na parede que servia à casa dos dois. Como o amor entre eles crescia, eles planejaram fugir. Combinaram de se encontrar em um arvoredado perto da cidade. Coberta com um manto, Thisbe, no meio da noite, saiu da sua casa e entrou no arvoredado. Enquanto esperava Pyramus, Thisbe viu uma leoa e, deixando para trás o manto, se escondeu. Vendo o manto, a leoa enxugou a sua boca que tinha sangue, o rasgou e o deixou. Enquanto isso, Pyramus saiu de casa e foi para o arvoredado. Procurando sua amada, encontrou o manto sujo. Achando que ela tinha sido devorada por algum animal, suicidou-se com sua espada. Pouco após isso ter acontecido, Thisbe voltou ao arvoredado. Encontrou Pyramus morto e suicidou-se também. Por causa da morte trágica dos dois, Boccaccio pergunta se haveria alguém que não teria piedade deles. Afirma que é um erro amar quando se é muito jovem, mas que isso não é um erro terrível para solteiros, porque podem se casar. Coloca que o maior erro foi o da fortuna e, talvez, os pais deles também tenham sido culpados. Sustenta que os impulsos dos jovens devem ser freados, mas que isso deve ser feito de forma gradual. Finalmente, coloca que “Passionate desire is ungovernable; it is the plague and the disgrace of youth, yet we should tolerate it with patience. Nature intends us while young and fit, to feel

<sup>52</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 631.

<sup>53</sup> *Ibidem*, v. 1, p. 585.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 452.

spontaneously the procreative urge; the human race would die out if intercourse were delayed until old age.”<sup>55</sup>

Em relação à biografia de Thisbe, inicialmente, Boccaccio ressalta a sua beleza e também a de Pyramus. Contudo, o aspecto que ele realmente deseja tratar é a força do amor, um tema muito recorrente no *Decamerão*. Assim como nessa obra, Boccaccio reitera a força incontrolável do amor, da paixão, que deve ser tolerada. No entanto, ao contrário do *Decamerão*, em que parece que o autor tem, pelo menos, uma simpatia por essa força, no *De mulieribus claris*, apesar de notá-la como uma força da natureza e afirmar que ela deve ser tolerada, ele a condena como sendo a desgraça da juventude e aconselha aos pais, por causa da grandeza daquela força frear, aos poucos, os jovens.

O louvor à virtude diz respeito a três<sup>56</sup> das trinta e quatro reações de louvor. Todas as três novelas são louvadas por todos os membros do grupo. Duas são louvores a virtudes de personagens femininas<sup>57</sup> e uma<sup>58</sup> a duas personagens masculinas.

A coragem e a cautela do palafreireiro e a prudência e a sapiência do rei da novela III, 2 foram louvadas por serem virtudes. O louvor à virtude também é percebido na novela II, 9. A personagem feminina dessa novela, Zinevra, além de inteligente, possuía outras virtudes que foram enumeradas por seu marido, mas, a mais relevante era a sua castidade e honestidade. Zinevra, que tinha sido difamada por Ambruogiuolo, nunca traiu seu marido.

O elogio a novelas que tratam da religião, de Deus e da devoção está presente em três<sup>59</sup> novelas. Em duas<sup>60</sup>, são todos os membros da *brigata* que louvam e, em uma<sup>61</sup>, são as figuras femininas.

O louvor relacionado à religião pode ser evidenciado na novela I, 1 de Panfilo que trata sobre ser Cepparello. Panfilo inicia a sua narrativa dizendo que é conveniente que tudo o que o homem faça seja iniciado com o nome de Deus. Como ele começa a série de novelas, deseja falar sobre uma das maravilhas divinas. Dessa forma, a esperança da *brigata* deve ser firmada em Deus, que é imutável e cujo nome sempre será louvado por eles. Panfilo afirma que, sem a graça divina, os homens não poderiam aguentar as coisas – cansaços, perigos, sofrimentos etc. – do mundo. Tal graça não foi dada aos homens por seu merecimento, mas, sim, pela bondade de Deus e pela intercessão dos santos. Contudo, às vezes, enganados pela

<sup>55</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 30.

<sup>56</sup> II, 9; III, 2 e VIII, 4.

<sup>57</sup> II, 9 e VIII, 4.

<sup>58</sup> III, 2.

<sup>59</sup> I, 1; I, 2 e II, 2.

<sup>60</sup> I, 2 e II, 2.

<sup>61</sup> I, 1.

aparência, os homens tomam como santas pessoas que foram condenadas ao inferno. No entanto, Deus ouve as orações dos que intercedem aos que, na verdade, não foram santos, porque Deus considera mais a pureza de quem pede do que aquele que o pedinte toma como intercessor. Tal situação é evidente na história contada.

Musciatto Franzesi, mercador francês famoso e extremamente rico, tornou-se cavaleiro e precisou ir à Toscana, com Carlos de Valois, irmão do rei francês Felipe, o Belo, que tinha sido chamado pelo papa Bonifácio. No entanto, os seus negócios tinham alguns problemas que não seriam resolvidos nem de forma improvisada nem com rapidez. Entregou tais negócios a várias pessoas, tendo dúvida apenas no caso da cobrança dos empréstimos feitos a inúmeros borgonheses, homens desleais, de má vida e briguentos. Depois de ter pensado muito, lembrou-se do senhor Cepparello, de Prato, que, com frequência, se abrigava em sua residência, em Paris. Sendo chamado pelos franceses de Ciappelletto, o senhor Cepparello passou a ser conhecido por aquele nome.

O senhor Ciappelletto era notário e ficava extremamente envergonhado quando um documento seu não era tido como falso. Tinha mais satisfação em fazer documentos falsos de graça do que quando era bem pago para isso. Obtinha grande prazer em prestar falsos testemunhos, em juízo, tanto quando era quanto quando não era chamado. Dedicava-se bastante e tinha muito prazer em causar discórdias, escândalos entre quaisquer pessoas, mesmo entre parentes e amigos. Quando era chamado para cometer algum crime, sempre participava. Blasfemava contra Deus e contra os santos e zombava de todos os sacramentos. Frequentava locais mal afamados e tabernas e não gostava de mulheres. Roubava e enganava tendo a consciência bastante tranquila. Era beerrão, guloso e jogava dados viciados. Era o pior homem que já tenha nascido e a sua perversidade, por um longo período, foi a garantia dos bens e do poder do senhor Musciatto.

Pensando que Ciappelletto seria o homem ideal para lidar com os borgonheses, o senhor Musciatto Franzesi mandou chamá-lo e encarregou-o de reaver seus bens. Afirmou que lhe daria parte dos bens que fossem resgatados. Como o senhor Musciatto iria partir definitivamente, Ciappelletto não teria mais emprego. Por isso, aceitou a proposta do homem que, por um longo período, tinha sido o seu apoio e suporte.

Ciappelletto partiu, então, para a Borgonha, onde, praticamente, não era conhecido e, ao contrário do seu temperamento, usou de maneiras suaves e bondosas para fazer o que tinha sido incumbido. Estando hospedado na casa de dois irmãos florentinos, que eram usurários, Ciappelletto ficou doente. Para que se restabelecesse, os usurários trouxeram médicos, criados para servi-lo e fizeram tudo o que podiam para que o doente se recuperasse. No entanto,

Ciappelletto piorava cotidianamente e parecia que iria morrer. Um dia, estando muito perto do quarto no qual o doente repousava, os irmãos começaram a conversar entre si. Um perguntou ao outro o que fariam com o doente porque não poderiam mandá-lo embora logo quando estava para morrer. Por outro lado, por sua maldade, o doente não poderia se confessar e, por isso, seria jogado às valas comuns. Então, o povo, que considerava iníqua a ocupação dos irmãos, iria acusá-los de não ir nem manter a igreja e iria atacar sua casa e seus pertences. Se Ciappelletto morresse, eles estariam, de qualquer forma, em uma situação complicada. O moribundo, que tinha ouvido toda a conversa, chamou os dois irmãos, disse-lhes que escutou tudo o que tinham falado e afirmou que nada do que temiam aconteceria. Como já tinha, durante toda a sua vida, ofendido a Deus, não faria nenhuma diferença se o ofendesse mais uma vez. Pediu que os irmãos chamassem o frade mais valoroso e santo que conseguissem, se é que havia um frade com tais qualidades. Acrescentou que resolveria todos os problemas. Apesar de não terem confiado muito no plano do doente, os dois irmãos florentinos foram a um mosteiro e pediram que um santo e sábio frade ouvisse em confissão o moribundo lombardo que estava em sua casa.

O frade era bom e santo, um religioso de grande respeito. Sentando ao lado de Ciappelletto, o frade confortou o doente e perguntou quando tinha se confessado pela última vez. O doente respondeu que havia oito dias, mas, habitualmente, se confessava, pelo menos uma vez por semana. O frade disse que, como o moribundo se confessava bastante, não teria muito trabalho. Contudo, Ciappelletto disse que gostaria de ter se confessado mais e pediu ao frade para perguntar de forma minuciosa sobre tudo, como se ele nunca tivesse se confessado. O frade gostou muito do que o doente tinha falado e achou que ele tinha um espírito bem disposto. Então, perguntou se tinha pecado com alguma mulher, por luxúria. Ciappelletto disse que tinha medo de pecar por vanglória, mas o frade disse que, quando se fala a verdade, não se comete tal pecado. Então, o doente disse que era tão virgem quanto quando nasceu. O frade louvou a sua conduta e indagou sobre a gula. O doente replicou tinha pecado várias vezes porque além dos jejuns prescritos e feitos pelos devotos, costumava jejuar três vezes por semana, se alimentando apenas de água e pão. Contudo, bebia a água com um extremo prazer, como o prazer que se encontra naqueles que gostam de beber vinho. Disse que o ato de comer parecera-lhe, às vezes, muito mais gostoso do que deveria para alguém que, como ele, jejuava por devoção. O frade respondeu que esses pecados eram leves e muito naturais. O doente replicou que o que é feito a serviço de Deus deve ser feito com pureza e que, de modo contrário, a pessoa está pecando. O frade ficou muito contente com aquelas palavras e perguntou se ele não tinha pecado por avareza. Ciappelletto afirmou que não tinha nenhuma

relação com os usurários e que, na verdade, viera para censurá-los e fazer com que eles parassem de ser gananciosos. Afirmou que tinha herdado uma fortuna de seu pai e que, assim que este morreu, deu a maior parte para Deus. Para se sustentar e para ajudar os pobres, fez pequenos negócios e sempre dividiu os lucros obtidos com os desvalidos. O frade disse que tinha agido muito bem e inquiriu sobre a ira, se tinha se deixado inflamar. O doente disse que tinha se deixado levar, várias vezes, pela ira porque os homens pecam muito contra Deus. O frade retorquiu que essa ira era boa e perguntou se a ira o teria levado a matar ou a cometer algum dano contra alguém. Ciappelletto disse que nunca tinha feito tais coisas e o frade perguntou sobre roubo, falso testemunho e falar mal das pessoas. O doente respondeu que já tinha falado muito mal dos outros porque tinha um vizinho que batia na mulher e, certa vez, falou mal do vizinho para os parentes da mulher. O frade indagou se, por ter sido comerciante, tinha alguma vez enganado alguém. Ciappelletto falou que sim, mas que não sabia quem era. Um dia recebeu, mas não conferiu o pagamento, que excedia a quantia correta em quatro centavos. Guardou os quatro centavos por um ano a fim de devolvê-los. Contudo, como nunca mais encontrou com a pessoa, resolveu dar o dinheiro em esmola. O frade disse que o pecado foi leve e o moribundo tinha agido bem. O frade perguntou sobre outras coisas e obteve sempre o mesmo tipo de resposta.

Desejando absolver o moribundo, este disse que tinha um pecado que ainda não tinha contado. Ao ser perguntado, o doente disse que não respeitou o santo domingo por ter mandado um criado varrer a casa depois da hora nona de um sábado. O frade perguntou se havia mais alguma coisa que ele quisesse falar. Ciappelletto disse que, sem perceber, cuspiu uma vez na igreja. Rindo, o frade disse que os próprios religiosos cuspiam todos os dias na igreja. Depois de ter feito observações edificantes, Ciappelletto começou a suspirar e, depois, a chorar copiosamente. Então, o frade perguntou o que estava acontecendo. O doente respondeu que tinha um pecado que nunca tinha confessado porque se envergonhava muito de dizê-lo e que acreditava que Deus nunca o perdoaria por causa dessa falta. O frade afirmou que se todos os pecados do mundo fossem cometidos por uma pessoa tão contrita e arrependida quanto ele, Deus os perdoaria com generosidade. Por isso, podia contar o pecado. Depois de, por várias vezes, ter chorado e dito que o pecado era enorme e do frade ter incitado-o a confessar, Ciappelletto, pedindo que o frade promettesse interceder por ele a Deus, falou que, uma vez, quando era muito pequeno, blasfemou contra sua mãe e voltou a chorar. O frade, então, falou que seu pecado não era muito grande e que Deus perdoava aquele que tenha se arrependido de ter blasfemado. O frade acrescentou que, contrito do jeito que estava, Jesus o perdoaria mesmo se este O tivesse crucificado. O doente reafirmou que tal

pecado era enorme e que, se o frade não intercedesse por ele, Deus não o perdoaria. Percebendo que Ciappelletto não tinha nada mais a dizer, o frade deu-lhe a absolvição e a bênção. Julgou que era um santo e, finalmente, perguntou se, ao morrer, gostaria de ser enterrado no seu mosteiro. O doente disse que sim e que, como o frade prometeu interceder por ele, queria ser enterrado lá. Acrescentou que sempre tivera uma grande devoção pela sua ordem e pediu que o frade providenciasse para ele a comunhão e a extrema-unção. O frade concordou e assim foi feito.

Temendo que o doente os enganasse, os dois irmãos se colocaram perto de um biombo que dividia em duas partes a sala onde Ciappelletto estava. Sentiram, algumas vezes, uma grande vontade de rir e pensavam que homem era Ciappelletto uma vez que nada o removia de sua maldade. Como o corpo do doente seria recebido na igreja, em uma sepultura consagrada, os irmãos não se preocuparam mais. Ciappelletto comungou e, como só piorava, recebeu a extrema-unção. Na mesma noite do dia em que se confessou, Ciappelletto morreu. O frade que o confessara, quando soube que o doente tinha morrido, procurou o prior do mosteiro. Estando os frades reunidos no capítulo, aquele frade afirmou que, pelo que ouviu em confissão, Ciappelletto tinha sido um santo e acreditava que Deus realizaria incontáveis milagres por meio do falecido. E convenceu os seus confrades que o corpo teria que ser acolhido com muita devoção e reverência no mosteiro. De noite, os frades foram para a casa dos usurários e fizeram uma solene e longa vigília. Quando amanheceu, os religiosos, entoando hinos, foram buscar o corpo que, solenemente, foi levado para a abadia. A maior parte da população da cidade seguiu o cortejo. Depois de o corpo ter sido colocado na igreja, o frade, que tinha confessado Ciappelletto, no púlpito, falou da vida do defunto, da sua santidade, da sua virgindade, dentre outras virtudes. Contou ao povo sobre o seu maior pecado e falou de várias outras qualidades de Ciappelletto. Dessa forma, fez com que a vida de Ciappelletto edificasse os presentes e os tornasse devotos do falecido. Assim que acabou o ofício fúnebre, os presentes, em uma grande confusão, começaram a beijar as mãos e os pés do falecido, que teve logo suas roupas rasgadas e os que conseguiram um pedaço da roupa foram considerados beatos. O corpo ficou exposto na igreja durante o dia inteiro para que todos pudessem vê-lo e visitá-lo. De noite, enterraram o cadáver em uma arca de mármore, em uma capela da igreja com todas as homenagens. No dia seguinte, o povo começou a visitar a sepultura, passou a prestar reverências ao defunto, a pedir a sua intercessão e a fazer promessas a ele. Foram declarados vários milagres que Deus tinha feito e continuava a fazer por meio de Ciappelletto, chamado de *são Ciappelletto*.

Terminando sua novela, Panfilo esclareceu que não descartava a possibilidade de Ciappelletto ter se tornado um beato, porque, mesmo tendo uma vida perversa, pode ter sentido uma contrição tão forte que Deus teve misericórdia dele. Mas, como isso não pode ser conhecido, levando em conta a vida de Ciappelletto, o narrador acreditava que ele estava no inferno. Se fosse assim, pode-se dizer que Deus tem uma enorme bondade em relação aos homens, uma vez que ouve as pessoas como se elas tivessem pedindo pela intercessão de um verdadeiro santo. No final, Panfilo diz que eles, pela graça divina recebida naquele momento adverso, de peste, estavam salvos e louvavam, prestavam reverência e se recomendavam a Deus para que fossem ouvidos.

“La novella di Panfilo fu in parte risa e tutta commendata dalle donne (...).”<sup>62</sup> O louvor, relacionado à religião, diz respeito à intenção edificante da novela, que busca mostrar que Deus ouve os pedidos daqueles que têm pureza de coração e que, mesmo que existam santos como Ciappelletto, isto é, exemplos que não condizem com o cristianismo, Deus age para que seus ensinamentos não sejam solapados. Nesse sentido, a novela I, 1 está diretamente relacionada à I, 2, na qual um judeu, depois de ter ido a Roma, se converte porque percebe que é o Espírito Santo que sustenta o cristianismo – e não os seus prelados – e que é, por isso, a religião mais santa. A defesa dessa posição logo no início da obra aponta para a forma como o autor percebe o cristianismo. Embora faça críticas contundentes ao clero, aos homens, ele não rompe com o cristianismo, não critica a religião em si, as doutrinas. Apenas ressalta a corrupção do clero e, dessa forma, coloca que o clero tinha que deixar as práticas iníquas e praticar, verdadeiramente, os ensinamentos cristãos.

O louvor a um castigo devido a um vício está presente em três<sup>63</sup> novelas. Dentre elas, duas<sup>64</sup> dizem respeito a um castigo sofrido por uma personagem feminina e, em uma<sup>65</sup>, o castigo está relacionado a uma personagem masculina. As três novelas foram louvadas por todos os membros do grupo.

A análise da novela III, 6, realizada acima, enfocou a forma sábia e correta da ação da personagem feminina. Contudo, deve-se também ressaltar que também se louva o desfecho negativo, para a personagem feminina, de sua ida à casa de banhos para “flagrar” o seu marido. Catella, cega de ciúmes, acreditou plenamente nas palavras de Ricciardo e por seu ciúme, acabou satisfazendo os desejos do homem que a amava. O ciúme é um sentimento constantemente recriminado em várias novelas do *Decamerão*.

<sup>62</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 71.

<sup>63</sup> III, 6; VII, 4 e VIII, 1.

<sup>64</sup> III, 6 e VIII, 1.

<sup>65</sup> VII, 4.

Apesar de não ter sido louvada, mas, sim, gerado prazer em todos os membros da *brigata*, a novela VII, 5 expõe de forma extremamente clara a posição de Boccaccio a respeito do ciúme. Fiammetta conta uma história de um homem ciumento que se veste de padre e ouve a confissão de sua mulher e, que baseado nessa confissão, passa a noite vigiando a porta de casa, enquanto sua mulher faz seu amante entrar pelo teto. Discorrendo, antes de iniciar a novela, sobre o ciúme, Boccaccio, através de Fiammetta, afirma que

E se ogni cosa avessero i componitori delle leggi guardata, giudico che in questo essi dovessero alle donne non altra pena aver costituita che essi costituirono a colui che alcuno offende sé difendendo: per ciò che i gelosi sono insidiatori della vita delle giovani donne e diligentissimi cercatori della lor morte. Esse stanno tutta la settimana rinchiusa e attendono alle bisogne familiari e domestiche, disiderando, come ciascun fa, d'aver poi il dí delle feste alcuna consolazione, alcuna quiete, e di potere alcun diporto pigliare, sí come prendono i lavoratori de' campi, gli artefici delle città e i reggitori delle corti, come fé Idio che il dí settimo da tutte le sue fatiche si riposò, e come vogliono le leggi sante e le civili, le quali, allo onor di Dio e al ben comune di ciascun riguardando, hanno i dí delle fatiche distinti da quegli del riposo. Alla qual cosa fare niente i gelosi consentono, anzi quegli dí che a tutte l'altre son lieti fanno a esse, piú serrate e piú rinchiusa tenendole, esser piú miseri e piú dolenti: il che quanto e qual consumamento sia delle cattivelle quelle sole il sanno che l'hanno provato. Per che conchiudendo, ciò che una donna fa a un marito geloso a torto, per certo non condannare ma commendare si dovrebbe.<sup>66</sup>

Portanto, o ciúme dos homens para com as suas mulheres causa a morte delas porque os maridos trancam-nas, inclusive nos dias de descanso, proibindo-as de fazerem qualquer coisa que não seja cuidar da casa e da família. Boccaccio coloca que o descanso é previsto pela religião, assim como pelas leis civis, que são feitas para o bem comum. Defende que as mulheres possam ter um pouco de alegria, de descanso, porque elas são filhas de Deus e cidadãs, são regidas pelas leis da comuna.

Na novela VIII, 1, Neifile disse que já se havia falado muito – na jornada anterior, na qual está incluída a novela evocada acima – dos enganos que as mulheres realizavam contra os homens e, por isso, desejava contar uma novela sobre uma burla que um homem cometeu contra uma mulher. Afirma que conta tal novela não para repreender a ação do homem, mas, sim, para mostrar que os homens enganam aqueles que acreditam neles assim como são enganados por pessoas nas quais creem. Na verdade, o ocorrido não foi uma burla, mas uma ação merecida, porque as mulheres devem ser muito honestas e guardar sua castidade como se guardassem sua vida, não a maculando. Se isso não fosse possível, devido à fragilidade feminina, sustenta que as mulheres que cometiam adultério por dinheiro deveriam morrer.

---

<sup>66</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 821 – 822.

Ressalta que, se a mulher pecasse por amor, se fosse levada pelas forças do amor, deveria ser perdoada tal como na novela contada por Filostrato<sup>67</sup>.

Em Milão, havia bastante tempo, existiu um alemão, chamado Gulfardo, que trabalhava a soldo. Gulfardo era leal a quem o empregava e sempre pagava os empréstimos tomados. Permanecendo por certo tempo em Milão, Gulfardo passou a amar a senhora Ambruogia, uma mulher bastante bela e que era casada com Guasparruol Cagatraccio, um rico comerciante do qual Gulfardo era amigo. Não havendo ninguém que conhecesse seus sentimentos para com Ambruogia, Gulfardo mandou um recado para a mulher. Pediu para deixar que ele a amasse e que ele faria o que ela ordenasse. Ambruogia respondeu que faria o que ele quisesse e ficaria sempre a sua disposição, desde que ele nunca contasse nada a ninguém e que ele lhe desse 200 florins de ouro. Percebendo a ganância de Ambruogia, Gulfardo ficou indignado pelo fato de ela, que achava ser uma pessoa digna e nobre, ser, na verdade, uma pessoa vil. Por isso, decidiu enganá-la. Mandou dizer-lhe que ele faria o que ela desejasse e perguntou quando eles poderiam se encontrar. Acrescentou que levaria o dinheiro nessa ocasião e que apenas um companheiro dele, no qual ele tinha extrema confiança, saberia do ocorrido. Ouvindo essas palavras, ela disse que quando o seu marido viajasse, ela o chamaria.

Gulfardo procurou Guasparruol e lhe pediu emprestados 200 florins de ouro. Guasparruol emprestou tal quantia e, em seguida, viajou. Então, a mulher mandou chamar Gulfardo e pediu para ele levar os 200 florins. Gulfardo foi com o seu companheiro à casa dela e deu-lhe os 200 florins de ouro. Ao entregar o dinheiro, pediu que ela o devolvesse a Guasparruol. Achando que Gulfardo procurava disfarçar pelo fato de seu companheiro estar presente, ela conferiu o dinheiro e afirmou que iria dar ao seu marido. Ambruogia e Gulfardo deitaram-se várias vezes durante a ausência de Guasparruol. Tendo esse voltado, Gulfardo foi procurá-lo. Na presença de Ambruogia, Gulfardo disse a Guasparruol que não tinha precisado dos 200 florins de ouro e que os tinha entregue a sua mulher. Esta teve que confirmar que tinha recebido o dinheiro e devolveu ao marido o preço desonesto da sua maldade. Assim, o amante sagaz aproveitou-se da mulher avarenta sem nenhuma despesa.

“Commendavano igualmente e gli uomini e le donne ciò che Gulfardo fatto aveva alla ’ngorda melanese (...)”<sup>68</sup>. O louvor a um castigo devido a um vício, no caso, a avareza, é bastante claro nessa novela. Antes mesmo de contá-la, Neifile afirma que Ambruogia mereceu o que Guasparruol fez. Na verdade, a fala inicial é extremamente importante para a

<sup>67</sup> Novela VI, 7, descrita neste capítulo.

<sup>68</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 895.

compreensão das novelas do *Decamerão* em que as personagens femininas possuem amantes ou mantêm relações com criados, porque ressalta a força da natureza, a força do amor, que não se consegue reprimir. Apesar de ser enfaticamente recomendado que as mulheres se mantenham castas, honestas, se fossem, pelo menos, levadas a cometer algum ato pela fragilidade feminina, pela força do amor, elas mereceriam o perdão. Mas, se fossem movidas por interesses, por dinheiro, não poderiam ser perdoadas. Tinham que ser punidas.

A avareza, que é extremamente condenada nessa narrativa, também é reprovada em outras novelas do *Decamerão* como, por exemplo, na novela I, 7 e na I, 8. A avareza se opõe à liberalidade, à magnificência, uma virtude por excelência da nobreza medieval e defendida por Boccaccio e que merece ser tema de uma jornada inteira, a X, já mencionada acima.

O tema do ciúme e da avareza também está presente no *De mulieribus claris*. Segundo Boccaccio, a cobiça de Pocris, que era filha de Pandion, rei de Atenas, e era casada com Cephalus, filho do rei Aeolus, mostrou os defeitos do sexo feminino. Pocris e Cephalus se amavam, mas uma mulher bela se apaixonou por Cephalus. Apesar de ela ter suplicado seu amor, Cephalus não cedeu, porque amava Pocris. Irrada com isso, a mulher disse a Cephalus que ele se arrependeria de amar tanto Pocris, porque se alguém a tentasse, ela preferiria ouro ao amor do seu marido. Ao ouvir isso, Cephalus testou Pocris. Fingiu sair em uma longa viagem e, usando um intermediário, tentou-a com presentes. Pocris resistiu à primeira tentativa. O intermediário persistiu e acrescentou joias. Pocris aceitou. Então, Cephalus revelou a ela que tinha lhe testado. Com vergonha e sentido remorso, ela foi morar sozinha em um bosque. Contudo, como Cephalus amava-a muito, perdoou Pocris e suas súplicas venceram a relutância dela.

Apesar de terem se reconciliado, Pocris foi tomada pelo ciúme, achando que seu marido a traía com a mulher que o amava. Então, Pocris passou a segui-lo. Enquanto o vigiava em um vale, Pocris fez um movimento e, achando que ela fosse um animal perigoso, Cephalus a matou.

I do not know whether to say that nothing on earth is more powerful than gold or that nothing is more foolish than to seek something one does not wish to find. This silly woman proved the truth of both maxims and acquired for herself perpetual infamy and a death she had not sought. Leaving aside the unbridled love of gold to which we are almost all foolishly attracted, I shall ask those who fall prey to such blind jealousy to tell me what advantage, what honor, what praise or what glory they get from it. In my opinion, jealousy is a ridiculous sickness of the mind caused by pulsillanimity of the people who suffer from it; we see it only in those who deem themselves of such little worth that they stand ready to admit that anyone else takes precedence over themselves.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 57.

A partir da vida de Pocris, Boccaccio aponta dois vícios que tinham sido criticados no *Decamerão*: a avareza e o ciúme. Relacionando a avareza ao feminino, Boccaccio reafirma essa ideia, que também estava presente naquela outra obra, ao falar que, para Pocris, os presentes e as joias foram mais importantes do que o amor que sentia por seu marido, sua fidelidade e castidade. Depois de ter sido perdoada, Pocris, achando que seu marido poderia cometer o mesmo erro que ela cometeu, começou a ter ciúme dele e, tentando vigiá-lo, foi morta por ele. O autor aproveitou essa morte para realizar uma invectiva contra o ciúme, um vício que ele vincula aos dois gêneros.

No *De mulieribus claris*, há a condenação dos vícios e a exortação de algumas virtudes na biografia de Sempronia que foi uma mulher louvada por seu conhecimento, porém inclinada à perversão. Dentre os romanos, ela era famosa por sua beleza, seus ancestrais e tinha prosperidade na sua família – seu marido e seus filhos. Sempronia era tão versátil e arguta que logo compreendia e podia imitar o que tinha ouvido ou visto outros fazerem. Tinha um bom conhecimento de latim e grego e compunha versos não como os que as mulheres fazem, mas causava admiração entre os seus leitores, algo que seria um feito para um homem de conhecimento. Ela tinha uma poderosa eloquência e qualquer que fosse o assunto que ela falasse, apresentava para quem a ouvia um discurso espirituoso. Sabia dançar bem e cantar de maneira elegante. Se utilizadas de maneira correta, talvez, suas habilidades fossem as mais recomendáveis às mulheres. Contudo, utilizou suas habilidades de uma maneira totalmente diferente e fez coisas que deveriam ser condenadas mesmo em um homem. Ela dançava e cantava com o objetivo de despertar a lascívia e, cheia de luxúria, procurava pelos homens, destruindo qualquer tipo de reputação como mulher casta.

Boccaccio interrompe a narração da vida de Sempronia e afirma que certas tendências são tão flexíveis que com pouco esforço qualquer ser humano pode ser levado quase por sua própria vontade. Assim, se não se percebe no início, a situação tende a piorar. E afirma que acha que muita indulgência dos pais destrói o caráter das meninas. Assim,

As they slide all too freely towards wantonness (as often happens), little by little feminine reserves gives away, and in its place there arises cheekiness nourished by the foolish opinion that whatever they want is right. Once virginal honor has been stained and the blush of shame cast aside, vain are our efforts to save women from falling. From this time on, not only do women rush to meet a man's lust: they provoke it.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 163.

Sempronia desejava ficar rica e usou de maneiras vergonhosas para enriquecer. Ela também usava seu dinheiro para sustentar todas as suas extravagâncias. Como resultado, ela deixou de ter controle sobre sua prodigalidade, seu esbanjamento em também sobre sua cobiça. Boccaccio afirma que a grande ânsia por dinheiro assim como a prodigalidade são abomináveis nas mulheres.

When it enters into a mind naturally opposed to it – (...) – there can be no hope of salvation afterwards except in poverty. Otherwise, it is all over so far as their honor and their means are concerned. Such women will not stop until they have plumbed the depths of shame and misery.

Frugality is a virtue proper to women. It is their task to save faithfully at home what their husbands have earned. Frugality, in fact, is to be praised as much as greed and reckless spending are to be condemned (...).<sup>71</sup>

Sempronia também participou de uma conspiração liderada por Lúcio Catilina. Ela deixava sua casa à disposição dos conspiradores. O autor acredita que, quando a conspiração foi descoberta e Catilina retirou-se para Fiesole, Sempronia pereceu com os outros. Boccaccio termina dizendo que, apesar da capacidade intelectual de Sempronia merecer ser louvada, deve-se condenar o uso que ela fez dessa capacidade.

Boccaccio, ao biografar Sempronia, destaca, inicialmente, a sua nobreza, sua beleza e a sua inteligência. Ela era muito inteligente, erudita e eloquente. Também sabia cantar e dançar bem. Contudo, ao invés de utilizar de maneira correta as suas qualidades, ela as usava com um fim negativo, servindo a sua luxúria. Ela, que era moralmente corrupta, enriqueceu de forma indigna e esbanjava dinheiro para satisfazer seus prazeres. Além disso, participou de uma conspiração. Boccaccio utiliza o uso negativo das qualidades e o esbanjamento de Sempronia para chamar a atenção para algumas tendências negativas podem ganhar um vulto enorme e que os pais têm que ser firmes com o feminino e não ceder as suas vontades. Da mesma forma, falando sobre a prodigalidade de Sempronia, o autor indica a frugalidade ao feminino, que deve evitar a cobiça, a avareza e o gasto excessivo.

#### 4. 2 – Análise das reações da *brigata* – o riso

O riso, que constitui a reação a trinta e uma novelas, pode ser relacionado à esperteza, ao engenho; à estupidez, à simploriedade, à ingenuidade; a situações engraçadas; ao uso de metáforas; a uma determinada fala; ao fato de armar uma burla, uma armadilha para alguém, não conseguir o resultado desejado e a própria pessoa que armou acabar sofrendo a burla, a

---

<sup>71</sup> Ibidem, p. 163 – 164.

armadilha que havia preparado; à negação da força da natureza e às consequências negativas de tal ato e à crítica a autoridades. Deve-se ressaltar que, em uma mesma novela, o riso pode estar relacionado a mais de uma das definições supracitadas.

O riso que é gerado pela esperteza, pelo engenho de uma determinada personagem está presente em vinte novelas<sup>72</sup>. Dentre as vinte, o riso feminino diz respeito a treze novelas<sup>73</sup>, o riso da *brigata* como um todo a seis novelas<sup>74</sup> e, em uma novela<sup>75</sup>, todos riem e, ao mesmo tempo, o feminino entende a novela mais do que o narrador desejava<sup>76</sup>. A esperteza, o engenho estão relacionados às personagens femininas em seis<sup>77</sup> das vinte novelas, às personagens masculinas em doze<sup>78</sup> delas e às personagens femininas e masculinas em duas<sup>79</sup> delas.

Na novela, I, 4, Dioneo, antes de começar a contar, coloca que cada um deve agradar todo o grupo e que cada um deve contar a novela que acha que irá causar maior deleite:

Amorose donne, se io ho bene la 'ntenzione di tutte compresa, noi siamo qui per dovere a noi medesimi novellando piacere; e per ciò, solamente che contro a questo non si faccia, estimo a ciascuno dovere esser licito (e così ne disse la nostra reina, poco avanti, che fosse) quella novella dire che piú crede che possa dilettere.<sup>80</sup>

Então, afirma que deseja contar a astúcia de um monge que livrou o seu corpo de uma grande punição.

Existia, em Lunigiana, um mosteiro no qual havia um monge que era jovem e que não tinha se enfraquecido nem pelos jejuns, nem pelas vigílias nem por qualquer outra coisa. Certo dia, enquanto os monges estavam dormindo, foi passear nos arredores da sua igreja. Durante o passeio, o monge viu uma jovem muito bela que estava colhendo algumas ervas pelo campo. Ao vê-la, foi tomado pela concupiscência. Por isso, se aproximou, conversou com ela e acabou conseguindo levá-la até sua cela. Como tinha sido tomado por um grande desejo, obteve dela prazeres pelos quais ansiava, mas não foi prudente como deveria. Tendo acordado, o abade passou na frente da cela em que o monge estava com a jovem e ouviu o barulho. Chegou mais perto da porta e teve certeza de que o monge estava com uma mulher.

<sup>72</sup> I, 4; I, 6; II, 2; II, 5; III, 1; III, 4; III, 10; IV, 10; V, 4; VI, 6; VI, 7; VI, 10; VII, 2; VII, 8; VIII, 2; VIII, 6; VIII, 9; IX, 3; IX, 4 e IX, 10.

<sup>73</sup> I, 4; III, 1; III, 4; III, 10; IV, 10; V, 4; VI, 7; VII, 2; VII, 8; VIII, 2; VIII, 6; VIII, 9 e IX, 3.

<sup>74</sup> I, 6; II, 2; II, 5; VI, 6; VI, 10 e IX, 4.

<sup>75</sup> IX, 10.

<sup>76</sup> “Quanto di questa novella si ridesse, meglio dalle donne intesa che Dioneo non voleva, colei sel pensi che ancora ne riderà.” BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 1106.

<sup>77</sup> II, 2; IV, 10; V, 4; VI, 7; VII, 2 e VII, 8.

<sup>78</sup> I, 4; I, 6; III, 4; III, 10; VI, 6; VI, 10; VIII, 2; VIII, 6; VIII, 9; IX, 3; IX, 4 e IX, 10.

<sup>79</sup> II, 5 e III, 1.

<sup>80</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 83.

Iria mandar que ele abrisse a porta, mas resolveu agir de outra forma. Voltou para sua cela e esperou que o monge saísse.

Apesar de estar se divertindo com a jovem, o monge ouviu um barulho e, através da fechadura, viu que o abade tinha descoberto o que estava fazendo. Tendo conhecimento desse fato e que iria ser duramente castigado, começou a pensar como iria resolver o problema. Idealizou, enfim, uma artimanha que o livraria da severa punição. Fingindo ter ficado tempo suficiente com a mulher, ele disse que iria procurar uma forma de ela sair do mosteiro sem que fosse vista e pediu que ela ficasse dentro da sua cela até que voltasse. Saiu, trancou a cela com chave e se dirigiu à cela do abade. Entregou-lhe a chave dizendo que queria ir ao bosque para mandar que trouxessem o restante da lenha para o mosteiro. O abade deu permissão ao monge para sair, achando que ele não sabia que o tinha flagrado. Logo após o monge ter saído, o abade refletiu se deveria abrir a cela do monge na presença de todo o mosteiro ou se deveria conversar com a jovem para saber o que tinha ocorrido. Achando que seria melhor conhecer quem era a jovem para não expô-la, caso fosse mulher ou filha de algum homem que não queria envergonhar, decidiu falar com ela e, depois, agir. Vendo que o abade entrava na cela, a jovem ficou confusa, envergonhada e temendo, começou a chorar. O abade observou-a e vendo que ela era muito bela sentiu, mesmo sendo idoso, desejos carniais. Começou a pensar e concluiu que poderia induzi-la a fazer o que ele queria e que ninguém iria descobrir. Além disso, achou que era correto aproveitar o bem, a boa oportunidade enviada por Deus.

Aproximou-se da jovem, confortou-a e expôs-lhe os seus desejos. A jovem atendeu, de forma alegre e sem dificuldades, aos pedidos do abade. Tendo abraçado-a e beijado-a por várias vezes, deitou-se com ela na cama do monge. “(...) avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla per troppa gravèzza, non sopra il petto di lei salí ma lei sopra il suo petto pose, e per lungo spazio con lei si trastullò.”<sup>81</sup>

O monge tinha fingido ir ao bosque e, na verdade, ficou vigiando o abade. Viu quando o seu superior tinha entrado na sua cela e notou que o seu plano tinha dado certo. Olhou e ouviu, através de um orifício, o que o abade fazia com a jovem na cela. Depois de algum tempo na companhia da jovem, o abade deixou-a, trancou a porta e foi para sua cela. Pouco tempo depois, vendo que o monge tinha chegado, o abade decidiu prendê-lo para ficar com a jovem. Assim, mandou que o monge fosse até a sua presença. Recriminou-o e mandou que ele fosse preso. O monge então respondeu que o abade não tinha mostrado que os monges

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 87.

deveriam se mortificar pelas mulheres, mas que, como o abade tinha acabado de lhe mostrar, nunca mais pecaria desse modo, mas faria como o abade tinha feito.

Como era astuto, o abade percebeu que o monge tinha visto o que ele tinha feito. Assim, perdoou-lhe e impôs ao monge que não contasse nada do que tinha visto a ninguém. Em seguida, os dois levaram a jovem para fora do mosteiro e, posteriormente, fizeram-na voltar várias vezes.

“La novella da Dioneo raccontata prima con un poco di vergogna punse i cuori delle donne ascoltanti e con onesto rossore nel loro viso apparito ne diede segno; e poi quella, l’una l’altra guardando, appena del rider potendosi astenerne, soghignando ascoltarono. Ma venuta di questa la fine, poi che lui con alquante dolci parolette ebber morso, volendo mostrare che simili novelle non fossero tra donne da raccontare (...)”<sup>82</sup>

A reação feminina da *brigata* foi, inicialmente, a vergonha, que as levou a ficarem ruborizadas. Contudo, olhando umas às outras, mal conseguiam conter o riso e acabaram sorrindo, rindo de forma escondida. Acredita-se que tal reação esteja relacionada à posição não natural do ato sexual mantido entre o abade e a jovem, ou seja, a jovem sobre o monge – “(...) avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla per troppa gravezza, non sopra il petto di lei salí ma lei sopra il suo petto pose, e per lungo spazio con lei si trastullò.”<sup>83</sup>

A inversão de posições era condenada pela Igreja porque “(...) there were fears of reversing the natural order of male and female sexuality by having the female on top, in the superior or active role normally reserved for men.”<sup>84</sup> Assim, é provável que tal repreensão ao narrador seja baseada nessa posição da Igreja sobre o ato sexual. Contudo, ressaltam-se as palavras iniciais da personagem Dioneo, que lembra às figuras femininas que eles tinham saído de Florença para se deleitarem, se divertirem e que, por isso, devia contar a novela que achasse que iria mais agradar ao grupo.

Apesar da presença de algo condenado pela Igreja, as figuras femininas riram. Tal riso parece estar relacionado à esperteza do monge e ao fracasso da armadilha que o abade tinha feito para o monge – armadilha que voltou contra o próprio abade. O monge foi esperto ao perceber que o abade tinha visto que estava com uma mulher em sua cela. Contudo, sua

---

<sup>82</sup> Ibidem, p. 89 – 90.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>84</sup> Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/sexual-positions.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/sexual-positions.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

esperteza foi verdadeiramente revelada no estratagema elaborado para não ser punido: o monge fez com que o abade cometesse o mesmo erro que havia cometido.

Na novela II, 2, Filostrato afirma que contará uma novela em que são mesclados assuntos pios, desgraças e amor, e que é útil de ser ouvida pelos que andam pelas perigosas regiões do amor. Havia, na época do marquês Azzo de Ferrara um mercador que se chamava Rinaldo d'Asti que teve que viajar para Bolonha. Saindo de Ferrara e indo em direção a Verona, Rinaldo encontrou três homens que pareciam ser mercadores, mas que eram, na verdade, ladrões. Rinaldo lhes fez companhia e conversou com eles. Decidiram que, assim que tivessem a oportunidade, iriam roubá-lo, uma vez que ele viajava na companhia apenas de um criado. Conversando sobre vários assuntos, falaram das orações que os homens fazem a Deus. Perguntado sobre as orações que fazia, Rinaldo respondeu que conhecia pouco sobre as orações e rezava, de manhã, quando deixava a hospedaria, um pai-nosso e uma ave-maria pelas almas dos pais de são Juliano. Em seguida, pedia a Deus e a são Juliano para encontrar uma boa estalagem para passar a noite. Afirmou que já tinha passado por vários perigos durante suas viagens, que sempre conseguiu escapar e que, à noite, sempre encontrou uma boa estalagem. Acrescentou que acreditava piamente que são Juliano tinha obtido essa graça divina para ele. Em seguida, o homem que tinha feito a pergunta ao mercador perguntou-lhe se tinha feito suas orações naquela manhã e ele respondeu que sim. O outro pensou que Rinaldo precisaria dessa oração, uma vez que não teria uma boa hospedagem à noite, e falou que nunca tinha rezado tal oração, mas sempre tinha encontrado uma boa hospedaria. Disse que Rinaldo poderia ver quem iria se hospedar melhor, ele, que não tinha rezado, ou Rinaldo, que tinha rezado. Continuaram conversando e, quando era tarde, eles encontraram um lugar ermo, perto de Castel Guiglielmo, no qual assaltaram Rinaldo, deixando-o apenas de camisa. O criado de Rinaldo não fez nada em favor dele, quando viu que ele seria assaltado. Fugiu em seu cavalo e foi para Castel Guiglielmo.

Como era noite e estava praticamente sem nenhuma roupa, descalço na neve, sentindo muito frio, Rinaldo procurou por um abrigo, mas não o encontrou. Foi, então, em direção a Castel Guiglielmo achando que, se entrasse no castelo, conseguiria alguma ajuda. Contudo, era muito longe e Rinaldo chegou muito tarde, não conseguindo entrar no castelo. Triste, chorando, com frio, procurou um canto em que, pelo menos, ficasse protegido da neve que caía. Encontrou uma casa que avançava sobre a rua, cujo teto era projetado para fora. Colocou-se sob tal projeção, onde havia uma porta, enrolado em um colchão que tinha encontrado. Por isso, reclamou várias vezes com são Juliano.

Na casa que avançava sobre a rua, vivia uma viúva muito bela que era muito amada pelo marquês de Azzo. Ele fazia com que ela residisse naquela casa para o seu prazer. Naquele dia, o marquês tinha avisado à viúva que iria visitá-la. Assim, foram preparados um banho e uma grande ceia para ele. Contudo, um mensageiro comunicou à viúva que marquês tinha sido obrigado a partir com urgência e, por isso, não iria mais à casa dela. Desconsolada, a viúva decidiu entrar no banho, cear e, depois, dormir. Estando no banho, ouviu as reclamações de Rinaldo uma vez que o banheiro ficava perto de onde ele estava abrigado. Então, a viúva mandou a criada ver quem estava naquele lugar. Ele disse quem era, o motivo de estar ali e pediu que a aia não o deixasse morrer de frio. A criada teve compaixão de Rinaldo e contou tudo à viúva que, movida pela piedade, mandou a aia abrir a porta. A criada, que tinha elogiado muito a viúva por essa ação piedosa, fez Rinaldo entrar. A viúva mandou Rinaldo entrar no banho quente. Recobrando a sua vida, a viúva deu-lhe roupas do seu marido, que tinha morrido havia pouco tempo. Rinaldo, então, louvou a Deus e a São Juliano. A viúva mandou que a aia o chamasse para cear. Vendo a viúva na sala, perto da lareira, Rinaldo agradeceu muito por sua bondade. A viúva considerou Rinaldo belo e bem educado. Ela tinha ouvido alguma coisa sobre tal roubo e informou que sabia sobre o seu criado e disse-lhe como encontrá-lo no dia seguinte.

Enquanto ceavam, a viúva observou Rinaldo e achou-o belo. Por ter esperado o marquês, que desmarcou o encontro, a concupiscência da viúva tinha sido desperta. Depois da ceia, pediu conselhos à criada sobre o fato de ela, que tinha sido deixada pelo marquês, aproveitar o que a sorte tinha lhe proporcionado, ou seja, Rinaldo. A aia falou para a viúva que ela deveria satisfazer os seus desejos. A viúva, então, disse a Rinaldo que, por estar trajando as roupas do seu falecido marido, estava parecendo com ele e que ela tinha tido vontade de beijá-lo e abraçá-lo, mas não o fizera por medo de lhe desagradar. Ouvindo o que a viúva dizia e olhando os olhos lampejantes da mulher, Rinaldo tomou-a nos braços. Beijaram-se e abraçaram-se por várias vezes. Em seguida, foram para a cama e ambos satisfizeram seus desejos. Ao amanhecer, para que ninguém desconfiasse do que havia ocorrido, ela lhe deu roupas bem estragadas e dinheiro. Pediu que ele não contasse a ninguém sobre a noite que tinha passado com ela e colocou-o na rua para que ele fosse ao Castel Guiglielmo. Entrando no castelo, encontrou o criado, pegou e vestiu as suas roupas. Os bandidos que tinham roubado Rinaldo estavam sendo, naquele momento, conduzidos para o interior do castelo. Eles próprios confessaram seus crimes e o cavalo que tinham roubado de Rinaldo foi devolvido assim como suas roupas e seu dinheiro. Por isso, Rinaldo agradeceu novamente a Deus e a São Juliano e voltou para casa. Os três bandidos foram enforcados.

Furono con ammirazione ascoltati i casi di Rinaldo d'Asti dalle donne e da' giovani e la sua divozion commendata e Idio e san Giuliano ringraziati che al suo bisogno maggiore gli avevano prestato soccorso; né fu per ciò, quantunque cotal mezzo di nascoso si dicesse, la donna reputata sciocca che saputo aveva pigliare il bene che Idio a casa l'aveva mandato. E mentre che della buona notte che colei ebbe soghignando si ragionava (...).<sup>85</sup>

O riso, na novela II, 2, é um sorriso, um riso escondido, que é expresso pelo verbo *soghignare*.<sup>86</sup> Tal riso está relacionado à noite que a viúva, que tinha sabido aproveitar o bem que Deus havia enviado a sua casa, tivera. Assim, o riso tem a ver com a esperteza da viúva, cujo encontro com o marquês tinha sido desmarcado, em ter aproveitado a noite com Rinaldo. A presença de um riso não explícito parece dever-se ao fato do riso, do sorriso ter surgido quando refletiam, conversavam sobre a noite e, conseqüentemente, sobre o que ocorreu durante a noite que a viúva teve com Rinaldo, que foi consequência de sua esperteza.

Na novela II, 5, Fiammetta iniciou dizendo que a novela anterior fez com que ela se lembrasse de uma em que a personagem também tinha sofrido inúmeros perigos. Contudo, ao contrário daquela, na sua história, os incidentes aconteceram durante apenas uma noite.

Andreuccio di Pietro, que nunca tinha viajado e era mercador de cavalos, foi de Perúsia a Nápoles na companhia de vários outros comerciantes. Levava quinhentos florins de ouro para comprar cavalos.

Por ser rústico e pouco cauteloso, colocou várias vezes para fora a bolsa na qual havia os florins. Uma jovem e bela siciliana, que se dispunha, por um pequeno pagamento, a dar prazer a qualquer homem, viu a bolsa de Andreuccio. A jovem estava acompanhada de uma velha que, quando viu Andreuccio, correu para abraçá-lo. Aquela passou a observar a velha e, depois de Andreuccio ter ido embora, fez várias perguntas à anciã sobre ele. Esta contou tudo o que sabia sobre o rapaz, uma vez que tinha morado perto do pai dele, inicialmente, na Sicília e, posteriormente, em Perúsia.

Sabendo da história do rapaz e desejando o seu dinheiro, a jovem colocou a velha para trabalhar o dia inteiro e ordenou que sua pequena aia fosse ao hotel de Andreuccio. A aia disse a ele que, se quisesse, uma nobre dama siciliana falaria com ele. Andreuccio pensou que, por ser um homem bonito, a nobre dama tinha se apaixonado por ele. Respondeu que poderia recebê-la. A aia replicou que ele poderia encontrá-la em sua própria casa. Andreuccio, sem nada avisar no hotel, seguiu a menina.

<sup>85</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 152 – 153.

<sup>86</sup> Cf. NICOLA ZINGARELLI. *Lo Zingarelli*. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

A jovem morava em um bairro, Malpertugio, que não era honesto. Contudo, o rapaz não sabia disso e achava que iria à casa de uma dama honesta. Ao subir as escadas, viu a jovem aparecer no patamar superior a fim de lhe dar as boas-vindas. Ela era muito jovem, alta, tinha um rosto muito bonito e vestia-se e enfeitava-se de forma honesta e decorosa. Logo que o rapaz chegou perto dela, ela, com os braços abertos, desceu três degraus e o abraçou por um longo tempo sem falar nada, como se estivesse impedida de falar pela grande ternura que sentia. Em seguida, chorando, beijou-lhe a testa. Soluçando, deu as boas-vindas a Andreuccio, que ficou maravilhado pelo grande carinho que recebia da desconhecida. Tomando-o por uma de suas mãos, o levou para o seu próprio quarto, onde havia um forte cheiro de perfumes e vários objetos bonitos e ricos. Por isso, acreditou que ela deveria ser uma dama importante.

A jovem, sentada junto a ele sobre uma arca que ficava aos pés de sua cama, afirmou que ele se maravilharia, porque ela era sua irmã. Disse que Deus lhe concedeu a graça de encontrar, ao menos, um irmão antes de morrer. Contou-lhe que Pedro, seu pai, quando morava em Palermo, recebeu o amor de sua mãe, que era uma dama nobre e viúva. Essa amava tanto Pedro que, apesar do medo que tinha de seu pai e de seus irmãos, desprezou sua honra e passou a ser tão íntima dele que ela nasceu. Tendo que voltar a Perúsia, Pedro abandonou e sua mãe e ela, ainda criança, em Palermo e nunca mais se lembrou delas. A jovem acrescentou que, quando se tornou moça, sua mãe, que era muito rica, casou-a com um homem nobre de Agrigento. Quando achava que se tornaria a dama mais nobre que a ilha já tinha tido, por questões políticas, ela e seu marido foram obrigados a fugirem da Sicília e partiram para Nápoles. Disse que eles foram agraciados com casas e bens pelo rei Carlos e que ele constataria que seu cunhado era uma pessoa ótima.

Ouvindo o que a moça dizia e vendo como ela estava emocionada, Andreuccio disse que estava maravilhado por não ter sabido de sua existência e que ficou muito contente de ter encontrado uma irmã em Nápoles. Perguntou como ela tinha sabido de sua chegada. Ela disse que uma pobre mulher que conhecia o pai deles tinha avisado a ela. Em seguida, começou a perguntar sobre os parentes.

Por estar calor ela deu a ele vinhos para beber e, quando ele queria ir embora, falou que deveria jantar com ela e não no hotel. Depois de conversarem, jantaram. A moça fez o jantar demorar bastante para que a noite se tornasse totalmente escura. Quando terminaram, o rapaz ia partir, mas ela disse que Nápoles não era uma cidade segura para andar tarde da noite sem companhia e insistiu para ele ficar. Conversaram mais ainda e deixou Andreuccio dormir no seu quarto acompanhado de um menino, que o ajudaria com o que ele necessitasse. Após ter tirado a roupa e ter ficado com as roupas de baixo, o jovem desejou se desfazer do que

pesava em sua barriga e perguntou ao menino onde poderia fazê-lo. Ao passar por uma portinhola, pisou na parte da trave que não tinha apoio, caiu e se sujou todo com excrementos. Chamou pelo menino, mas ele, quando percebeu o que tinha acontecido, chamou a jovem, que encontrou o dinheiro nas roupas do rapaz. Depois de ter pedido muito por ajuda, Andreuccio desconfiando e, em seguida, tendo certeza da cilada em que tinha caído, pulou pela mureta que estava voltada para a rua. Na rua, passou a chamar, a ameaçar e a bater na porta da casa em que estivera. Uma das empregadas da mulher, da janela, disse que não o conhecia. Ele disse que era irmão da senhora Fiordaliso e pediu suas roupas, mas ela disse que ele estava sonhando. Ele continuou a bater, a gritar e a falar injúrias. Vários vizinhos acordaram e mandaram-no embora. Ele só decidiu partir quando um homem, que parecia muito importante, ameaçou-o da casa da mulher. Certos vizinhos, que conheciam o homem, pediram para Andreuccio ir embora se quisesse continuar vivo.

Andreuccio rumou para o hotel, mas, desejando se lavar, foi parar em uma rua onde encontrou dois homens. Com medo deles, entrou num casario. Os homens foram para o mesmo lugar e começaram a conversar. Sentindo o mau cheiro, os homens levantaram sua lanterna e encontraram Andreuccio. Perguntaram a causa do seu mau cheiro e ele contou tudo o que tinha acontecido. Um deles disse que mesmo tendo perdido o dinheiro, Andreuccio deveria agradecer a Deus por não ter morrido na queda e por não ter sido morto pelas pessoas da casa em que estava. Após conversarem entre si, disseram ao jovem que sentiam compaixão dele e que, se ele participasse do seu plano, poderia ter mais dinheiro do que inicialmente tivera. Desesperado, Andreuccio concordou. Os dois homens queriam roubar um rubi cujo valor era maior do que quinhentos florins de ouro e estava na mão do cadáver do arcebispo de Nápoles. Colocaram-se a caminho e um dos homens quis que o jovem tomasse banho. Desceram Andreuccio em um poço para que ele se limpasse. Chegando homens armados da questura da senhoria de Nápoles para beber água, os dois homens fugiram. Aqueles puxaram a corda e Andreuccio subiu. Ao vê-lo, os homens armados correram e, se não tivesse se segurado no peitoril do poço, o jovem cairia novamente e, desta vez, machucar-se-ia ou morreria.

Encontrando os dois homens, foram para a igreja maior. Abriram o túmulo de mármore com uma barra de ferro e escoraram a tampa. Não desejando entrar no túmulo, os homens ameaçaram Andreuccio e ele acabou entrando. Pensando que os homens não dariam nada a ele, o rapaz pegou o anel e, dando-lhes as roupas e os adornos do cadáver, disse que não tinha encontrado nada. Estes tiraram a barra de ferro que sustentava o túmulo e deixaram o jovem preso com o cadáver dentro do túmulo. Andreuccio tentou levantar a tampa, mas não

conseguiu. Ficou desesperado e desmaiou sobre o cadáver. Quando recuperou seus sentidos, passou a chorar muito e pensou que ou morreria ali ou seria encontrado e, tido como ladrão de túmulos, seria enforcado. Ouvindo barulhos, concluiu que outros foram fazer o mesmo que os dois homens e ele e foi tomado pelo pavor. Os ladrões, depois de terem aberto a tampa, discutiram sobre qual deles entraria. Um deles, então, disse que mortos não comiam e decidiu entrar. Colocou, primeiro, as pernas no túmulo. Andreuccio pegou uma de suas pernas e fez como se fosse puxá-la. “La qual cosa sentendo il prete mise uno strido grandissimo e presto dell’arca si gittò fuori; della qual cosa tutti gli altri spaventati, lasciata l’arca aperta, non altramente a fuggir cominciarono che se da centomilia diavoli fosser perseguitati”<sup>87</sup> Então, Andreuccio saiu do túmulo e da igreja. Foi para seu hotel e “(...) a Perugia tornossi, avendo il suo investito in uno anello, dove per comperare cavalli era andato.”<sup>88</sup>

“Avevan le donne parimente e’ giovani riso molto de’ casi d’Andreuccio dalla Fiammetta narrati (...).”<sup>89</sup> Na novela de Andreuccio, a esperteza da jovem siciliana que leva a uma representação teatral é digna do riso. Ela, com informações sobre a família de Andreuccio, principalmente sobre o seu pai, conseguiu inventar uma grande história e, para fazer com que Andreuccio acreditasse, inseriu-o em uma atmosfera sentimental que causa o riso porque ela conseguiu fingir muito bem e envolveu-o nesse clima de emoção. Assim, sua esperteza e, principalmente, sua tática emocional levaram ao riso. A esperteza de Andreuccio, quando estava dentro do túmulo, para se livrar dos homens que queriam se apoderar do anel também provoca o riso. Andreuccio faz justamente o que o ladrão disse que não aconteceria. Isto é, para ele, o morto não poderia fazer nada contra eles. Sentindo que o morto tinha puxado sua perna, que o morto iria reagir à tentativa de eles pegarem o anel, o ladrão e seus companheiros saíram correndo. Assim, Andreuccio conseguiu sair do túmulo e ainda levar o anel. Também gera o riso o fato de ter saído de Perugia para investir seu dinheiro em cavalos e voltar com um anel como “investimento”. Isto é, queria investir em uma coisa muito distinta do que acabou “investindo”.

A novela III, 1, contada por Filostrato, tem como objetivo mostrar como estão erradas as pessoas que acreditam que as mulheres, só por terem se tornado monjas, deixaram de sentir desejos femininos e que acham que os trabalhadores braçais também são isentos da concupiscência. Assim, antes de começar a narrativa, afirma que

---

<sup>87</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 198 – 199.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 200.

(...) assai sono di quegli uomini e di quelle femine che sí sono stolti, che credono troppo bene che, come a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messole la nera cocolla, che ella piú non sia femina né piú senta de' feminili appetiti se non come se di pietra l'avesse fatta divenire il farla monaca: e se forse alcuna cosa contra questa lor credenza n'odono, cosí si turbano come se contra natura un grandissimo e scelerato male fosse stato commesso, non pensando né volendo avere rispetto a se medesimi, li quali la piena licenzia di potere far quello che vogliono non può saziare, né ancora alle gran forze dell'ozio e della sollecitudine. E similmente sono ancora di quegli assai che credono troppo bene che la zappa e la vanga e le grosse vivande e i disagi tolgano del tutto a' lavoratori della terra i concupiscibili appetiti e rendan loro d'intelletto e d'avedimento grossissimi.<sup>90</sup>

Existiu e ainda existia um convento feminino muito famoso por sua santidade que abrigava oito mulheres e uma abadessa, todas jovens, e um homenzinho, chamado Nuto, que tratava do jardim. Não estando de acordo com o que recebia, o homenzinho retornou a sua terra natal, Lamporecchio. Lá, havia um moço que era o segundo mais belo da vila e se chamava Masetto. Ele era forte, robusto e trabalhador. Quando Nuto chegou, Masetto o recebeu muito bem e quis saber por onde ele tinha andado e, em seguida, perguntou o que fazia no convento. Nuto disse que tratava do jardim, que, às vezes, ia pegar lenha, que tirava a água do poço e que fazia outros pequenos serviços bastante parecidos, mas recebia muito pouco. Além disso, as monjas eram jovens e ele achava que elas tinham o diabo em seu corpo. Ele nunca conseguia fazer algo que as mulheres gostassem e elas o perturbavam muito. Por esse e outros motivos, decidiu sair de lá e voltou para sua cidade. Acrescentou que, quando saiu, o mordomo pediu que, se ele soubesse de alguém que conseguisse trabalhar no horto, enviasse para o mosteiro.

Ouvindo o que Nuto tinha falado, Masetto desejou profundamente encontrar as monjas. Contudo, como tinha notado que não atingiria seu objetivo se falasse com Nuto, disse-lhe que os homens não podem trabalhar onde existam mulheres, que é melhor trabalhar com os diabos e que, sendo um grupo de seis ou de sete, as próprias mulheres não sabem o que desejam. Depois de ter terminado a conversa, Masetto começou a pensar na forma de encontrar as monjas. Como sabia fazer o trabalho de horto, não iria perder essa oportunidade. Mas, como era jovem e belo, achou que poderia não ser aceito. Depois de ter refletido, concluiu que, como o mosteiro era longe de sua cidade e ninguém o conhecia, ele poderia se fingir de mudo. Levando um machado no ombro, saiu sem falar com ninguém para onde ia e se colocou a caminho do convento.

Ao encontrar o mordomo, Masetto fez gestos como os dos mudos, dando a entender que estava com fome e que, se precisasse, poderia cortar lenha. O mordomo alimentou o rapaz

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 328 – 329.

e deu a ele vários troncos para rachar. Como era forte, cortou-os rapidamente. Precisando ir ao bosque, o mordomo fez Masetto ir com ele, colocou-o para cortar lenha e, através de sinais e gestos, deu a Masetto um jumento para que levasse a lenha para sua casa. O rapaz trabalhou bem e, por isso, o mordomo achou que ele deveria continuar lá, por uns dias, para realizar as suas tarefas. Um dia, a abadessa viu Masetto e perguntou ao mordomo quem ele era. O mordomo disse que ele era um mendigo surdo e mudo, que há dias chegara pedindo esmola no convento. Afirmou que alimentou o rapaz e pediu que ele fizesse algumas tarefas. Acrescentou que, se ele soubesse tratar do horto e desejasse continuar no convento, teriam um bom servidor. Como era forte e precisava trabalhar, o rapaz teria condições de fazer o que fosse necessário. Além disso, por ser mudo, ele não iria se comunicar com as monjas. A abadessa concordou e falou para o mordomo indagar a Masetto se ele queria continuar no convento e fazer de tudo para que o jovem permanecesse. Mandou que lhe desse bastante comida, que o tratasse com carinho, que o agradasse e que lhe desse um ou outro agasalho velho e um par de calçados.

Como estava perto do local onde havia transcorrido a conversa, Masetto ouviu tudo e pensou: ““Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò si l’orto, che mai non vi fu cosí lavorato.””<sup>91</sup> Sabendo que o rapaz trabalhava muito bem, por meio de gestos, o mordomo perguntou se ele queria permanecer no convento. Masetto respondeu com gestos que faria o que o mordomo desejasse. Sendo admitido, foi logo encarregado de tratar do horto. O mordomo também lhe mostrou outras tarefas que, doravante, seriam obrigações suas e foi tratar de outros assuntos do convento. Masetto trabalhou vários dias e as monjas começaram a perturbá-lo muito. Achando que não eram entendidas pelo jovem, as monjas dirigiam-lhes as palavras mais cruéis do mundo. A abadessa não dava importância à forma com a qual as monjas tratavam-no.

Certo dia, após ter trabalhado muito e estar fatigado, Masetto foi descansar. Duas monjas, que andavam pelo jardim, foram para o lugar onde ele estava e, enquanto ele fingia estar dormindo, passaram a contemplá-lo. Uma delas, que era mais segura de si, falou para a outra que, se estivesse certa de que ela guardaria um segredo, contar-lhe-ia um pensamento que teve inúmeras vezes e que poderia ser bom para ela também. A outra freira disse para ela não temer, porque não falaria nada para ninguém. A primeira, então, disse que nenhum homem entrava no convento exceto o mordomo, um velho, e o mudo e que ouviu várias vezes das mulheres que iam ao convento que nenhum prazer se comparava ao que uma mulher tem

---

<sup>91</sup> Ibidem, p. 332.

com um homem. Por isso, inúmeras vezes, pensou em confirmar com o mudo o que as mulheres disseram. Na situação em que se encontravam, o mudo era ideal, porque não poderia falar nada já que era um jovem estúpido. Ela queria saber a opinião de sua colega sobre a ideia. Essa lhe lembrou que tinham prometido sua virgindade a Deus. A outra refutou dizendo que todos os dias várias promessas eram feitas a Deus, mas nenhuma era cumprida. A outra perguntou como seria se ficassem grávidas. A primeira disse que sua colega pensava no problema antes dele ocorrer. Afirmou que, se isso acontecesse, tomariam providências, que havia muitas maneiras de fazê-lo e que, dessa forma, ninguém saberia se elas não contassem. A outra, já sentindo uma vontade mais forte do que a primeira, indagou como fariam. Esta respondeu que, exceto elas, todas as outras freiras deveriam estar dormindo. Olhariam para ver se havia alguém no horto. Se não houvesse ninguém, pegariam o homem e iriam para o caramanchão. Enquanto uma vigiasse, a outra ficaria com ele que, por ser estúpido, faria o que elas quisessem.

Masetto, que ouvia toda a conversa, estava esperando que elas o tomassem pela mão. Após terem certeza de que não seriam vistas, a mais ousada acordou o rapaz, que logo se levantou. Ela o segurou pela mão, adulou-o e ele rindo, como se fosse um idiota, foi levado ao caramanchão onde fez o que a freira desejava. A outra também obteve o que queria de Masetto. “(...) avanti che quindi di dipartissono, da una volta in sú ciascuna provar volle come il mutolo sapeva cavalcare (...).”<sup>92</sup>. Depois, falando sobre esse assunto, as duas concordaram que aquilo era realmente delicioso, muito mais delicioso do que tinham escutado dizer. Desde então, sempre no momento certo, se divertiam com o mudo.

Um dia, uma freira, olhando de uma janela de sua cela, percebeu o que as suas companheiras faziam e contou para outras duas freiras. Inicialmente, reuniram-se e decidiram que tinham que falar com a abadessa. Posteriormente, modificaram sua opinião, e, de forma unânime, concordaram que o melhor seria também se divertirem com Masetto. Tal diversão foi estendida a outras três freiras em diferentes épocas e situações. Só restava a abadessa, que nada sabia. Essa, andando sozinha pelo jardim, encontrou Masetto, que dormia nu sob uma amendoeira. Vendo tal cena, teve o mesmo desejo que as outras freiras. Acordou Masetto e o levou para sua cela onde, por vários dias, o guardou e desfrutou daquela delícia. As freiras ficaram perturbadas pelo fato de “(...) che l’ortolano non venia a lavorar l’orto (...).”<sup>93</sup>. Depois, a abadessa tirou-o de sua cela e colocou-o no quarto dele e, frequentemente, quis se divertir com ele, sendo bastante exigente. Como não podia satisfazer tantas mulheres, Masetto

---

<sup>92</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 335.

concluiu que, se continuasse no convento, o fato de ser mudo poderia causar-lhe grandes problemas. Uma noite, estando com a abadessa,

(...) essendo, rotto lo scilinguagnolo cominciò a dire: ‘Madonna, io ho inteso che un gallo basta assai bene a diece galline, ma che diece uomini posson male o con fatica una femina sodisfare, dove a me ne convien servir nove; al che per che cosa del mondo io non potrei durare, anzi sono io, per quello che infino a qui ho fatto, a tal venuto che io non posso fare né poco né molto; e per ciò o voi mi lasciate andar con Dio o voi a questa cosa trovate modo’.<sup>94</sup>

A abadessa ficou atordoada ao ouvir um homem, que ela acreditava ser mudo, falar e perguntou o que estava acontecendo. Masetto explicou-lhe que era mudo, mas que, naquela noite, percebeu que sua fala tinha sido devolvida e agradecia a Deus com todas as forças que ainda tinha. A abadessa acreditou e indagou o que ele queria dizer com satisfazer nove. O rapaz contou-lhe. Com muita discrição, a abadessa não deixou Masetto partir. Procurou harmonizar tudo com suas monjas para que o convento não fosse desprestigiado por causa dele.

Com a morte do mordomo, as freiras concordaram, de forma unânime, com o que deveriam fazer com o rapaz. Os que moravam nos arredores acreditaram que Masetto voltou a falar por causa das orações das monjas e pela intercessão do santo que dava nome ao convento e que, por isso, o jovem foi elevado à função de mordomo. As monjas dividiram o trabalho de Masetto de forma que pudesse dar conta de todas elas. Trabalhando, Masetto originou muitos fradezinhos. Nada se soube disso até a morte da abadessa, quando Masetto, quase velho, desejava voltar rico para sua casa. Sabendo disso, as monjas buscaram contentá-lo.

Cosí adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutrire i figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovanezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s’era se ne tornò, affermando che cosí trattava Cristo chi gli poneva la corna sopra ’l cappelo.<sup>95</sup>

“Essendo la fine venuta della novella di Filostrato, della quale erano alcuna volta un poco le donne arrossate e alcuna altra se n’avean riso (...)”<sup>96</sup> Apesar de a narrativa ter envergonhado algumas vezes as mulheres, algumas riram e o riso provocado pode ser associado a um conjunto de fatores tais como a esperteza de Masetto e das monjas, a

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 335 – 336.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 337.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 338.

inexorabilidade da força da natureza, o uso de uma metáfora para denominar a relação sexual, e a dois fragmentos do texto.

Mesmo sendo intrínseca à personagem de Masetto, a esperteza também pode ser relacionada às monjas, uma vez que se aproveitaram dele. Considerado mudo e sendo jovem e forte, as monjas, que achavam que ele nunca poderia contar nada a ninguém e que ele era estúpido, aproveitaram a sua presença no mosteiro para experimentarem um prazer que tinham ouvido ser muito grande, ao mesmo tempo em que, satisfizeram suas vontades. Masetto, por outro lado, usando de uma artimanha, conseguiu entrar em um mosteiro feminino para conseguir várias mulheres. Também por sua astúcia, inventou uma desculpa para justificar o fato de começar a falar. Como era esperto, aproveitou a sua juventude na presença de várias mulheres, teve filhos sem ter que criá-los e ter despesas com eles e, na sua velhice, enriqueceu. A esperteza de Masetto e das monjas também leva ao riso porque cada um foi esperto à custa do outro.

A questão da força da natureza, da força da libido daquelas que consagram a sua virgindade, também foi alvo de Boccaccio no *De mulieribus claris*. Nesse livro, o autor narra a história de Rhea Ilia, cujo pai era o rei Numitor de Alba, pertencia a uma linhagem muito nobre, que descendia de Enéas, líder dos troianos. O irmão mais novo de Numitor, Amulius, deu um golpe, tirou seu irmão do poder e exilou-o. O filho mais novo de Numitor foi morto e sua irmã, Ilia, foi forçada a se tornar uma vestal, fazendo votos perpétuos de virgindade. Contudo, quando ela cresceu, foi tomada pela concupiscência. Passou a ter relações com um homem e deu à luz Rômulo e Remo, os fundadores de Roma. Por ter cometido esse pecado, ela foi condenada a ser enterrada viva e seus filhos foram desabrigados e desamparados.

Boccaccio afirma que, quando reflete sobre essas mulheres, ri da tolice de algumas pessoas. Coloca que têm tanta cobiça que não querem dar o dote para suas filhas e as colocam, desde muito jovens, e, usando a força, em celas. Assim, sustenta que

As consolation for the sadness in their hearts, their sole recourse is to plan how they can escape from their prison or at least bring their lovers inside, trying to take secretly the sexual pleasure whose open enjoyment in marriage has been denied them.

Such are the holy meditations typical of, I won't say all, but certainly the majority of nuns. Such are the prayers which rise up to heaven for the prosperity and salvation of those who have imprisoned these women. Wretched are those parents and near relations and anyone else at all who think that others can endure what they themselves flee from as intolerable! Often do they weep over dishonorable acts of adultery, shameful births, grandchildren abandoned or foully murdered, and the ignominious expulsion or flight of their daughters.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 93.

Ao fazer essa afirmação, Boccaccio defende que somente quando estivessem grandes e tivessem consciência do que estivessem fazendo era que as mulheres poderiam se tornar freiras. Finaliza dizendo “I believe there would be very few such women, but it is far better for their number to be small than to profane the sanctuary of God with a crowd of frivolous, pleasure-seeking females.”<sup>98</sup>

O principal objetivo de Boccaccio com a biografia de Rhea Ilia é discutir sobre as monjas, isto é, sobre a colocação do feminino em mosteiros. Antes disso, porém, Boccaccio ressalta a nobreza, um aspecto muito relevante para o autor, da sua biografada. Mostrando que Rhea Ilia tornou-se uma virgem vestal obrigada e que o fato de ela não ter a mínima vocação nem vontade levou-a a manter relações com um homem e a ficar grávida, Boccaccio discute isso, que tinha sido apresentado no *Decamerão*. Assim como nessa obra anterior, Boccaccio afirma que são tolos aqueles que acreditam que a libido é extinta quando se entra para um mosteiro. Por serem colocadas, por meio da força, em mosteiros, é que as monjas acabam tendo amantes e filhos. Se fossem casadas, isso não ocorreria. Boccaccio reitera que aqueles que encerram o feminino em mosteiros desejam um tipo de comportamento feminino, a negação da força natural do desejo sexual, que eles próprios não tolerariam. Por isso, defende que a opção por se tornar monja deveria ser própria do feminino e quando tivesse maturidade para compreender o que é ser monja e discernir se realmente desejaria ser uma delas. Assim, acredita que os problemas correntes nos mosteiros femininos como, por exemplo, monjas que têm filhos, não existiriam mais.

Na novela III, 10, Dioneo coloca que as mulheres da *brigata* poderiam não saber o que era enviar o diabo para o inferno e que ele revelaria em que constituía tal ação. Assim, “(...) forse ancora ne potrete guadagnare l’anima avendolo apparato (...)”<sup>99</sup>. Além disso, as mulheres também perceberiam que, embora o amor preferisse palácios, também estava presente em cabanas, montanhas e bosques, porque “(...) alla sua potenza essere ogni cosa subgetta”<sup>100</sup>

Na Berbéria, na cidade de Capsa, havia um homem bastante rico que, dentre outros filhos, tinha uma filha graciosa e bela que se chamava Alibech. Ela não era cristã, mas sempre escutava os cristãos de sua cidade exaltando o cristianismo e o serviço a Deus. Um dia perguntou a um cristão como se podia melhor servir a Deus e obteve como resposta que os que deixavam o mundo e iam para a região desértica da Tebaida eram os seus melhores

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>99</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 443.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 444.

servos. A menina que, talvez, não tivesse mais de quatorze anos e era muito ingênua, decidiu, sem falar com ninguém, ir para o deserto da Tebaida.

Depois de ter andado durante muitos dias, chegou, com fome e cansada, ao deserto. Logo viu uma pequena casa e foi para lá. Encontrou um homem que perguntou-lhe o que fazia no deserto. Ela respondeu que, seguindo a inspiração divina, queria servir bem a Deus e procurava uma pessoa que pudesse ensiná-la. O homem deu água e algo para ela comer e, com medo de pecar, mandou-a procurar um homem que não morava longe e que poderia ajudá-la. Lá chegando, o bondoso homem falou o mesmo e ela teve que andar mais. Chegou à cela de um eremita jovem e devoto. Ele se chamava Rustico e, querendo provar que superaria seus impulsos, manteve a jovem com ele. À noite, foi tentado e logo sucumbiu. Passou a pensar como levá-la a satisfazer seus desejos sem que o considerasse dissoluto. Perguntou se já havia estado com algum homem e confirmou a grande ingenuidade de Alibech. Então, pensou em uma fórmula para ela fazer o que ele queria e, ao mesmo tempo, achar que estava servindo a Deus.

Passou a falar sobre como o diabo era inimigo de Deus e que o melhor serviço que ela podia prestar a Deus era enviar o diabo novamente para o inferno. Ela perguntou como faria isso e Rustico mandou que ela seguisse as suas ordens. Ele tirou as roupas e ficou ajoelhado. Ela fez o mesmo e ficou de frente para ele. Rustico sentiu o auge do desejo e ela perguntou-lhe o que era aquilo que ele tinha, mas ela não. Ele respondeu que

*‘questo è il diavolo di che io t’ho parlato; e vedi tu ora egli mi dà grandissima molestia, tanta che io appena la posso sofferire’.*

*Allora disse la giovane: ‘Oh lodato sia Iddio, ché io veggio che io sto meglio che non stai tu, ché io non ho cotesto diavolo io’.*

*Disse Rustico: ‘Tu di’ vero, ma tu hai un’altra cosa che non l’ho io, e hails in iscambio di questo’.*

*Disse Alibech: ‘O che?’*

*A cui Rustico disse: ‘Hai il inferno; e dicoti che io mi credo che Idio t’abbia qui mandata per la salute dell’anima mia, per ciò che se questo diavolo pur mi darà questa noia, ove tu vogli aver di me tanta pietà e sofferire che io in inferno il rimetta, tu mi darai grandissima consolazione e a Dio farai grandissimo piacere e servigio, se tu per quello fare in queste parti venuta se’, che tu di’’.<sup>101</sup>*

Querendo servir a Deus, ela aceitou que ele fizesse o que fosse necessário. Assim, “(...) menata la giovane sopra uno de’ lor letticelli, le ’nsegnò come star si dovesse a dovere incarcerare quel maladetto da Dio”<sup>102</sup> Apesar de ter reclamado no início, Alibech passou a gostar de servir a Deus e pedia para que o diabo fosse enviado para o inferno. Assim, a energia de Rústico foi consumida. Como Rústico quase não a chamava mais para servir a

<sup>101</sup> Ibidem, p. 446 – 447.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 447.

Deus, a jovem reclamava que não servia a Deus como deveria. E, um dia, disse-lhe ““Rustico, se il diavol tuo è gastigato e piú non ti dà noia, me il mio ninferno non lascia stare: per che tu farai bene che tu col tuo diavolo aiuti a attutare la rabbia al mio ninferno com’io col mio ninferno ho aiutato a trarre la superbia al tuo diavolo’.”<sup>103</sup>

Enquanto isso, ocorreu um incêndio em Capsa. Toda a família de Alibech morreu e ela se tornou a única herdeira. Um jovem, Neerbale, que tinha acabado com todos os seus bens procurou Alibech, conseguiu levá-la de volta a Capsa e casou-se com ela.

Alibech reclamou para as mulheres que Neerbale pecara por tê-la tirado do serviço divino. Então, as mulheres perguntaram como era enviar o diabo para o inferno. Depois de ela ter respondido, as mulheres, rindo, afirmaram que, em Capsa, ela e Neerbale serviriam muito bem a Deus. No final, Dioneo disse “E per ciò voi, giovani donne, alle quali la grazia di Dio bisogna, apparate a rimettere il diavolo in inferno, per ciò che egli è forte a grado a Dio e piacere delle parti, e molto bene ne può nascere e seguire.”<sup>104</sup>

“Mille fiata o piú aveva la novella di Dioneo a rider mosse l’oneste donne, tali e sí fatte lor parevan le sue parole (...).”<sup>105</sup> A reação das representações femininas da *brigata* a essa novela, que trata de relações sexuais, foi o riso. Ao mesmo tempo, o autor sublinha que elas eram honestas. O riso parece ser consequência de vários elementos presentes na novela: a esperteza, a ingenuidade, a existência de uma situação engraçada e o uso da metáfora.

A esperteza diz respeito à personagem de Rustico que também é ingênuo. Rustico é ingênuo por achar que era firme, que conseguiria vencer a tentação e que teria sucesso mesmo sendo jovem e estar mais propício a ser assaltado pela força da natureza. Sua esperteza reside no fato de ter conseguido enganar Alibech e conseguir o que ele queria sob a forma do que ela procurava, isto é, servir a Deus. Ele a induziu a manter relações sexuais com ele sem que ela sequer desconfiasse do que realmente estava fazendo.

Na novela V, 4, Filóstrato inicia dizendo que tinha sido criticado pelo grupo por ter imposto um tema doloroso, que levava às lágrimas, na sua jornada, a IV. Por isso, queria contar uma novela engraçada com final feliz em que houve apenas um medo passageiro mesclado com um pouco de vergonha.

Na Romanha, o senhor Lizio di Valbona, um cavaleiro de refinada educação e grande riqueza, quando velho, teve uma filha com sua mulher, a senhora Giacomina. Quando cresceu, a menina se tornou muito amável e bonita, superando em educação e beleza as outras

---

<sup>103</sup> Ibidem, p. 449.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 450.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 451.

da sua região. Por ser a única a continuar com os pais, foi muito amada e querida por eles, cuja intenção era que ela se casasse com um homem de importante ascendência.

Ricciardo, um jovem inteligente e belo, ia sempre à casa do senhor Lizio e ficava muito tempo na companhia dele. O senhor Lizio e a senhora Giacomina não desconfiavam de Ricciardo e consideravam-no como um membro da família.

Como sempre via Caterina, Ricciardo ficou perdidamente apaixonado por ela, mas não demonstrou o seu amor. Ela, contudo, percebeu o sentimento do rapaz e passou a amá-lo. Após ter muito desejado falar sobre seus sentimentos com Caterina, o jovem, um dia, se declarou à moça e foi correspondido. Pediu a Caterina para que ela não o deixasse morrer de amor. Ela respondeu que a paixão que sentia por ele também causaria a sua morte. Ele, então, falou que cabia a ela achar uma maneira deles não morrerem de amor. Ela respondeu que era muito vigiada, mas faria o que quisesse desde que ela não se colocasse em uma situação vergonhosa. Depois de refletir, Ricciardo concluiu que a única solução era ela dormir ou ir, à noite, à varanda de sua casa, localizada ao lado do jardim, onde, apesar da altura, iria se esforçar para se encontrar com ela. Caterina respondeu que, como ele tinha disposição para chegar à varanda, conseguiria dormir nela. Beijaram-se rapidamente e se separaram.

No dia seguinte, a moça reclamou com a mãe que não tinha conseguido dormir na noite anterior, por causa do calor. A mãe disse que não havia sentido calor e a filha replicou que as jovens sentem mais calor do que as idosas. A senhora Giacomina concordou, mas falou que ela não podia fazer nada e que aquela noite poderia ser mais fresca e, assim, Caterina dormiria melhor. A filha respondeu que esperava que isso acontecesse, mas devido à chegada do verão, as noites tenderiam a ser mais quentes. Então, a mãe perguntou o que Caterina gostaria que ela fizesse. Caterina disse-lhe que, “Quando a mio padre e a voi piacesse, io farei volentier fare un letticello in sul verone che è allato alla sua camera e sopra il suo giardino e quivi mi dormirei: e udendo cantar l’usignuolo e avendo il luogo piú fresco, molto meglio starei che nella vostra camera non fo’.”<sup>106</sup> A senhora Giacomina prometeu que falaria com o senhor Lizio. Esse não concordou. Por isso, Caterina não dormiu e, reclamando do calor, não deixou que sua mãe dormisse. Esta, então, falou com o marido que a filha não tinha dormido por causa do calor. Perguntou o motivo de ele se espantar que Caterina, que era jovem, gostasse de ouvir o rouxinol. E acrescentou que, por ser jovem, gostava do que se parecia com ela. O pai, finalmente, concordou.

---

<sup>106</sup> Ibidem, v. 2, p. 634.

Caterina logo mandou que a cama fosse arrumada. Vendo Ricciardo, fez o sinal que tinham combinado e ele compreendeu o que deveria fazer. Depois de Caterina ter se deitado, seu pai trancou a porta que ligava a varanda ao seu quarto e foi dormir. Ricciardo esperou que tudo ficasse quieto e, com uma escada, subiu o muro. Em cima do muro, com grande esforço, segurou-se aos tijolos de outro muro, de onde corria o risco de cair, mas conseguiu chegar à varanda. Caterina, mesmo falando baixo, o recebeu com muita alegria. “(...) e dopo molti basci si coricarono insieme e quase per tutta la notte diletto e piacer presono l’un dell’altro, molte volte facendo cantar l’usignolo.”<sup>107</sup> Logo amanheceu. Como sentiam muito calor, dormiram nus. “(...) avendo la Caterina col destro braccio abbracciato sotto il collo Ricciardo e con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi tra gli uomini piú vi vergognate di nominare.”<sup>108</sup> Ficaram assim até despontar o dia.

Ao acordar, o senhor Lizio foi ver “(...) come l’usignuolo ha fatto questa notte dormire la Caterina.”<sup>109</sup> Quando abriu o cortinado, que envolvia a cama, encontrou os dois nus e dormindo juntos. Foi ao quarto de sua mulher e acordou a senhora Giacomina, chamando-a para ver que Caterina tinha gostado tanto do rouxinol que o tinha agarrado e o estava segurando. Quando abriu o cortinado, a mãe viu “(...) come la figliuola avesse preso e tenesse l’usignolo il quale ella tanto desiderava d’udir cantare.”<sup>110</sup> Achando que Ricciardo a tinha enganado, a senhora Giacomina quis gritar, mas seu marido não permitiu porque disse que Ricciardo era rico e muito digno e, se este quisesse ser bem visto por ele, deveria se casar com sua filha. A senhora Giacomina ficou calma e se calou, talvez, porque seu marido não estivesse chateado, e também por sua filha ter tido a noite que desejara.

Em seguida, Ricciardo acordou e chamou Caterina perguntando o que fariam já que ele tinha sido descoberto. O senhor Lizio suspendeu o cortinado dizendo que fariam tudo bem. Quando o viu, Ricciardo sentiu como se o seu coração tivesse sido arrancado do seu peito e implorou mercê ao senhor Lizio. Apesar de saber que, por ter sido mau e desleal, merecia a morte, pediu ao pai de Caterina para poupar-lhe a vida. O senhor Lizio afirmou que Ricciardo não havia merecido o amor nem a fé que tinha para com ele, mas que, se casasse com Caterina, continuaria com vida.

Enquanto ouvia o que seu pai dizia, Caterina soltou o rouxinol, se cobriu e começou a chorar, pedindo ao pai para ter misericórdia de Ricciardo e a este para fazer o que seu pai exigia. Ricardo logo respondeu que faria o que o senhor Lizio desejasse. Então o senhor Lizio

---

<sup>107</sup> Ibidem, p. 636.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 636.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 636.

<sup>110</sup> Ibidem, p. 636.

pediu a senhora Giacomina um dos seus anéis e, na presença dos pais de Catarina, Ricciardo se casou com a jovem. Depois disso, o senhor Lizio e a senhora Giacomina saíram de perto do casal para que eles descansassem. Os recém-casados se abraçaram e continuaram desfrutando dos prazeres do amor.

Após alguns dias, Ricciardo se casou com Caterina diante dos parentes e amigos e fez uma grande festa. Depois, Ricciardo “(...) con lei lungamente in pace e in consolazione ucellò agli usignuoli e di dí e di notte quanto gli piacque.”<sup>111</sup>.

“Aveva ciascuna donna, la novella dell’usignuolo ascoltando, tanto riso, che ancora, quantunque Filostrato ristato fosse di novellare, non per ciò esse di ridere si potevan tenere.”<sup>112</sup> O riso, nessa novela está relacionado, sobretudo, à esperteza e à metáfora do rouxinol.

Inventando que sentia muito calor e queria ouvir o canto do rouxinol, Caterina utilizou sua astúcia para ficar na varanda e, assim, se encontrar com Ricciardo. Inicialmente, deu uma resposta inteligente a sua mãe, falando que, por ser idosa, não sentia calor, mas ela, por ser jovem, sentia. Não tendo conseguido da primeira vez, não desistiu e não deixou sua mãe dormir. Assim, conseguiu o que desejava, utilizando o estratagema do calor e do canto do rouxinol, que leva à metáfora usada para denominar o ato sexual.

No *De mulieribus claris*, Boccaccio afirma que a filha do distinto orador Quintus Hortensius, Hortensia, deveria ser exaltada porque não só era eloquente como seu pai, mas também possuía a capacidade de tomar a iniciativa, característica que, apesar de não estar presente em homens muito instruídos, é necessária em algumas situações.

Na época dos triunviratos, as mulheres foram obrigadas a pagar uma carga quase insuportável de impostos para o Estado. Não havia nenhum homem que estivesse disposto a advogar a favor das mulheres. Apenas Hortensia tinha a coragem suficiente para pleitear a redução dos tributos para as mulheres aos triunviratos. Ela requereu tão bem e com tanta eloquência que “(...) to the great admiration of the audience, she seemed to have changed her sex and was Hortensius come back to life.”<sup>113</sup>

Ela defendeu tão bem a sua causa que os triunviratos concordaram em revogar a maior parte dos tributos. Assim, as mulheres passaram a pagar uma carga de impostos que não era excessiva e Hortensia conquistou uma grande glória.

---

<sup>111</sup> Ibidem, p. 639.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 640.

<sup>113</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 172.

Na biografia de Hortensia, Boccaccio escreve que, ao defender a redução dos tributos femininos, parecia que Hortensia, uma mulher, tivesse se transformado em um homem, o seu pai. Nota-se que, mais uma vez, louva-se o feminino que possuía uma virtude masculina. O feminino parecia não ser capaz de ter tais virtudes, características do masculino, o que é uma ideia misógina. Assim, o feminino é exaltado, é louvado quando toma a aparência do masculino.

Outro aspecto que deve ser ressaltado é a semelhança dessa biografia com a novela VI, 7 do *Decamerão*, na qual, uma mulher, por meio de seu discurso, também obtém uma conquista para as representações femininas como um todo.

A novela VI, 7, narrada por Filostrato, conta sobre uma mulher que, sabendo falar e usando a palavra no momento adequado, se livrou da morte e gerou o riso naqueles que a escutavam. Filostrato, porém, antes de começar a narrar, elogia o falar bem, especialmente, quando é necessário.

Havia, em Prato, um estatuto “(...) nel vero non men biasimevole che aspro, il quale senza alcuna distinzione far comandava che così fosse arsa quella donna che dal marito fosse con alcun suo amante trovata in adulterio, come quella che per denari con qualunque altro uomo stata trovata fosse.”<sup>114</sup> Durante a vigência de tal estatuto, houve uma nobre, bela e apaixonada dama chamada Filippa, que foi flagrada, de noite, em seu quarto, por seu marido, que se chamava Rinaldo de’ Pugliesi, com Lazzarino de’ Guazzagliotri, um jovem nobre e belo que ela amava tanto quanto a si mesma. Vendo isso, Rinaldo ficou furioso e mal conteve sua vontade de matá-los. Quis, assim, que o estatuto fosse aplicado ao caso de sua mulher. Tendo um testemunho, logo que amanheceu, acusou sua mulher.

Apesar de seus parentes e amigos desaconselharem-na, ela compareceu à intimação. Preferia confessar e morrer corajosamente a fugir com covardia, viver em exílio e não ser digna de um amante tão nobre como era o seu. O podestade achou Filippa muito bela e de maneiras louváveis e, pelo que ela tinha dito, percebeu que era muito corajosa. Sentindo compaixão dela, mas sendo obrigado a cumprir o seu dever, o podestade perguntou se era verdade a acusação do seu marido. Sem se perturbar e com voz amável, a mulher disse que realmente seu marido a encontrou nos braços de Lazzarino, homem que amava. Falou que as leis deveriam ser feitas para todos e estabelecidas com a aprovação de todos aos quais elas se aplicam. Contudo, isso não ocorria com a lei que o seu marido queria usar para penalizá-la. Nenhuma mulher opinou durante a sua elaboração nem foi consultada se a lei deveria ser

---

<sup>114</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 745.

aprovada. Por isso, a lei era péssima. Pediu que, antes que o podestade a julgasse, perguntasse ao seu marido se alguma vez ela tinha se negado a se entregar a ele. Rinaldo respondeu que ela sempre tinha lhe dado o prazer que ele desejava. Assim, a mulher perguntou ao podestade o que ela deveria fazer com o que sobrava, uma vez que seu marido sempre foi satisfeito. Perguntou se não era mais certo dar a um homem nobre e amado do que jogar fora a sobra. Quase todos os cidadãos de Prato, que presenciavam o julgamento da mulher, ao ouvirem a pergunta dela, começaram a rir e, em seguida, afirmaram que ela tinha razão. Assim, reunindo todos, o podestade fez com que o estatuto fosse modificado. Tal lei passou a ser aplicada apenas às mulheres que traíam seus maridos para ganhar dinheiro. Rinaldo saiu confundido e a mulher, que tinha sido absolvida, retornou gloriosa a sua casa.

“La novella da Filostrato raccontata prima con un poco di vergogna punse li cuori delle donne ascoltanti, e con onesto rossore ne’ lor visi apparito ne dieder segno; e poi, l’una l’altra guardando, appena dal ridere potendosi astenerne, soghignando quella ascoltarono.”<sup>115</sup> Tendo praticamente a mesma reação que tiveram depois da novela I, 4<sup>116</sup>, as representações do feminino da *brigata* causou, no princípio, um pouco de vergonha nas mulheres, que ficaram ruborizadas, mas mal conseguiram se abster de rir e, então, sorriram, riram de forma escondida. Depreende-se que o assunto causasse vergonha pelo fato de uma mulher reconhecer publicamente que era adúltera. Ao mesmo tempo, o riso relaciona-se à forma utilizada para justificar o crime. Como nunca se negou ao marido, cumpria com seus deveres conjugais, e ainda lhe sobrava, acreditava que poderia dispor dessa sobra para outrem. Assim, utilizaria a sua disposição sexual com um homem nobre e que ela amava. Além disso, o riso também parece estar ligado ao final, uma vez que seu marido é derrotado e fica confuso e ela, vitoriosa, voltou para a casa em que viva com o marido.

Na novela VII, 2 Filóstrato, antes de iniciar sua narrativa que é sobre o que uma moça de baixa posição social, para se salvar, fez ao seu marido, coloca que os homens, principalmente os maridos, enganam muito as mulheres. Assim, afirma que

(...) son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e spezialmente i mariti, che, quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non doveste solamente esser contente che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d’udirlo dire a alcuno, ma il droveste voi medesime andar dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d’altra parte anche sanno: il che altro che utile esser non vi può, per ciò che, quando alcun sa che altri sappia, egli non si mette troppo leggiermente a volerlo ingannare. Chi dubita dunque che ciò che oggi intorno a questa materia diremo, essendo risaputo dagli uomini, non fosse lor

---

<sup>115</sup> Ibidem, p. 750.

<sup>116</sup> Cf. análise da novela I, 4.

grandissima cagione di raffrenamento al beffarvi, conoscendo che voi similmente, volendo, ne sapreste beffare?<sup>117</sup>

Em Nápoles, um homem pobre, que era pedreiro, se casou com uma moça bela e graciosa chamada Peronella, cuja ocupação era fiar. Certo dia, Giannello Scrignario, um rapaz elegante, ao ver Peronella, se apaixonou e insistiu tanto que passou a ter intimidade com ela. Para poderem ficar sozinhos, o rapaz deveria esperar o marido dela sair. Como esse saía muito cedo para procurar serviço ou para trabalhar e o condado, Avorio, era bastante solitário, o jovem poderia entrar na casa de Peronella. Assim o fizeram várias vezes.

Uma determinada manhã, depois de o marido ter saído, Giannello Scrignario entrou e se deitou com Peronella. Contudo, ao contrário do que era seu costume, o marido retornou, pouco tempo depois, a sua casa. Encontrou a porta fechada por dentro e, depois de ter batido, agradeceu a Deus por ter uma mulher honesta que, logo depois de ele ter saído, trancou a porta para que ninguém pudesse entrar. Peronella percebeu que era seu marido que batia e falou com Giannello. Temia que ele tivesse visto o amante entrar e mandou que se escondesse na barrica que estava em sua casa. Giannello entrou logo na barrica e Peronella foi abrir a porta para seu marido. Com a fisionomia séria, perguntou a razão de ele ter voltado cedo. Reclamou que ele não queria trabalhar enquanto ela passava os dias e as noites fiando. Depois de ter dito isso, começou a chorar e voltou a reclamar. Disse que poderia ter se casado com um homem bom, mas tinha se casado com um homem que não se preocupava com ela. Acrescentou que as outras mulheres possuíam amantes, mas que ela, por ser boa e não ter amantes, não tinha sorte. Falou que não sabia o motivo de não dispor de um amante como as outras e que, se quisesse, poderia, porque muitos moços que gostam dela já mandaram ofertar-lhe dinheiro e perguntar se preferia joias ou roupas. No entanto, disse que nunca consentiu, porque sua mãe nunca havia feito isso. Seu marido lhe disse para não ficar chateada e que ele sabia quem ela era, pois tivera a prova naquela manhã. Ele saiu para trabalhar, mas, assim como ela, desconhecia que era o dia da festa de São Galeão e que, por isso, não tinha que trabalhar. Entretanto, havia vendido a barrica ao homem que estava com ele por 5 liras. Ela respondeu que, mesmo não indo à rua e sendo mulher, tinha conseguido vendê-la por 7 liras a um homem que, assim que ele tinha voltado para casa, tinha entrado na barrica para examiná-la. Quando ouviu isso, o marido ficou muito contente e desfez o negócio com o homem que estava com ele. Peronella, então, disse para seu marido tratar do negócio com o comprador.

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 798 – 799.

Giannello, que tinha ouvido todas as palavras de Peronella, saiu da barrica e começou a perguntar onde aquela mulher estava. O marido respondeu. Giannello, então, perguntou quem ele era e este replicou que era o marido de Peronella. O amante falou que a barrica estava suja e que ele só levaria quando ela estivesse bem limpa. Adiantando-se, Peronella disse que seu marido limparia tudo. Esse entrou na barrica e começou a raspá-la. A mulher, querendo inspecionar o que ele fazia, colocou a cabeça, um braço e um dos ombros dentro da barrica.

O amante lembrou-se que, naquela manhã, não tinha satisfeito seus desejos. Assim, encostou-se na mulher, que estava tampando totalmente a visão de seu marido,

(...) e in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono, a effetto recò il giovanil desiderio; il quale quase in un medesimo punto ebbe perfezione e fu raso il doglio, e egli scostatosi e la Peronella tratto il capo del doglio e il marito uscitone fuori.<sup>118</sup>

Giannello observou o seu interior, pagou os 7 liras ao marido de sua amante e mandou que levassem a barrica para sua casa. “Non seppe sí Filostrato parlare obscuro delle cavalle partice, che l’avedute donne non ne ridessono, semiante facendo di rider d’altro.”<sup>119</sup> O riso gerado por essa novela está patentemente relacionado à metáfora. Contudo, nela há também a esperteza de Peronella e a credulidade do seu marido.

Peronella demonstra sua esperteza em culpar o marido para desviar a atenção de si, do que ela estava fazendo com a porta trancada. Por isso, diz que ele é um homem mal, que não trabalha, que a faria passar necessidade. Chora, representa e, ao mesmo tempo, diz que poderia ter amantes, mas não tinha. A representação, o choro, a tática de se defender atacando, levam ao riso. Do mesmo modo, quando o marido diz que tinha vendido a barrica ao homem que estava com ele, formula logo uma explicação para haver um homem dentro da barrica e, novamente, critica seu marido porque diz que ela, que é mulher e nunca saía de casa, tinha conseguido um preço mais alto. Assim, a solução encontrada por Peronella para justificar seu amante também gera o riso.

A novela VIII, 2, contada por Panfilo, trata de uma narrativa cuja conclusão tem o objetivo de causar o riso e ensina que não se deve sempre acreditar nos padres. Na verdade, antes mesmo de expor o seu objetivo com a novela, Panfilo faz uma invectiva contra os padres. Afirma que sua novela é contra os padres, que ofendem os homens, mas não podem ser ofendidos. Os padres investem contra as mulheres casadas e os laicos não podem se

---

<sup>118</sup> Ibidem, p. 804.

<sup>119</sup> Ibidem, p. 805.

vingar, porque os padres não são casados. Contudo, descontam sua ira nas mães, irmãs e amigas deles.

Havia, em Varlungo, um padre que se colocava com vigor a serviço das mulheres. Apesar de pouco saber ler, falava palavras santas e boas aos domingos para seus paroquianos e, quando os maridos viajavam, visitava as esposas, dava-lhes água benta e presentes e as abençoava. Dentre todas as suas paroquianas, gostou mais da senhora Belcolore, mulher de um trabalhador chamado Bentivegna del Mazzo. Belcolore era graciosa, jovem, bem robusta e sabia moer<sup>120</sup> melhor do que qualquer outra. Era ela que melhor tocava o címbalo, assim como era a que sabia conduzir melhor a roda e a dança típica do condado. Por isso, o padre se apaixonou tão fortemente pela mulher, que queria vê-la todos os dias. O padre agia de forma que o marido dela e os seus vizinhos não desconfiassem. Para se aproximar dela, às vezes, enviava alguns presentes a Belcolore. Quando podia, olhava-a e criticava-a por amor. Ela fingia não perceber e impedia que qualquer coisa acontecesse. Por isso, o padre não conseguia obter o que desejava. Um determinado dia, o padre encontrou Bentivegna del Mazzo com um burrico carregado de várias coisas e perguntou aonde ele ia. Ele respondeu que iria a Florença. O padre percebeu que aquele era o momento certo para procurar Belcolore e foi até a casa dela.

Depois de iniciar uma conversa, o padre perguntou a ela se era necessário que ela o fizesse morrer sempre e, rindo, ela perguntou o que ela fazia. Ele retorquiu que ela não o deixava fazer o que ele queria e que Deus tinha mandado que ele fizesse. Ela perguntou se os padres sabiam fazer tais coisas e ele disse que os padres sabiam fazer melhor do que qualquer um. Então, Belcolore perguntou ““O che bene a mio uopo potrebbe esser questo? ché siete tutti quanti piú scarsi che ’l fistolo’.”<sup>121</sup> O padre respondeu que poderia pedir o que quisesse. Então, pediu emprestado ao padre 5 liras, para poder, no sábado, retirar do usurário em Florença a saia e o cinto que tinha usado no seu casamento. E acrescentou que, se ele fizesse esse favor a ela, ela faria qualquer coisa. O padre disse que não tinha as 5 liras com ele, mas disse que ele emprestaria a ela esse dinheiro antes do sábado. Belcolore disse que eles sempre prometiam, mas não cumpriam e lembrou-lhe o que ele tinha feito com Biliuzza que, por causa do que ele tinha prometido, mas não havia cumprido, tinha se tornado prostituta. Por isso, mandou que ele arrumasse o dinheiro. Ele disse que não tinha como voltar a sua casa, que seu corpo estava preparado e que aquele momento era ideal, uma vez que eles estavam a

<sup>120</sup> O verbo moer tem duplo sentido, pois se refere às práticas sexuais da personagem. “(...) e atta meglio saper macinar che alcuna altra (...)” Ibidem, p. 896.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 900. Segundo Vittore Branca, na nota 3 da p. 900, “piú scarsi che ’l fistolo” significa “piú avari del diavolo”.

sós. Como percebeu que ela não iria fazer o que ele desejava, o padre disse que daria o seu tabardo como penhor. Ela perguntou quanto ele valia e o padre disse que tinha custado 7 liras. Então, Belcolore pediu o tabardo e mostrou uma cabana, aonde nunca ninguém ia. Na cabana, satisfez os seus desejos e voltou para a igreja.

Na igreja, o padre notou que não tinha 5 liras e pensou em uma forma de recuperar o seu tabardo. No dia seguinte, mandou um menino pedir emprestado a Belcolore o seu cadinho de pedra e ela o emprestou. Esperando que ela e seu marido estivessem à mesa, o padre mandou um mensageiro entregar o cadinho dela e pedir de volta o tabardo que tinha ficado como garantia. Ouvindo isso, Belcolore quis reclamar, mas seu marido a repreendeu e disse que ela não podia pedir garantias ao padre e que, sempre que este precisasse de alguma coisa, ela nunca poderia negar. Ela deu o tabardo e mandou dizer ““La Belcolore dice che fa prego a Dio che voi non pesterete mai piú salsa in suo mortaio: non l’avete voi sí bello onor fatto di questa””.<sup>122</sup> O padre, então, rindo mandou dizer-lhe que ““(…) che s’ella non ci presterà il mortaio, io non presterò a lei il pestello; vada l’un per l’altro’”.<sup>123</sup> Belcolore, que ficou muito chateada com o padre, não falou com ele até a época da vindima. Depois de voltar a falar com ele, ele a ameaçou de mandá-la ao inferno. Ela ficou com muito medo e, por várias vezes, aquiesceu aos desejos dele. Ao invés das 5 liras, o padre mandou consertar e acrescentar um guizo ao seu címbalo e ela ficou contente.

“Finita la novella di Panfilo, della quale donne avevano tanto riso che ancora ridono (...).”<sup>124</sup> Nessa novela, cujo objetivo principal é falar contra os padres, que ofendem os laicos, acometendo suas mulheres e são caracterizados como avaros, o riso feminino deve-se à esperteza do padre, à estupidez e simploriedade de Belcolore e às metáforas usadas. É importante ressaltar que nessa novela, assim como em outras, o comportamento do clero, dos padres, é criticado.

A esperteza do padre é, inicialmente, manifestada quando ele convence Belcolore, mesmo dando seu tabardo como garantia, a satisfazer seus desejos. Contudo, sua esperteza é sublinhada no estratagema que usa para tomar seu tabardo de volta, uma vez que consegue o tabardo sem que Belcolore pudesse cobrar as 5 liras. Finalmente, utilizou da sua esperteza, misturada a sua autoridade como padre e ao medo do inferno, para fazer com que Belcolore o satisfizesse.

---

<sup>122</sup> Ibidem, p. 904.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 904.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 905.

Na novela IX, 3, retomando a jornada anterior, Filostrato afirmou que preferiu contar a história do juiz marquês VIII, 5<sup>125</sup>, mas que sua intenção era contar uma novela sobre Calandrino. Disse que os episódios de Calandrino sempre aumentam a alegria, mesmo se tendo discorrido muito sobre ele. Assim, não era necessário explicar quem ele e as outras personagens da novela eram.

Calandrino herdou 200 liras de uma tia que havia morrido. Ele queria, com o dinheiro, comprar uma propriedade, mas nunca comprava quando tomava conhecimento do preço. Por isso, Bruno e Buffalmacco mandaram-no usufruir o dinheiro com eles. No entanto, não tiveram nenhum sucesso com isso. Bruno e Buffalmacco reclamaram muito e, um dia, encontraram um amigo deles, também pintor, que se chamava Nello. Os três, então, planejaram como comer à custa do dinheiro de Calandrino e determinaram o que cada um faria. No dia seguinte, os três ficaram esperando Calandrino sair de casa. Calandrino encontrou com Nello, que ficou olhando o rosto de Calandrino. Este perguntou o que Nello estava olhando e ele disse que Calandrino não parecia ser mais o mesmo, que estava totalmente mudado. Calandrino foi embora, mas ficou desconfiado, porque não sentia nada. Em seguida, ele encontrou Buffalmacco que lhe perguntou se ele estava se sentindo mal. Calandrino respondeu que Nello tinha dito que ele estava completamente mudado. Então Buffalmacco disse que ele parecia meio morto. Achando que estava com febre, Calandrino encontrou com Bruno que perguntou o que ele tinha porque parecia meio morto. Mediante o que os três disseram, Calandrino se convenceu de que estava realmente doente e perguntou o que Bruno achava que ele deveria fazer. Este respondeu que Calandrino deveria voltar para casa e ir para a cama. Além disso, deveria mandar que sua urina fosse levada para o médico, o mestre Simone. Abatido, Calandrino mandou sua mulher cobri-lo, porque se sentia muito mal. Nello e Buffalmacco ficaram com Calandrino, que afirmou que sentia algo que não sabia o que dentro de si, enquanto Bruno disse que iria conversar com o médico. Bruno chegou à casa do mestre Simone antes que a amostra de urina de Calandrino chegasse a suas mãos e combinou tudo com o médico. Este e Bruno foram para a casa de Calandrino e, depois de tomar o pulso de Calandrino, o médico disse-lhe que ele estava grávido. Ouvindo isso, Calandrino começou a gritar e a dizer

‘Oimé! Tessa, questo m’hai fatto tu, che non vuogli stare altro che di sopra: io il ti diceva bene!’

---

<sup>125</sup> Essa novela é analisada neste capítulo.

La donna, che assai onesta persona era, udendo cosí dire al marito tutta vergogna arrossò; e bassata la fronte senza risponder parola s'uscí della camera.<sup>126</sup>

Calandrino continuou a se lamentar e a dizer que foi morto pela libido desordenada de sua mulher e que

(...) tanto la faccia Idio trista quanto io voglio esser lieto; ma cosí fossi io sano come io non sono, ché io mi leverei e dare'le tante busse, che io la rompereí tutta, avvegna che egli mi stea molto bene, ché io non la doveva mai lasciar salir di sopra. Ma per certo, se io scampo di questa, ella se ne potrà ben prima morir di voglia'.<sup>127</sup>

Bruno, Buffalmacco e Nello tinham muita vontade de rir, mas se contiveram. Entretanto, o médico riu em demasia. Depois de ter gritado e se lamentado, Calandrino pediu ao médico que lhe ajudasse. Assim, o médico disse que ele conseguiria fazer com que Calandrino desse à luz, mas ele teria que gastar algum dinheiro. Calandrino implorou que o médico fizesse o necessário. Disse que tinha 200 liras e que, se fosse necessário, ele poderia usar todo o dinheiro desde que ele não precisasse dar à luz. Além de não ter por onde dar à luz, afirmou que não suportaria uma dor tão grande. O médico tranquilizou-o, dizendo que ele faria uma bebida e que, depois de tomá-la por três dias, Calandrino sentir-se-ia curado. Acrescentou que, depois que ele ficasse curado, deveria ser mais prudente, para que isso não acontecesse mais. Em seguida, disse que, para preparar a bebida, precisaria de três pares de capões bons e grandes e, para as outras coisas, ele deveria dar 5 liras a um dos seus amigos para que tudo fosse comprado. Então, na manhã seguinte, o médico enviaria a sua casa a bebida, que Calandrino deveria ingerir em um copo grande durante três dias. Calandrino deu o dinheiro para que tudo fosse comprado e todos foram embora.

O médico preparou uma bebida à base de água e açúcar e mandou para Calandrino. Bruno comprou os capões e outros alimentos saborosos e, junto com seus dois amigos e o médico, comeu à custa de Calandrino. Depois de Calandrino ter bebido a água, o médico foi, junto com seus três amigos, a sua casa e, tomando o seu pulso, considerou-o curado. Calandrino foi, então, fazer suas coisas e, sempre que começava a conversar com alguém, louvava o mestre Simone e a cura que ele realizou, de tê-lo feito, em três dias, desengravidar sem que tivesse nenhuma dor. Bruno, Buffalmacco e Nello ficaram muito contentes de terem, com astúcia, zombado da avareza de Calandrino. No entanto, sua mulher percebeu o engano e resmungou com o marido sobre isso.

<sup>126</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 1051.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 1051.

“Con grandissime risa di tutta la brigata erano state ascoltate le parole da Calandrin dette della sua moglie (...)”<sup>128</sup> O riso dessa novela advém da esperteza de Bruno, Buffalmacco e Nello e, principalmente, da estupidez de Calandrino, que revelou sua vida sexual com sua mulher para seus amigos.

A esperteza de Bruno, Buffalmacco e Nello consiste em fazer com que Calandrino acreditasse que estava mal, que deveria repousar e que deveria procurar o mestre Simone, que apenas executou o que Bruno tinha lhe pedido. Contudo, a esperteza das três personagens, que enganaram e conseguiram comer à custa de Calandrino e, assim, zombaram de sua avareza – ele queria usar o pouco dinheiro recebido para comprar uma propriedade, o que não conseguiria – que não é tão relevante quanto a estupidez desse personagem, que é imensa.

Na novela IX, 10, Dioneo se dirige às mulheres dizendo que um homem menos sábio pode proporcionar diversão e prazer a um homem erudito. Por serem muito moderadas e discretas, as mulheres da *brigata* deixam que ele mostre mais sua tolice do que sua inteligência e ele, com seus defeitos, faz com que as virtudes delas se destaquem. Por isso, deve merecer muito mais o apreço delas. As mulheres devem entender, com a sua novela, como é necessário que a ordem dos que fazem alguma bruxaria seja observada em detalhe e como um erro mínimo, ocorrido durante a sua realização, pode destruí-la totalmente.

Houve, em Barletta, um padre chamado donno Gianni di Barolo. Como estava em uma igreja bastante pobre, donno Gianni, para sobreviver, passou a transportar mercadorias no dorso de uma égua. Como andava por todos os lugares para comprar e vender, conheceu um homem, Pietro da Tresanti, que fazia o mesmo que ele. Contudo, Pietro usava um burro. Pela amizade e afeição, o padre chamava-o de compadre Pietro. Todas as vezes que Pietro ia a Barletta, o padre o hospedava.

O compadre era muito pobre e em sua casa, em Tresanti, só cabiam ele, seu burro e sua mulher, Gemmata, que era muito bela. Sempre que o padre ia para Tresanti, o compadre Pietro o abrigava em sua casa. No entanto, o compadre Pietro não podia hospedar donno Gianni como gostaria, porque só tinha uma cama, em que dormia com sua mulher. Havia um espaço na cocheira onde a égua do padre poderia ficar junto ao seu burro e o padre poderia se acomodar sobre a palha. Quando o padre se hospedava em sua casa, Gemmata, geralmente, pensava em dormir na casa de uma vizinha para que o padre dormisse na sua cama com seu marido. Chegou a falar isso com o padre, mas ele nunca concordou com tal ideia. Uma vez, quando a mulher falou sobre isso com donno Gianni, este lhe disse que estava muito bem

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 1054.

naquela acomodação, porque, quando desejava, fazia com que sua égua se transformasse em uma bela jovem, com a qual se divertia e, quando precisava, transformava a jovem novamente em égua. Por isso, não queria deixá-la. Ao ouvir isso, Gemmata ficou maravilhada e acreditou em donno Gianni. Em seguida, contou tudo a seu marido e disse para ele pedir ao padre, que era seu amigo, para lhe ensinar o feitiço, porque, se ela fosse transformada em égua e seu marido fosse fazer negócios com a égua e o burro, eles poderiam ganhar o dobro. O compadre Pietro também acreditou na história e concordou com o que sua mulher tinha dito. Aos poucos, pediu a donno Gianni que lhe contasse como fazer o feitiço. O padre tentou tirar essa ideia da cabeça do compadre, mas não conseguiu. Por isso, disse que lhe ensinaria o feitiço na manhã seguinte, antes de amanhecer e afirmou que o que era mais difícil e mais incômodo era colocar a cauda.

O compadre Pietro e a comadre Gemmata, por estarem muito ansiosos, quase não dormiram. Antes de amanhecer, levantaram e chamaram donno Gianni. Este foi ao quarto do compadre Pietro e afirmou que só a ele e a ninguém mais ensinaria o feitiço. Entretanto, os dois teriam que fazer o que ele mandasse para que a magia fosse realizada. Os dois afirmaram que fariam o que ele ordenasse. Então, donno Gianni dirigindo-se ao compadre Pietro disse que, se ele não quisesse estragar o feitiço, não poderia falar nada e deveria pedir a Deus que a cauda permanecesse bem presa. O compadre Pietro disse que faria tudo como donno Gianni tinha ordenado. Este mandou a comadre Gemmata ficar nua e na posição que as éguas ficam. Ordenou que, independente do que acontecesse, ela não poderia fazer nenhum movimento. Passou, então, a tocar no corpo da mulher com as mãos, falando que cada parte do seu corpo se transformasse na respectiva parte do corpo de uma égua. Quando faltava só a cauda, donno Gianni, “(...) levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, (...)”<sup>129</sup> dizendo que fosse uma bela cauda de égua. O compadre Pietro tinha prestado muita atenção em todos os detalhes do feitiço e vendo esta última etapa, que achou inconveniente, gritou que não queria cauda. “Era già l’umido radicale per lo quale tutte le piante s’appiccano venuto, quando donno Gianni tiratolo indietro (...)”<sup>130</sup> e lastimou porque a égua já estava quase completa. Ao falar, o compadre Pietro tinha estragado o feitiço e donno Gianni não poderia fazer de novo o que tinha sido desfeito. O compadre Pietro disse que isso não importava, porque ele não queria a cauda e perguntou o motivo de o padre não ter mandado ele, o marido, fazer. Além disso, afirmou que o padre estava colocando-a muito em baixo. Donno Gianni respondeu que, pela primeira vez, o

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 1104.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 1104.

compadre Pietro não conseguiria colocar como ele. Ouvindo isso a comadre Gemmata levantou-se e, com boa fé, censurou o marido, dizendo que ele tinha estragado tudo, que não existia égua sem cauda e que ele mereceria ser mais pobre do que já era. Assim, insatisfeita e extremamente triste, a mulher colocou suas roupas. Em pouco tempo, o compadre Pietro teve que tratar dos seus negócios e, junto do seu burro, partiu com o padre, a quem nunca mais pediu que realizasse o feitiço.

“Quanto di questa novella si ridesse, meglio dalle donne intesa che Dioneo non voleva (...)”<sup>131</sup> O riso dessa novela está relacionado à esperteza, à ingenuidade e à metáfora.

A esperteza de donno Gianni, que leva ao riso, deve-se ao casal simplório e estúpido. Por mais que tivesse tentado, o padre não conseguiu dissuadir o casal da ideia de fazer de Gemmata uma égua. Por isso, aproveitou a situação para realizar o ato sexual com ela. Sua esperteza também reside no fato de saber que o compadre Pietro não iria querer a cauda, que ele iria reclamar e, assim, não haveria o feitiço. Dessa forma, a esperteza causou toda a situação cômica.

Das quatorze novelas<sup>132</sup> que provocam o riso pela estupidez, ingenuidade ou simploriedade de uma determinada personagem, sete<sup>133</sup> causam o riso nas representações femininas da *brigata*, seis<sup>134</sup> em todos os membros do grupo e uma<sup>135</sup> gera o riso em todos, mas o feminino compreende o elemento que leva ao riso mais do que era desejado pelo narrador da novela. Em duas<sup>136</sup> das quatorze novelas, a estupidez, a simploriedade ou a ingenuidade referem-se às personagens femininas, em dez<sup>137</sup> às masculinas e em duas<sup>138</sup> às personagens femininas e masculinas ao mesmo tempo.

Na novela I, 1, que foi anteriormente descrita, o riso está relacionado ao frade que acreditou piamente em tudo o que Ciappelletto tinha-lhe dito.

Na novela II, 10, Dioneo afirma que a novela anterior, II, 9, que foi analisada anteriormente, tinha feito com que ele mudasse a sua narrativa. Diz que isso se deveu à estupidez de Bernabò que achava que sua mulher era casta. Dioneo sustenta que, quando seus maridos viajam, as mulheres não ficam esperando que eles voltem e que, com a história que contaria, mostraria como é enorme a estupidez daqueles que acreditam que têm mais poder do

<sup>131</sup> Ibidem, p. 1106.

<sup>132</sup> I, 1; II, 10; III, 4; III, 10; VI, 10; VII, 1; VII, 2; VIII, 2; VIII, 5; VIII, 6; VIII, 9; IX, 3; IX, 5 e IX, 10.

<sup>133</sup> I, 1; III, 4; III, 10; VII, 2; VIII, 2; VIII, 6 e VIII, 9.

<sup>134</sup> II, 10; VI, 10; VII, 1; VIII, 5; IX, 3 e IX, 5.

<sup>135</sup> IX, 10.

<sup>136</sup> III, 10 e VIII, 2.

<sup>137</sup> I, 1; II, 10; III, 4; VII, 1; VII, 2; VIII, 5; VIII, 6; VIII, 9; IX, 3 e IX, 5.

<sup>138</sup> VI, 10 e IX, 10.

que a natureza, que “(...) con dimostrazioni favolose potere che essi non possono, e sforzansi d'altrui recare a quello che essi sono, non patendolo la natura di chi è tirato.”<sup>139</sup>

Em Pisa, houve um juiz chamado Riccardo di Chinzica que tinha menos força física do que inteligência e achava que conseguiria contentar sua esposa com o mesmo esforço que ele fazia com os estudos. Como era muito rico, procurou uma mulher jovem e bela para se casar, um tipo de casamento que desaconselharia a qualquer outro homem. Casou-se com Bartolomea, uma das mais belas e graciosas jovens de Pisa. Na primeira noite juntos, ele conseguiu, com muita dificuldade, consumir o casamento. Na manhã seguinte, o juiz, que era magro e fraco, buscou se restaurar com confeitos. Mensurando melhor suas forças, o juiz, para se precaver, ensinou a sua esposa um calendário no qual não havia um dia que fosse isento de festividades. Na verdade, havia inúmeras festas ao mesmo tempo. Por causa dessas festividades, os homens e as mulheres tinham que se abster de relações sexuais. Além dessas festividades, o juiz acrescentou outras datas e situações que também impediam as relações entre homens e mulheres. Achou que conseguiria controlar a sua mulher como as causas que julgava. Por isso, ela começou a viver em um estado de grande tristeza. Ele a tocava com muito pouca frequência e a vigiava muito.

Certo dia, o juiz foi descansar em um lugar próximo ao Monte Nero e levou sua mulher. Com o objetivo de divertir Bartolomea, ele organizou uma pescaria. Ele e os pescadores iam em uma barca e as mulheres foram na outra. Tendo se distanciado muito da terra, surgiu uma embarcação de Paganino da Mare, que era um corsário de grande fama. Buscando pilhar as duas embarcações, Paganino atacou, inicialmente, a que tinha as mulheres e vendo Bartolomea, deixou a outra barca partir. Riccardo assistiu o que aconteceu com a barca das mulheres e viu que um corsário tinha pego sua mulher.

Paganino, que não era casado, pensou em manter Bartolomea com ele para sempre. Como ela chorava muito, Paganino procurava confortá-la. De noite, passou a consolá-la não apenas com palavras, mas também com atos. Paganino conseguiu confortá-la tão bem que ela em pouco tempo esqueceu seu marido, os feriados e suas prescrições. Em Mônaco, o corsário fez com que a respeitassem como sua mulher.

Após um tempo, o juiz descobriu onde sua mulher estava e decidiu buscá-la, mesmo que tivesse que pagar um alto resgate por ela. Chegando a Mônaco, ele a viu e ela o viu. Ela contou isso para Paganino. No dia seguinte, o juiz conversou com Paganino e pediu que ele, recebendo o dinheiro, devolvesse-lhe Bartolomea. Paganino disse que em sua casa havia uma

---

<sup>139</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 304.

jovem e que levaria o juiz até ela. Se ela dissesse que era mulher de Riccardo, ele a deixaria ir e receberia a quantia que o juiz quisesse pagar, mas que, se ela não o reconhecesse e ele a quisesse tirar de si, disse que brigaria por ela. O senhor Riccardo respondeu que ela iria se atirar ao seu pescoço assim que estivesse perto dele e concordou com sua proposta. Depois de terem chegado à casa do corsário, este mandou Bartolomea ir à sala onde o juiz estava. Bartolomea agiu como se seu marido fosse um estranho. Achando que sua mulher não o reconhecia por, talvez, ter ficado diferente devido ao sofrimento, Riccardo disse a Bartolomea que tinha sofrido muito por tê-la perdido, que ele era o seu marido e iria levá-la para casa. Ela respondeu-lhe que não o conhecia e não se lembrava de tê-lo visto. O senhor Riccardo insistiu, mas ela manteve a mesma resposta. Achando que ela se comportava dessa forma por causa de Paganino, que não queria falar nada na frente dele, pediu a Paganino para ficar a sós com ela para conversarem melhor. Paganino concordou. Ficando a sós com Bartolomea, o juiz perguntou a ela se ela não mais se lembrava dele, se ele tinha se modificado tanto assim. Ela, rindo, disse que sabia quem ele era, mas que durante o tempo que viveu com ele, ele mal a conhecia. Ele deveria saber que, sendo ela, jovem, necessitava algo além de alimentação e vestuário. Se preferia estudar a ter mulher, seria melhor nunca ter se casado. Disse-lhe que “(...) se voi aveste tante feste fatte fare a’ lavorari che le vostre possession lavorano, quante faciavate fare a colui che il mio piccol campicello aveva a lavorare, voi non aveste mai ricolto granel di grano.”<sup>140</sup> Paganino, ao contrário, não guardava nenhum feriado e trabalhavam intensamente no quarto. Queria deixar os dias de festa, os jejuns para a velhice e, por isso, ficaria com Paganino e mandou seu marido ir embora. O marido, então, falou que Paganino, quando se cansasse dela, iria expulsá-la e perguntou-lhe se ela preferia viver em pecado com Paganino a ser a dona da casa dele. Disse que era para ela abandonar seu apetite desonesto e desordenado e voltar com ele, porque ele prometia que faria o possível para agradá-la. Ela respondeu que seus parentes não cuidaram da sua honra quando a deram como mulher para o juiz. Diz que é esposa de Paganino enquanto que era escrava dele. Coloca que ele iria se esforçar, mas não conseguiria. Além disso, falou que parecia que Paganino não queria deixá-la. Mandou, novamente, ele ir embora, porque, senão, gritaria como se ele tivesse tentado forçá-la. Vendo que não conseguiria demovê-la e que tinha feito uma estupidez em se casar com uma jovem e ardente, o juiz foi embora. Voltou a Pisa e ficou tão abalado com o acontecido que só respondia aos que o saudavam que ““Il mal furo non vuol festa””<sup>141</sup>. Pouco tempo depois, ele morreu. Sabendo dessa notícia, Paganino casou com

---

<sup>140</sup> Ibidem, p. 311.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 314.

Bartolomea e eles nunca observaram os dias santos. Dioneo termina a novela evocando a novela anterior e afirmando que, ao apostar com Ambruogiuolo, Bernabò buscou a sua destruição.

“Questa novella diè tanto che ridere a tutta la compagnia, che niuna ve n’era a cui non dolessero le mascelle: e di pari consentimento tutte le donne dissero che Dioneo diceva vero e che Bernabò era stato una bestia.”<sup>142</sup>

Reagindo às últimas palavras de Dioneo, as próprias figuras femininas da *brigata* reconheceram que achar que as mulheres não traem os maridos era uma estupidez. Provavelmente, tal posição deve-se à explicitação da libido feminina presente na novela.

O riso gerado por essa novela está relacionado a quatro fatores: à estupidez, à metáfora, a uma frase engraçada e à tentativa malograda de impedir a força da natureza.

A estupidez da personagem Riccardo reside no fato de ele saber que um casamento de um homem como ele com uma jovem não daria certo, mas ter insistido. Assim, ele se achava mais forte do que a lei da natureza. É uma estupidez, segundo o autor, através da personagem Dioneo, tentar controlar a irreprimível força da natureza. Além disso, sua estupidez se revela na crença de que conseguiria tratar sua mulher segundo as leis, como se estivesse exercendo seu ofício. Finalmente, sua estupidez é patente quando ele acha que sua mulher não o reconhece.

A ingenuidade de Alibech, na novela III, 10, está no fato de ela praticamente ignorar tudo sobre a vida e acreditar cegamente no que Rustico disse. Além disso, ela acredita que está servindo a Deus, mas, na verdade, está servindo aos desejos de Rustico. Conforme já foi tratado, essa personagem também é ingênua por achar que conseguiria resistir a sua libido.

Na novela VII, 2, a credulidade do marido de Peronella também causa o riso. Enquanto ela estava trancada com seu amante, ele achou que ela tinha trancado a porta para que ninguém entrasse e, por isso, louvou a Deus por ter uma mulher honesta. O seu pensamento era justamente o contrário do que acontecia. Sua mulher não era honesta.

A estupidez e simploriedade, na novela VIII, 2, são características da personagem Belcolore. Inicialmente parecendo muito esperta e mostrando que não seria enganada, Belcolore diz ao padre que só faria o que ele queria se ele emprestasse a ela 5 liras. Não aceitou satisfazer a vontade do padre e, depois, receber o dinheiro, porque, com base no que ele tinha feito com uma mulher, Belcolore não acreditava que o padre iria cumprir sua promessa. Assim, obteve o tabardo dele como garantia. Sua estupidez é revelada quando o

---

<sup>142</sup> Ibidem, p. 315.

padre a coloca em uma situação em que ela, estando perto do marido, não poderia revidar e é, assim, enganada. Além disso, sua estupidez está presente quando ela, ameaçada de ser mandada para o inferno, acata o padre. A simplicidade de Belcolore reside no fato de ter se contentado com os pequenos presentes do padre, ou seja, o conserto do címbalo e o acréscimo de um guizo.

Na novela VIII, 5, Filostrato aludindo a uma novela que foi anteriormente narrada, coloca que, por ter ouvido o nome de Maso del Saggio, desistiu de contar a novela que tinha em mente e iria narrar uma de Maso del Saggio e seus companheiros.

Inicia dizendo que iam, com frequência, a Florença, reitores marquesãos e que esses, em geral, eram muito pobres e chegavam a ter uma vida mísera. Tais reitores, por sua miséria e avareza, levavam com eles juízes e notários que pareciam mais ser camponeses e trabalhadores mecânicos do que vindos de universidades. Certa vez, houve um reitor que iria assumir o posto de podestade e, dentre os vários juízes que o acompanhava, estava um que se chamava Niccola da San Lepidio que, parecendo um trabalhador mecânico, foi encarregado de questões criminais.

Procurando, um dia, um amigo seu no palácio do podestade, Maso viu o senhor Niccola e ficou por um longo tempo observando-o. Sobre sua cabeça, o juiz tinha um barrete de pele totalmente enfumaçado, uma caixa de penas na cintura, usava uma toga mais curta do que o seu capote, dentre outras coisas esdrúxulas, que não ficavam bem a um juiz. Dentre todas essas coisas estranhas, Maso achou que a pior era o par de calças que ele vestia porque o fundo das calças ia até o meio das pernas do juiz. Deixando de procurar aquele amigo, Maso encontrou dois colegas, Ribi e Matteuzzo, que gostavam tanto de burlas e divertimentos quanto ele. Maso falou que, se os dois o seguissem, ele iria mostrar-lhes o mais novo e mais completo tolo já visto. Foram ao palácio, viram o juiz e começaram a rir. Aproximaram-se da tribuna onde o juiz estava e perceberam que poderiam entrar por baixo e tirar as calças dele. Assim, planejaram o que cada um faria. Enquanto um passou por baixo para puxar as calças do juiz, os outros dois foram fazer uma reclamação com o juiz. Cada um se colocou de um lado do juiz e, ficando próximo a ele, cada um segurou a ponta da toga.

Em seguida, começaram a discutir, cada um gritando que o outro havia roubado um objeto seu. Estando o juiz em pé, o que ficou encarregado de puxar as calças do juiz conseguiu pegar o fundo de sua calça e puxou-a para baixo. A calça desceu com facilidade uma vez que o juiz era magro. Notando que suas calças desciam e sem saber o motivo, o juiz procurou fechar a parte da frente de suas roupas, que estava aberta, mas os dois homens que estavam, cada um de um lado do juiz, puxavam sua roupa. Assim, todos os que estavam no

tribunal viram que as calças do juiz tinham sido arrancadas. Pouco tempo depois, os dois deixaram de gritar e reclamar e todos os três deixaram o palácio. O juiz suspendeu suas calças perante todas as pessoas e, só depois, é que entendeu o que havia acontecido. Procurou-os e como nada conseguiu saber sobre eles, jurou que precisava descobrir se, em Florença, havia o costume de se tirar as calças dos juízes quando eles estavam na tribuna. O podestade ouviu as reclamações do juiz e fez um grande alvoroço. Depois de algum tempo, uns amigos do podestade lhe explicaram o porquê de tal ato ter ocorrido. Disseram-lhe que aquilo tinha acontecido para mostrar ao podestade que os florentinos sabiam que, ao invés de ele ter colocado juízes, ele tinha colocado homens tolos, cuja remuneração era menor. Então, o podestade parou de reclamar e não deixou as coisas como elas estavam.

“Non ebbe prima la novella di Filostrato fine, della quale molto si rise, (...)”<sup>143</sup> O riso dessa novela deve-se à estupidez do juiz, à situação burlesca e à crítica às autoridades.

O juiz, cuja aparência já indicava ser estúpido e que parecia não ser um juiz, entreteve-se com os dois homens que estavam apenas a chamando a sua atenção e ganhando tempo para que o terceiro puxasse suas calças. Ele também mostrou que não sabia se impor em uma situação, uma vez que os dois homens gritavam, puxavam a sua toga e ele não reagia. Sua estupidez fica patente no fato de ele não saber o motivo de sua calça cair e ser visto sem calças pelos cidadãos que se encontravam no palácio. Finalmente, não notou que os homens que tiraram suas calças estavam zombando dele. Achou que fosse um costume florentino.

Na novela IX, 3, a estupidez de Calandrino e, especificamente, o fato de ter exposto as intimidades sexuais entre ele e sua mulher é a grande causadora do riso da *brigata*. Calandrino é estúpido, acredita que está mal e chega, mesmo, a se sentir mal depois de três amigos terem lhe dito que ele não estava bem. Ele também acreditou na história fantasiosa de que poderia estar grávido e sofreu com isso, porque não sabia como a criança iria nascer. Também não percebeu que o médico ria da sua credulidade.

Calandrino atribuiu a gravidez ao fato de manter relações sexuais com sua mulher em posições não naturais. Na realidade, como já foi exposto<sup>144</sup>, considerava-se, no medievo, que a mulher sobre o homem invertia a ordem natural da sexualidade masculina e feminina. Por isso, é que, segundo Calandrino, passou a ter a sexualidade feminina e engravidou. Contudo, a inversão de posições não era condenada por fazer com que um homem engravidasse. Na verdade, o problema da inversão da sexualidade residia na inversão de papéis ativo–passivo. Estando sobre o homem, a mulher se tornava ativa, papel socialmente reservado aos

---

<sup>143</sup> Ibidem, v. 2, p. 934.

<sup>144</sup> Cf. análise da novela I, 4.

homens.<sup>145</sup> Por falar dessa posição não natural e do gosto de sua mulher por ela com os amigos e acreditar que tinha ficado grávido por ter ficado no lugar que cabia às mulheres, ao feminino, é que Calandrino gera o riso do grupo.

Deve-se ressaltar que, ao falar da vontade de sua mulher de ficar sobre ele, ressalta a libido desordenada dela e o seu erro em atender ao seu pedido. Assim, toca em um tema presente em várias outras novelas, o da grande libido feminina e da visão negativa e misógina sobre a mulher.

Na novela IX, 10, a estupidez do casal simplório causa o riso na medida em que Gemmata e Pietro acreditam que é possível transformar uma égua em ser humano e vice-versa. Por acreditarem nisso e pedirem para aprender o tal feitiço, donno Gianni age de uma forma esperta e os engana. O fato de terem sido enganados, de donno Gianni ter aproveitado a situação para realizar o ato sexual revela a estupidez deles e gera o riso.

As situações engraçadas que levam ao riso estão presentes em sete<sup>146</sup> novelas, das quais quatro<sup>147</sup> causam o riso apenas nas figuras femininas da *brigata*, duas<sup>148</sup> em todas as personagens desse grupo e uma<sup>149</sup> fez com que apenas as figuras masculinas do grupo rissem enquanto as representações femininas murmuraram. As situações burlescas relacionadas às personagens femininas perfazem duas<sup>150</sup> das sete novelas, enquanto as que dizem respeito às personagens masculinas são quatro<sup>151</sup>. Além disso, há uma<sup>152</sup> que se aplica a uma figura feminina e a duas figuras masculinas.

Na novela III, 10, a situação engraçada reside no esgotamento físico de Rustico e no desejo constante de Alibech. Rustico iniciou Alibech nas práticas sexuais, mas, como não se alimentava bem e o apetite sexual de Alibech era enorme, não conseguiu mais manter relações sexuais com ela, e, assim, ela passou a ficar insatisfeita. Como achava que o ato que praticava era servir a Deus, ela reclamava que tinha ido para o deserto para servir a Deus, mas não estava realizando tal serviço. Um dos trechos de maior comicidade é o que ela diz que o inferno dela a perturbava e que ele deveria ajudá-la, porque ela o tinha ajudado: ““Rustico, se il diavol tuo è gastigato e piú non ti dà noia, me il mio ninferno non lascia stare: per che tu

<sup>145</sup> Cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/sexual-positions.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/sexual-positions.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>146</sup> I, 1; II, 1; III, 10; V, 10; VI, 5; VIII, 5 e IX, 9.

<sup>147</sup> I, 1; III, 10; V, 10 e VI, 5.

<sup>148</sup> II, 1 e VIII, 5.

<sup>149</sup> IX, 9. “Questa novella dalla reina detta diede un poco da mormorare alle donne e da ridere a’ giovani.” BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 1100.

<sup>150</sup> II, 1 e IX, 9.

<sup>151</sup> I, 1; III, 10 VI, 5 e VIII, 5.

<sup>152</sup> V, 10.

farai bene che tu col tuo diavolo aiuti a attutare la rabbia al mio ninferno com'io col mio ninferno ho aiutato a trarre la superbia al tuo diavolo'.”<sup>153</sup> Deve-se ressaltar que o grande apetite sexual feminino, que está presente em várias outras novelas do *Decamerão*, é proveniente da concepção medieval sobre a mulher.

Antes de iniciar a novela VI, 5, Filostrato afirma que, assim como a fortuna esconde em pessoas de ofícios muito ordinários grandes virtudes, como foi mostrado na novela anterior, a natureza dá grandes dons a homens horrorosos. Isso aconteceu com dois concidadãos do grupo, que são os personagens da novela que contará.

O senhor Forese da Rabatta era baixo e tinha o rosto achatado, mas conhecia de forma profunda as leis e “(...) da molti valenti uomini uno armario di ragione civile fu reputato (...)”<sup>154</sup>.

Giotto pintava objetos que pareciam ser verdadeiros. Os homens se confundiam com sua pintura achando que elas eram os objetos reais. Giotto era “(...) una delle luci della fiorentina gloria (...)”<sup>155</sup> Contudo, por ser humilde, nunca se deixou chamar de mestre. Além disso, era tão feio quanto Forese da Rabatta.

Forese da Rabatta e Giotto tinham suas propriedades rurais em Mugello. Ao regressar da visita que tinha feito em suas terras, Forese da Rabatta, montado em um péssimo cavalo, encontrou com Giotto, que também voltava para Florença. Giotto se igualava a Forese da Rabatta tanto em relação às roupas quanto ao cavalo em que viajava. Como era verão, uma chuva pegou os dois desprevenidos e, por isso, foram se abrigar na casa de um lavrador que conheciam e estimavam. A chuva não parava e os dois desejavam retornar a Florença. Pegaram, então, emprestado dois chapéus e dois capotes bastante velhos com o lavrador, que não tinha nada melhor para emprestar, e voltaram a cavalgar. Depois de terem percorrido uma determinada distância, ficaram completamente molhados. Quando o tempo melhorou, os dois homens, que até então tinham ficado quietos, passaram a conversar. Enquanto falavam, Forese observava Giotto, que lhe pareceu consumido e horrível. Sem refletir sobre o que era e sobre as condições em que se encontrava, Forese começou a rir e perguntou ““Giotto, a che ora venendo di qua alla 'ncontro di noi un forestiere che mais veduto non t'avesse, credi tu che egli credesse che tu fossi il migliore dipintore del mondo, come tu se'?””<sup>156</sup>. Giotto respondeu ““Messere, credo che egli il crederebbe allora che, guardando voi, egli crederebbe

<sup>153</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 449.

<sup>154</sup> Ibidem, v. 2, p. 737.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 738.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 739.

che voi sapeste l'abici'".<sup>157</sup> Ao ouvir a resposta, Forese da Rabatta percebeu que tinha errado e tinha sido "(...) di tal moneta pagato, quali erano state le derrate vendute."<sup>158</sup>

"Ridevano ancora le donne della bella e presta risposta di Giotto (...)"<sup>159</sup>. O riso feminino dessa novela parece estar relacionado à situação engraçada na qual os dois personagens se encontravam, à pergunta de Forese para Giotto, que foi frustrada pela resposta de Giotto, e às frases ditas pelas duas personagens. A situação em que Forese da Rabatta e Giotto se encontravam era engraçada, porque viajavam com cavalos ruins, foram pegos pela chuva, conseguiram, como proteção, apenas chapéus e capotes muito velhos de um lavrador. Assim, os dois homens, que eram muito feios, mas possuíam grandes dons, pareciam pertencer à camada inferior da sociedade por estarem tão mal amparados em uma chuva.

A situação burlesca presente na novela VIII, 5, reside na zombaria cometida por Maso e seus dois amigos, especificamente, a briga entre dois deles que servia para distrair o juiz para que se conseguisse puxar suas calças e para mostrar àqueles que estavam presentes que as calças dele tinham sido tiradas. Eles realmente simularam uma briga, com gritos e exaltação de ânimos que, por ser de mentira, gera o riso.

Seis<sup>160</sup> são as novelas que contêm metáforas que provocam o riso. Delas, cinco<sup>161</sup> geram o riso nas representações femininas e uma<sup>162</sup> leva todos a rirem, mas as figuras femininas entendem a metáfora utilizada pelo contador da novela mais do que ele desejava que elas entendessem. As metáforas não se relacionam aos gêneros, às personagens, mas, sim, ao ato sexual e aos órgãos sexuais.

A metáfora da novela II, 10, "(...) se voi aveste tante feste fatte fare a' lavorari che le vostre possession lavorano, quante faciavate fare a colui che il mio piccol campicello aveva a lavorare, voi non avreste mai ricolto granel di grano."<sup>163</sup>, gera o riso por tratar do ato sexual e do órgão sexual feminino e relacioná-los à instituição, pelo juiz, de várias dias em que se interdita a relação sexual e o trabalho no campo. Se o juiz fizesse que os trabalhadores de suas terras tivessem tantos feriados quanto ele impunha a ela, eles nunca recolheriam uma saca de grão.

A metáfora sexual, que leva ao riso, na novela III, 1, está relacionada à atividade desenvolvida pela personagem Masetto, que era encarregado de cuidar do jardim. Por duas

<sup>157</sup> Ibidem, p. 740.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 740.

<sup>159</sup> Ibidem, p. 741.

<sup>160</sup> III, 1; III, 10; V, 4; VII, 2; VIII, 2 e IX, 10.

<sup>161</sup> III, 1; III, 10; V, 4; VII, 2 e VIII, 2.

<sup>162</sup> IX, 10.

<sup>163</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 311.

vezes, o jardim aparece significando o órgão sexual feminino. No início da narrativa, há um pensamento de Masetto, no qual, ele coloca que ““Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò si l’orto, che mai non vi fu cosí lavorato.””<sup>164</sup>. Posteriormente, as freiras ficaram perturbadas pelo fato de ““(…) che l’ortolano non venia a lavorare l’orto (…).””<sup>165</sup>. Segundo o dicionário *Lo Zingarelli*,<sup>166</sup> a palavra *orto*, no sentido literário, também significa jardim. Assim, o jardim significa o órgão sexual feminino e cuidar, trabalhar no jardim significa o ato sexual. Além disso, o ato sexual também é relacionado ao ato de cavalgar. As duas primeiras freiras que travaram relações sexuais com ele, ““(…) avanti che quindi di dipartissono, da una volta in sú ciascuna provar volle come il mutolo sapeva cavalcare (…).””<sup>167</sup>. Tratar dessa forma indireta, mas claramente compreendida, o ato sexual, provoca o riso porque, apesar de determinadas palavras não serem ditas, são muito bem compreendidas.

A metáfora de reenviar o diabo para o inferno provoca o riso na medida em que trata do órgão sexual masculino – diabo –, do órgão sexual feminino – inferno – e do sexo – remeter o diabo ao inferno – de um modo que a personagem feminina, Alibech, acredite que está realizando um grande serviço a Deus – diz à personagem masculino, Rustico: ““Per certo, padre mio, mala cosa dee essere questo diavolo e veramente nemico di Dio, ché ancora al ninferno, non che altrui, duole quando egli v’è dentro rimesso.””<sup>168</sup> – e, depois, comprove que, como tinha ouvido,

“(…) il servire a Dio era cosí dolce cosa; e per certo io non mi ricordo che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse, quanto è il rimettere il diavolo in inferno; e per ciò io giudico ogni altra persona, che altro che a servire a Dio attende, essere una bestia.””<sup>169</sup>

A metáfora utilizada na novela V, 4 do rouxinol e do canto do rouxinol, que surgem da artimanha usada pela personagem Caterina, geram o riso porque significam, respectivamente, o órgão sexual masculino e o ato sexual.

A metáfora do acasalamento dos cavalos de Partia, que indicava o ato sexual entre o amante e Peronella, levou as mulheres ao riso. Contudo, elas fingiram rir de outra coisa. Tal como se afirma na fonte, é possível que essa tentativa de esconder o real motivo do riso esteja relacionada ao falar obscuro de Filostrato.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 335.

<sup>166</sup> NICOLA ZINGARELLI. *Lo Zingarelli*. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

<sup>167</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 334.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 447.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 448.

As metáforas da novela VIII, 2 referem-se ao ato sexual e ao órgão sexual masculino e feminino. A primeira, relacionada diretamente à personagem feminina, “(...) e atta meglio saper macinar che alcuna altra (...)”<sup>170</sup>, diz que a personagem feminina sabe moer melhor do que qualquer outra. Quando Belcore manda dizer ao padre “(...) che fa prego a Dio che voi non pesterete mai piú salsa in suo mortaio: non l’avete voi sí bello onor fatto di questa”<sup>171</sup>, fala que pede a Deus para ele não mais preparar molho no seu cadinho, aludindo, assim, ao ato sexual. Quando o padre manda responder que “(...) s’ella non ci presterà il mortaio, io non presterò a lei il pestello; vada l’un per l’altro”<sup>172</sup>, ele diz que se ela não emprestasse o seu cadinho, o órgão sexual feminino, ele não emprestaria a sua mão-de-pilão, órgão sexual masculino.

A metáfora da cauda da novela IX, 10, do “(...) pivuolo col quale egli piantava gli uomini (...)”<sup>173</sup>, que pode ser compreendida como a estaca com a qual se plantava os homens, do “(...) solco per ciò fatto (...)”<sup>174</sup>, isto é, o sulco feito para esse propósito, e do “(...) l’umido radicale per lo quale tutte le piante s’appiccano venuto (...)”<sup>175</sup>, ou seja, da umidade que leva todas as plantas a se enraizarem, geram o riso. As metáforas são, ao mesmo tempo, baseadas em animais, na égua e sua cauda e nas plantas com os termos *pivuolo*, *solco* e *umido radicale*.

Determinadas palavras faladas geram, em quatro<sup>176</sup> novelas, o riso das figuras femininas da *brigata*. Nessas quatro novelas, em duas<sup>177</sup>, as personagens que falam as palavras que causam o riso são masculinas. Em uma<sup>178</sup> das novelas, as palavras que provocam o riso feminino foram ditas pelo narrador da novela, Panfilo, depois de ter contado a sua novela. Na outra<sup>179</sup>, toda a *brigata* ri.

Na novela II, 7, Panfilo, inicialmente, coloca que não se deve ter ambição excessiva, uma ambição que, para obter aquilo que se deseja, leve à realização de atos negativos. Na verdade, as coisas ardentemente desejadas podem causar a morte ou levar a uma vida extremamente sofrida. A ambição que leva o feminino a pecar diz respeito, principalmente, ao desejo de ser bela. Criticando esse desejo das mulheres, Panfilo conta a desventura que a

---

<sup>170</sup> Ibidem, v. 2, p. 896.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 904.

<sup>172</sup> Ibidem, P. 904.

<sup>173</sup> Ibidem, p. 1104.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 1104.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 1104.

<sup>176</sup> II, 7; II, 10; III, 1 e VI, 5.

<sup>177</sup> III, 1 e VI, 5.

<sup>178</sup> II, 7.

<sup>179</sup> II, 10.

excessiva beleza causou em uma mulher, em uma sarracena que, por causa da sua beleza, foi obrigada a “contrair núpcias” por nove vezes em um período de, talvez, quatro anos.

Na Babilônia, governava o sultão Beminedab, que tinha uma filha chamada Alatiel. Ela era considerada a mulher mais bonita do mundo. Como tinha recebido a ajuda do rei do Garbo para vencer inúmeros árabes que tinham se revoltado contra ele, o sultão atendeu ao pedido do rei e deu-lhe sua filha em casamento. Enviou, para o Garbo, Alatiel com uma grande comitiva e ricos objetos. Após terem saído do porto de Alexandria e terem passado a Sardenha, o navio enfrentou três dias de tempestades. Percebendo que o navio estava se desfazendo, grande parte da comitiva foi para um pequeno barco a remos. Alatiel e suas criadas permaneceram naquele navio, que foi jogado contra uma praia da ilha Maiorca. A filha do sultão e as mulheres sobreviventes, sozinhas e perdidas, começaram a chorar. Um gentil-homem, Pericon da Visalga, e grande parte de seus familiares passavam por ali quando ele viu o barco e mandou um dos seus entrar e ver o que tinha acontecido. Encontraram-se mulheres cujo idioma não foi compreendido. Sabendo disso, Pericon mandou que as mulheres junto com seus pertences mais preciosos fossem tirados do navio. O gentil-homem levou as mulheres para seu castelo, onde fez com que descansassem e se alimentassem. Concluiu, pelos pertences que traziam, que a mulher era uma nobre e importante dama. Mesmo estando fisicamente maltratada, Alatiel despertou o desejo de Pericon, que decidiu que a teria. Apaixonado pela mulher, Pericon tentou de várias formas fazer com que Alatiel satisfizesse o seu prazer, mas nada conseguiu. A mulher percebeu que estava entre os cristãos e que, querendo ou não, teria que ceder a Pericon. Assim “(...) con altezza d’animo propose di calcare la miseria della sua fortuna.”<sup>180</sup>.

Buscando conseguir o que desejava, Pericon notou que ela gostava de vinho, mas que não sabia beber porque tinha sido proibida por sua religião. Então, deu uma grande festa e mandou o servidor fazer com que ela bebesse vários tipos de vinhos. Alatiel bebeu bastante. Quando a festa terminou, Pericon foi para seu quarto com Alatiel e aproveitou o estado em que ela estava para satisfazer a seu desejo sexual. A partir desse dia, ela passou outras noites com ele.

Il che poi che ella ebbe sentito, non avendo mai davanti saputo con che corno gli uomini cozzano, quase 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.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 231.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 233.

Pericon tinha um irmão chamado Marato que, quando viu Alatiel, passou a desejá-la. Para conseguir ficar com a filha do sultão, Marato matou o irmão e levou Alatiel para um navio de dois genoveses que iam para Clarença, na Romênia. Alatiel chorou muito pelos episódios de seu infortúnio, mas foi consolada por Marato, que a fez logo esquecer Pericon. Durante a viagem, os dois genoveses se apaixonaram pela mulher e resolveram conquistá-la. Um dia, Marato estava distraído à popa. Aproveitando a situação, eles o jogaram ao mar. Alatiel passou a se lamentar por sua má sorte. Depois de ela ter se acalmado, os dois começaram a disputar quem seria o primeiro a ficar com a mulher e lutaram entre si com uma faca. Um morreu e o outro ficou muito ferido. Chegando à Clarença, ela passou a cuidar deste e a fama da sua beleza logo se espalhou. O príncipe da Moreia, que estava naquela cidade, decidiu vê-la e apaixonou-se imediatamente por ela. Então, os parentes do genovês ferido mandaram-na para ele. Achando que ela era uma mulher nobre, o amor do príncipe por ela dobrou. Ele tratava Alatiel como sua própria mulher e sua beleza era assunto em toda a Romênia.

Ouvindo os comentários, o duque de Atenas quis vê-la. Assim, partiu para Clarença, viu a mulher e logo ficou completamente apaixonado por ela. Resolveu ter Alatiel para si e matou o príncipe e o seu camareiro. Deitou-se com a nobre e, em seguida, mandou que seus homens levassem-na. Junto com a mulher e os seus homens, foi para Atenas, deixando Alatiel escondida em uma propriedade distante da cidade.

O crime do duque de Atenas foi descoberto, mas ele buscou de todas as formas mostrar que era inocente. O novo príncipe da Moreia declarou guerra ao duque, que buscou auxílio. O imperador de Constantinopla mandou seu filho, Constanzio, e seu sobrinho, Manovello, para ajudarem o duque. Esse era casado com a irmã de Constanzio, que contou para os enviados tudo o que havia ocorrido. Constanzio e Manovello pediram ao duque para ver Alatiel. Ao vê-la, Constanzio apaixonou-se por ela e, com apoio de sua irmã, roubou Alatiel afirmando que fazia isso por causa de sua irmã. A filha do sultão, que estava em prantos, se lamentando por sua beleza desgraçada, foi levada por Constanzio a Quios “(...) dove piú 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.”<sup>182</sup>

O rei dos turcos, Osbech, estava em guerra contra o imperador de Constantinopla e, chegando a Ismirna, soube que Constanzio ficava sem nenhuma proteção em Quios com uma

---

<sup>182</sup> Ibidem, p. 245.

mulher. Osbech foi para Quios e sequestrou a filha do sultão. Levou-a para Ismirna, onde fez de Alatiel sua legítima esposa.

Sendo informado que seria atacado por um lado pelo imperador de Constantinopla e, por outro, pelo rei da Capadócia, Osbech foi com seu exército contra este rei e deixou sua mulher com um familiar muito fiel. Esse, apesar de velho, apaixonou-se pela filha do sultão. Sabia a língua de Alatiel e passou a ter uma grande intimidade com ela que, após anos sem conseguir falar com ninguém, ficou muito contente por poder conversar. E da amizade passaram à prática amorosa “(...) l’uno dell’altro pigliando sotto le lenzuola meraviglioso piacere.”<sup>183</sup> Quando souberam da morte de Osbech e da pilhagem do rei da Capadócia, o velho e a nobre foram para Rodes. Aí, o velho ficou muito doente e encontrou um grande amigo seu, um comerciante de Chipre. Como estava para morrer, deixou para o amigo sua mulher e seus pertences e pediu que eles não se esquecessem dele.

O mercador teve que voltar para Chipre e a mulher decidiu ir com ele desde que a respeitasse como uma irmã. Contudo,

Per la qual cosa avvenne quello che né dell’un né dell’altro nel partir da Rodi era stato intendimento: cioè che incitandogli il buio e l’agio e’l caldo del letto, le cui forze non son piccole, dimentica l’amistà e l’amor d’Antioco morto, quasi da iguali appetito tirati, cominciatisi a stuzzicare insieme, prima che a Baffa giugnessero, là onde era il cipriano, insieme fecero parentado; e a Baffa pervenuti, piú tempo insieme col mercatante si stette.<sup>184</sup>

Em Bafa, havia um gentil-homem que se chamava Antigonu. Um dia, passou pela casa em que Alatiel morava e a viu. Tentou se lembrar de onde a conhecia. Alatiel logo que viu Antigonu, recordou-se que ele tinha servido a seu pai. Assim, pensou que, se seguisse os conselhos daquele homem, poderia voltar ao estado de realeza.

Alatiel confirmou a identidade de Antigonu e disse quem era. O homem reconheceu a nobre. Disse-lhe que toda terra do Egipto tinha certeza de que ela tinha morrido afogada. Ela afirmou que contaria o que aconteceu e que, se ele achasse que ela poderia voltar a sua condição, ele a ajudasse, mas, se ele não concordasse, que ele não falasse para ninguém que ela estava viva.

Sempre chorando, contou toda a história. Antigonu disse que, como ela nunca revelara a identidade, podia fazer com que ela voltasse para casa e se casasse com o rei do Garbo. Antigonu conseguiu enviá-la a seu pai e, quando seu pai perguntou o que havia acontecido, ela disse tudo o que Antigonu a tinha mandado dizer. Afirmou que foi levada por dois homens

---

<sup>183</sup> Ibidem, p. 247.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 249 – 250.

a um convento de mulheres “(...) secondo la lor legge religiose; e quivi, che che essi dicessero, io fui da tutte benignissimamente ricevuta e onorata sempre, e con gran divozione con loro insieme ho poi servito a san Cresci in Valcava, a cui le femine di quel paese voglion molto bene.”<sup>185</sup> Ao ser perguntada sobre quem era e da onde vinha, ela, com medo de dizer a verdade e ser expulsa como inimiga de sua religião, falou que era filha de um nobre de Chipre e que foi mandada a Creta para se casar. “E assai volte in assai cose, per tema di peggio, servai i lor costumi (...)”<sup>186</sup>. A abadessa perguntou se queria voltar para Chipre e ela concordou. Então, como alguns franceses iam com suas mulheres para Jerusalém e a abadessa era parente de algumas delas, a religiosa pediu que levassem Alatiel até o seu pai no Chipre. Aí chegando, a nobre viu Antigono, que fingiu ser seu pai e, logo, a levou para a casa paterna. Antigono confirmou as palavras de Alatiel e acrescentou que quando a entregaram a ele, as mulheres louvaram a sua honestidade e as suas virtudes. O sultão deu uma grande festa, recompensou Antigono e casou sua filha com o rei do Garbo. “E essa, che con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella e fecegliele credere che cosí fosse; e reina con lui lietamente poi piú tempo visse. E per ciò si disse: ‘Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna’.”<sup>187</sup>

Sospirato fu molto dalle donne per li varii casi della bella donna: ma chi sa che cagione moveva que’ sospiri? Forse v’eran di quelle che non meno per vaghezza di cosí spesse nozze che per pietà di colei sospiravano. Ma lasciando questo stare al presente, essendosi da loro riso per l’ultime parole da Panfilo dette (...).<sup>188</sup>

O riso engendrado por essa novela está claramente relacionado às palavras de Panfilo no final da novela, ou seja, “‘Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna’.”<sup>189</sup> Tal fala engraçada se remete ao fato de Alatiel ter conseguido enganar o seu marido quanto ao fato de não ser mais virgem. Além da própria graça da frase, supõe-se que o riso deriva ou do fato de se concordar que era uma prática fingir ser virgem ou de se ter descoberto a situação na qual tal frase foi criada.

A questão da virgindade feminina é amplamente discutida na introdução da jornada VI, na qual, há uma discussão entre Licisca, criada de Filomena, e Tindaro, de Filostrato. Segundo Licisca, Tindaro falou que na primeira noite em que Sicofante deitou com sua

---

<sup>185</sup> Ibidem, p. 254.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 255.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 257.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 258 – 259.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 257.

mulher, o senhor *Mazza*<sup>190</sup> entrou em Negro Monte com força e com derramamento de sangue. Contudo, ela diz que não era verdade e que entrou com grande prazer. Afirma que Tindaro acha que as jovens são tão bobas que esperam mais tempo do que deviam para se casarem. Sustenta que essa ideia é falsa e que não há vizinha que tenha se casado virgem e sabia quantas e quais burlas as mulheres casadas faziam aos maridos. Enquanto Licisca falava, as mulheres riram tanto que seria possível tirar todos os seus dentes. Depois de Licisca ter se calado, a rainha, Elissa, rindo, disse que Dioneo daria a sentença final. Ele imediatamente respondeu que a sentença já tinha sido dada: que Licisca tinha razão. Como é possível supor, se as mulheres não se casavam virgens, como foi confirmado por um componente da aristocrática *brigata*, elas deveriam fingir que o eram. Assim, reitera-se a presença, no *Decamerão*, do riso devido à virgindade e à prática feminina de fingir ser virgem.

Quanto à virgindade, nota-se que o tema também foi abordado no *De mulieribus claris*, embora sem a intenção de provocar o riso Boccaccio, ao narrar a história de uma jovem, retoma tal discussão e ressalta certos modelos de comportamento para as jovens de sua época. Camilla, que foi rainha dos volscos, era filha do antigo rei dos volscos, Metabus, e de sua mulher, Camilla, que morreu durante o parto de sua filha. Logo após sua mulher ter morrido, uma rebelião expulsou Metabus do poder e do reino e ele só conseguiu levar sua filha, que amava muito. Ele e Camilla passaram a viver em uma floresta. Após ter crescido, Camilla usava pele de animais como roupa, caçava e pegava animais, desdenhando de tarefas femininas. Como tinha muita preocupação em guardar sua virgindade, rejeitou os pedidos de casamento feitos por vários príncipes. Camilla foi convocada para voltar para o reino que era do seu pai, mas manteve a sua decisão de permanecer virgem. Um dia, participando de uma batalha, Camilla foi ferida e morreu.

Boccaccio afirma que gostaria que as moças de sua época seguissem o exemplo de Camilla, que freava os desejos lascivos, recusava os prazeres e a luxúria das bebidas e comidas elaboradas, rejeitava até conversas com jovens de sua idade. As moças de sua época deveriam aprender com Camilla a forma de se comportar na igreja, em casa, onde se encontravam os juízes mais severos da conduta. Elas deveriam também se manter quietas, ouvir apenas pessoas honoráveis, terem gestos modestos, boas maneiras e evitar a preguiça, o excesso de luxo, dançar e flertar com jovens.

---

<sup>190</sup> *Mazza* significa bastão, membro viril. Cf. NICOLA ZINGARELLI. *Lo Zingarelli*. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

Young women should also realize that it is neither pious nor in keeping with chaste life to desire everything that is pleasurable and to do everything that is allowed. When they become wiser and blossom in their precious virginity, let them enter into holy matrimony in due season and under the direction of their elders.<sup>191</sup>

A biografia de Camilla é um modelo para as jovens. Boccaccio aproveita o fato de os escritos sobre Camilla falarem da sua inabalável decisão por se manter virgem, para indicar os comportamentos que deveriam ser cultivados pelas jovens, apontando, de modo a reprovar, os hábitos das moças de sua época. Assim, elenca várias virtudes e comportamentos desejáveis, alguns dos quais como, por exemplo, as boas maneiras, a castidade e a censura ao excesso de luxo, que estão presentes também no *Decamerão*.

O contentamento das figuras femininas em relação à descoberta de frases comumente empregadas pode ser visto na novela IV, 5, em que as figuras femininas consideraram positivo ter escutado uma novela triste por terem conhecido o motivo de uma determinada canção ter sido elaborada.<sup>192</sup> Do mesmo modo, a frase jocosa pode ter causado o riso também pelo fato de as figuras femininas terem conhecido sua origem uma vez que Panfilo afirma que foi por causa de Alatiel que se diz a frase.

Finalmente, outro ponto que deve ser sublinhado nessa novela e que é recorrente em toda a obra e esteve presente em algumas novelas analisadas é a ideia misógina medieval que a mulher tem uma excessiva libido. Tal ideia pode ser vista logo no início da novela. Alatiel não queria se entregar a Pericon, mas, depois de ter se deitado com ele, gostou e passou a procurá-lo por vontade própria “(...) senza attendere d’essere a cosí dolci notti invitata, spesse volte se stessa invitava non con le parole, ché non si sapea fare intendere, ma co’ fatti.”<sup>193</sup> Outra passagem relevante é a que, mesmo tendo pedido ao mercador de Chipre para respeitá-la como uma irmã por causa da morte do seu amante, que era amigo do mercador, durante a viagem a Bafa, ambos tomaram a iniciativa para manter relações sexuais: “(...) incitandogli il buio e l’agio e’l caldo del letto, le cui forze non son piccole, dimentica l’amistà e l’amor d’Antioco morto, quasi da iguali appetito tirati, cominciatisi a stuzzicare insieme, prima che a Baffa giugnessero (...).”<sup>194</sup>

Na novela II, 10, a frase que causa riso é “Il mal furo non vuol festa”<sup>195</sup>, que é dita depois de Riccardo saber que sua mulher não queria feriados, que ela queria ser sexualmente

<sup>191</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women...* op. cit., p. 78.

<sup>192</sup> Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 526.

<sup>193</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>194</sup> Ibidem, p. 249 – 250.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 314.

satisfeita. Nessa frase, a palavra *furo* indica o órgão sexual feminino e é relacionado ao adjetivo *mal* que, provavelmente, qualifica a sua mulher, que não quer feriado.

A novela III, 1 traz duas falas que provocam o riso. A primeira é a que Masetto diz à abadessa

‘Madonna, io ho inteso che um gallo basta assai bene a diece galline, ma che diece uomini posson male o con fatica una femina sodisfare, dove a me ne convien servir nove; al che per che cosa del mondo io non potrei durare, anzi sono io, per quello che infino a qui ho fatto, a tal venuto che io non posso fare né poco né molto; e per ciò o voi mi lasciate andar con Dio o voi a questa cosa trovate modo’.<sup>196</sup>

Dizer que um galo era suficiente para dez galinhas e que dez homens não eram suficientes ou mal conseguiam satisfazer uma única mulher é colocar de forma cômica a concepção medieval de que as mulheres tinham uma enorme libido e que aparece em várias outras novelas do *Decamerão*.

No final da novela, Masetto colheu os frutos do investimento que fez em sua juventude e afirmou que Cristo tratava dessa forma aqueles que colocavam a coroa<sup>197</sup> sobre a sua cabeça:

Cosí adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutrire i figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovanezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s’era se ne tornò, affermando che cosí trattava Cristo chi gli poneva la corna sopra ’l cappelo.<sup>198</sup>

Pelo conjunto da novela, depreende-se que tal fala tem um valor cômico pelo duplo sentido das palavras. Além disso, segundo a concepção presente no *Decamerão*, nem a personagem masculina nem as femininas cometeram um grande erro, uma vez que a força da natureza é irreprímível e, por isso, as monjas não foram roubadas de Cristo – apenas revelaram seu caráter humano. A ideia de Masetto de trabalhar no convento gerou os resultados que ele desejava, o que constitui mais um indício de que essa parte final leva ao riso.

A resposta que Giotto dá à pergunta de Forese da Rabatta, na novela VI, 5, “‘Messere, credo che egli il crederebbe allora che, guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l’abici’.”<sup>199</sup> gera o riso porque Giotto mostra a Forese que o estado dele não é tão diferente do

<sup>196</sup> Ibidem, p. 335 – 336.

<sup>197</sup> Segundo Vittore Branca na nota 2 Ibidem, p. 337, *corna* significa coroa, guirlanda.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 337.

<sup>199</sup> Ibidem, v. 2, p. 740.

seu estado, que Forese, assim como ele próprio, não seria considerado um homem de grande distinção como o era.

O riso proveniente das três<sup>200</sup> narrativas que relacionam-no à armação, por uma personagem, de uma burla, de uma armadilha para alguém, que foi frustrada e a personagem que tinha armado a burla, a armadilha, acabou caindo no que havia planejado para outrem é expresso pelas figuras femininas da *brigata* e dizem respeito às personagens masculinas.

Na novela I, 4, o abade tentou fazer o monge cair em uma armadilha, uma armadilha que, na realidade, tinha sido preparada pelo próprio monge, já que ele tinha errado ao levar uma mulher para sua cela. O abade queria revelar aos outros monges o erro do monge que levou a mulher para sua cela. Contudo, o abade é que caiu no estratagema feito pelo monge, incorrendo no mesmo erro que o monge tinha incorrido, tendo também o seu erro descoberto.

Na novela VI, 5, Forese da Rabatta vendo que Giotto se encontrava em um péssimo estado e achando que poderia rir dele e mostrar que sua condição era muito ruim e, de certa forma, querendo feri-lo, perguntou ao pintor “Giotto, a che ora venendo di qua alla ’ncontro di noi un forestiere che mais veduto non t’avesse, credi tu che egli credesse che tu fossi il migliore dipintore del mondo, come tu se’?”<sup>201</sup> Contudo, Forese não tinha percebido que suas condições eram tão ruins quanto a de Giotto e, por isso, foi frustrado pela resposta recebida. Assim, foi “(...) di tal moneta pagato, quali erano state le derrate vendute.”<sup>202</sup> Isto é, Forese da Rabatta foi pago com a mesma moeda.

Nas duas novelas<sup>203</sup> em que o riso é associado a uma tentativa malograda de impedir a força da natureza, o riso advém uma vez<sup>204</sup> das representações femininas e na outra<sup>205</sup> da *brigata* como um todo. A força da natureza, nas duas novelas, diz respeito às personagens femininas, mas a tentativa malograda, no caso da II, 10, é do masculino. No caso da III, 1, é também das figuras masculinas porque eram eles que decidiam o futuro da filha como monja.

A negação da força da natureza é o grande tema da novela II, 10. Antes de iniciar a narrativa, a personagem Dioneo afirma que

(...) a un’ora vi mostrerò chente sia la sciocchezza di quest cotali, e quanto ancora sia maggior quella di coloro li quali, sé piú che la natura possenti estimando, si credon quello con dimostrazioni favolose potere che essi non possono, e sforzansi d’altrui recare a quello che essi sono, non patendolo la natura di chi è tirato.<sup>206</sup>

<sup>200</sup> I, 4; IX, 8 e VI, 5.

<sup>201</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 739.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 740.

<sup>203</sup> II, 10 e III, 1.

<sup>204</sup> III, 1.

<sup>205</sup> II, 10.

<sup>206</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 303 – 304.

Assim, conta a novela de um juiz que, não tendo forças, acha que trataria sua mulher, uma jovem que, por ser jovem, tinha uma libido muito forte, na base de leis e de restrições a sua concupiscência. Ou seja, acreditava ser mais forte do que as leis da natureza. Contudo, depois de ela ter sido sequestrada pelo corsário e ter vivido com ele, que nunca se negava aos desejos sexuais dela, ela não quis voltar para o seu marido. Preferiu ficar com o corsário, dando vazão, assim, à força da natureza.

A novela III, 1, trata diretamente da força da natureza e da estupidez que é a tentativa de impedi-la. Antes mesmo de começar a narrar, o contador, Filostrato, coloca que o trabalho braçal e o fato de fazer parte do clero não eximem a ação da força da natureza. Essa não pode ser contida e os que acreditam nisso são estúpidos e, para defender essa ideia, Filostrato apresenta a novela.

O riso que se origina da crítica a autoridades perfaz duas<sup>207</sup> novelas. Em uma<sup>208</sup> delas, a reação está relacionada às figuras femininas e, na outra<sup>209</sup>, a todos os membros da *brigata*. Em ambos os casos, dizem respeito, obviamente, às personagens masculinas.

O riso relacionado à crítica a autoridades está presente na novela VIII, 5, na qual Maso e dois colegas planejaram uma burla contra um juiz que não parecia com um juiz respeitável, mas, sim, apenas com um trabalhador braçal. Ao cometerem uma burla com o juiz, ao causarem o riso por meio de sua figura e da sua estupidez, mostram que as autoridades não podem ser despreparadas, têm de ter instrução e erudição, ser competentes, inteligentes, portarem-se e vestirem-se de forma correta.

Qual será a relação possível de se estabelecer entre as reações de louvor e de riso e as virtudes e os vícios aos quais elas se referem? Para melhor problematizar tais questões, no próximo capítulo, retomar-se-ão tais problemas, relacionando-os à forma como Boccaccio repensou a sua sociedade, “corrompida pela peste”, de modo a estabelecer a pujança da vida urbana.

---

<sup>207</sup> IV, 10 e VIII, 5.

<sup>208</sup> IV, 10.

<sup>209</sup> VIII, 5.

## Capítulo 5 – O papel do feminino na idealização do espaço urbano

### 5.1 – O feminino da *brigata* e a censura a certas novelas

Com base na análise das novelas, realizadas no capítulo anterior, deve-se, inicialmente, salientar uma característica fundamental das figuras femininas da *brigata*, que é a reprovação a novelas não muito honestas. Apesar de reprovarem tais novelas, passam, no decorrer das jornadas, a uma crítica menos intensa. Tal mudança está relacionada ao fato de algumas dessas novelas estarem vinculadas à força da natureza, a comportamentos masculinos negativos como, por exemplo, o ciúme, e a ideias defendidas ao longo da obra pela personagem Dioneo.

A primeira novela que as representações femininas da *brigata* criticam é a I, 4, anteriormente analisada. Inicialmente, a novela feriu as personagens do grupo, que ficaram com o rosto ruborizado. Depois, mal conseguiram conter o riso e passaram a escutar a novela com uma espécie de sorriso nos lábios. No final, repreenderam o narrador, dizendo que novelas como aquelas não podiam ser contadas entre mulheres. Tal reação está relacionada ao fato de Dioneo ter contado uma novela que menciona uma relação sexual condenada pela moral da época, uma relação na qual a personagem feminina se posiciona sobre a personagem masculina, no caso, um abade. No entanto, como já foi exposto, Dioneo tinha, inicialmente, se defendido ao sustentar que narraria a novela que acreditasse aprazer mais à *brigata*.

Outra reação que pode, de certa forma, ser vista como condenatória à novela é a reação à novela V, 10, também contada por Dioneo. Afirmando que os homens estão mais propensos a rir das más ações do que das boas, Dioneo sustenta que a sua narrativa não é honesta, mas vai narrar porque pode propiciar diversão. Acrescenta que deveriam desprezar a parte desonesta e rir da novela:

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

ridere degli amorosi inganni della sua donna, compassione avendo all'altrui sciagure dove bisogna.<sup>1</sup>

A novela é sobre um homossexual que se casa para abafar os comentários maldosos sobre si. Sua mulher percebe a inclinação sexual do marido e resolve ter um amante. Um dia, o marido descobre e, ao invés de punir a mulher e o amante, convida o amante para jantar e leva-o para o quarto. No final, o amante não sabe a quem mais serviu, se a sua amante ou ao marido dela. Nesse caso, a novela foi “(...) meno per vergogna dalle donne risa che per poco diletto (...)”<sup>2</sup> Percebe-se que as representações do feminino da *brigata* não riram tanto pelo simples fato de a novela conter um assunto cuja prática era proibida, isto é, a prática do homossexualismo.<sup>3</sup>

A crítica das personagens femininas do grupo a certos temas de novela pode ser constatada na conclusão da jornada VI, na qual Dioneo é escolhido rei e determina que, no dia seguinte, fossem contadas novelas sobre burlas que as mulheres tinham cometido, por amor ou para se salvarem, contra seus maridos, sem que eles tivessem percebido ou até mesmo tendo notado. Ao ouvirem o tema, algumas acharam que não seria conveniente a elas e pediram que ele mudasse a sua proposta. Mas, o personagem masculino, elencando vários motivos, replicou que no período em que viviam, marcado pela peste, desde que não agissem de forma desonesta, podiam conversar sobre tudo:

Donne, io conosco ciò che io ho imposto non meno che facciate voi, e da imporlo non mi poté istorre 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 giudici hanno lasciati i tribunali? Le leggi, così le divine come le umane, tacciono? E ampia licenzia 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 a altrui, non veggio con che argomento da concedere vi possa nello avvenire riprendere alcuno. Otre a questo la nostra brigata, dal primo dí 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. Apresto, 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. E 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 ragonare non ne voleste. Senza che voi mi fareste un bello onore, essendo io stato ubidente a tutti, e 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 piú atta a' cattivi animi che a' nostri, e con la buona ventura pensi ciascuna di dirla bella.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 693.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 706.

<sup>3</sup> Sobre esse assunto, cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/sexual-deviance.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/sexual-deviance.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>4</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 776 – 777.

Desta forma, as personagens femininas concordaram e obedeceram ao rei.

## 5.2 – O feminino da *brigata* e o louvor às virtudes

As personagens femininas da *brigata* apologizam certas virtudes, como a inteligência, a astúcia e a sagacidade feminina, que corresponde a oito dos quinze casos de louvor àquelas virtudes. Tal é o caso da novela I, 10, já analisada. Nela, antes de começar a contar a história, Pampinea defende que a mulher deve falar pouco, mas bem, deve ser inteligente – o que não acontecia com as mulheres de sua época, que valorizavam apenas o corpo, as roupas, os enfeites, comportamento que a rainha critica<sup>5</sup>. Condena a falta de inteligência e de cultura das mulheres daquele período, afirmando que pureza de espírito é diferente de não possuir nenhuma erudição. A inteligência, o conhecimento e, especificamente, por ser um tema caro a Boccaccio, tanto no *Decamerão* quanto no *De muliribus claris*, a virtude de saber falar bem e no momento adequado merecem o louvor, tal como foi explicitado no capítulo anterior.

As novelas em que a representação do feminino mantém sua castidade, recusa relações sexuais fora do matrimônio<sup>6</sup>, são comentadas e aprovadas pelas figuras femininas da *brigata*, que reiteram várias ideias pregadas pela moral cristã medieval<sup>7</sup>. Há inúmeras novelas como essas. Um exemplo é a II, 9 na qual a personagem feminina, Zinevra, nunca traiu o seu marido, sempre foi honesta e casta. Por outro lado, apesar de sustentarem a castidade como uma importante virtude para as personagens femininas, percebe-se uma indulgência para as figuras femininas que, por causa da fragilidade inerente ao feminino e da força do amor, cometem adultério tal como afirma a personagem Neifile na novela VIII, 1:

(...) ciò che, con ciò sia cosa debba essere onestissima e la sua castità come la sua vita guardare né per alcuna cagione a contaminarla conducersi (e questo non possendosi, così appieno tuttavia come si converrebbe, per la fragilità nostra), affermo colei esser degna del fuoco la quale a ciò per prezzo si conduce; dove chi per amor, conoscendo le sue forze grandissime, perviene, da giudicare non troppo rigido merita perdono, come, pochi dí son passati, ne mostrò Filostrato essere stato in madonna Filippa osservato in Prato.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Apesar de Boccaccio ressaltar a beleza feminina, critica claramente a busca irrefletida e descomedida da beleza pelo feminino. Tal ideia, que se faz presente também na novela II, 7, é, na novela I, 10 colocada através da crítica ao demasiado enfeite, à excessiva pintura do feminino, práticas que, segundo o autor, eram muito presentes nas imagens femininas daquela época. Deve-se ressaltar que essa crítica, desde o final do século XII até o final do século XV, é muito recorrente e figura em todas as obras da literatura pastoral e didática de tal período. Sobre esse assunto, cf. CASAGRANDE, Carla. A mulher... op. cit.

<sup>6</sup> Sobre esse assunto, cf. Disponível em: <[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/society/sex/fornication-adultery.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/society/sex/fornication-adultery.shtml)>. Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>7</sup> Tais como a própria castidade, a inferioridade feminina em relação ao masculino, a necessidade do feminino estar submetido ao masculino, a crítica à busca excessiva pela beleza, ao uso de muitos enfeites e ao hábito de se maquiarem, dentre outras.

<sup>8</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*... op. cit., v. 2, p. 890 – 891.

Com base no fragmento anterior, o adultério condenado é o que ocorre por interesse, isto é, por ganhar algo em troca, no caso, dinheiro, que é a raiz da avareza. No final da novela, o narrador afirma que “Gulfardo partitosi, e la donna rimasa scornata diede al marito il disonesto prezzo della sua cattività: e così il sagace amante senza costo godé della sua avara donna.”<sup>9</sup> A avareza, conforme já foi colocado, era um vício severamente censurado por Boccaccio no *Decamerão* e no *De mulieribus claris* e se opunha à magnificência, à liberalidade.

Apesar de estar relacionada apenas às personagens masculinas, no *Decamerão*<sup>10</sup>, a magnificência, celebrada em todas as novelas da jornada X<sup>11</sup>, na qual, segundo Branca, chegasse a um mundo de virtudes, pode ser lida como uma crítica ao conjunto da sociedade, à avareza que marcava aquele período na comuna florentina e como uma forma de superação da peste moral que afligia os cidadãos de Florença.

Além da personagem avara merecer louvor ao ser castigada, o ciúme<sup>12</sup> também era criticado, porque tolhia a liberdade humana, especificamente, a liberdade das personagens femininas. Segundo a fala da personagem Fiammetta, na novela VII, 5, que foi citada no capítulo anterior, as mulheres eram impedidas pelos maridos ciumentos de gozar do descanso semanal, direito previsto pelas leis civis e pela Bíblia. Assim, por serem cristãs e cidadãs<sup>13</sup>, as mulheres tinham o direito a algum alívio dos seus afazeres domésticos.

A obediência ao tema definido pela rainha ou pelo rei, ou seja, a obediência às regras determinadas pela autoridade daquela microssociedade está intimamente relacionada ao feminino, uma vez que, nos quatro casos existentes, três referem-se às personagens femininas. Dessa forma, relaciona-se ao feminino o cumprimento das ordens. Mesmo no caso exposto acima, no qual algumas personagens femininas pedem ao rei, Dioneo, para modificar o tema das suas novelas, elas, depois da fala do rei, acabam concordando e cumprem a determinação régia.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 894.

<sup>10</sup> No *De mulieribus claris* a magnificência feminina ultrapassa a de Alexandre, o Grande.

<sup>11</sup> Panfilo, ao definir o tema da sua jornada, a jornada X sobre a magnificência diz: “Queste cose e dicendo e faccendo senza alcun dubbio gli animi vostri ben disposti a valorosamente adoperare accenderà: ché la vita nostra, che altro che brieve esser non può nel mortal corpo, si perpetuerà nella laudevole fama; il che ciascuno che al ventre solamente, a guisa che le bestie fanno, non serve, dee non solamente desiderare ma con ogni studio cercare e operare.” BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 2, p. 1106 – 1107.

<sup>12</sup> Deve-se lembrar que Boccaccio também recrimina o ciúme no *De mulieribus claris*.

<sup>13</sup> O fato de serem cidadãs não significava que o feminino era regido da mesma forma que o masculino. Havia regras específicas para o feminino em quase todas as legislações. Na verdade, em quase todos os códigos, o masculino tutelava o feminino, o que tornava o feminino juridicamente inferior ao masculino e restringia a capacidade jurídica do feminino. Sobre esse assunto, cf. OPITZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250–1500). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. v. 2, p. 353 – 435.

No que diz respeito à religião, conforme já foi discutido no capítulo anterior, as personagens femininas assim como as masculinas, apesar de criticarem o clero, seguem o cristianismo, a doutrina da Igreja. Tal posição, além de ser revelada nos elogios feitos às novelas relacionadas à religião, e nas críticas ao clero presente em inúmeras novelas da obra<sup>14</sup>, é ressaltada na conclusão da jornada II e da jornada VII. É sob o reinado de duas personagens femininas, Neifile e Lauretta, que se determinam as práticas religiosas da sexta-feira e do sábado e o descanso dominical. Na sexta-feira, jejuava-se e eram realizadas orações em honra de Deus e, no sábado, também eram feitos jejuns. Como diz Neifile:

Come voi sapete, domane è venerdì e il seguente dí sabato, giorni, per la vivande le quali s'usano in quegli, alquanto tediosi alle piú genti; senza che il venerdì, avendo riguardo che in esso Colui che per la nostra vita morí sostenne passione, è degno di reverenza, per che giusta cosa e molto onesta reputerei che, a onor di Dio, piú tosto a orazioni che a novelle vacassimo. E il sabato (...) a reverenza della Vergine madre del Figliuolo di Dio, digiunare, e da indi in avanti per onor della sopravvegnete domenica da ciascuna opera riposarsi: per che, non potendo cosí appieno in qual dí l'ordine da noi preso nel vivere seguitare, similmente stiamo sia ben fatto quel dí delle novelle ci posiamo.<sup>15</sup>

Sob o reinado de Lauretta, além de serem seguidas as prescrições já feitas por Neifile, no domingo, a rainha e os outros membros do grupo “(...) in su la mezza terza una chiesetta lor vicina visitata, in quella il divino officio ascoltarono.”<sup>16</sup>

No *Decamerão*, assim como no *De mulieribus claris*, há a presença de ideias misóginas<sup>17</sup> do medievo. Na novela IX, 8, Emilia conta uma história sobre um homem que busca saber do rei Salomão como transformar a sua mulher. Ele percebe que a resposta é que é necessário que ele bata nela. Emília, antes de contar essa novela, afirma que o feminino está submetido ao masculino<sup>18</sup>. A mulher tem que ser humilde, paciente, obediente e honesta. A honestidade é o maior tesouro da mulher inteligente. De qualquer forma, a natureza criou as mulheres delicadas, macias, tímidas receosas etc. Não agindo como o homem deseja, a mulher torna-se merecedora não apenas de grave censura como ainda de severa punição. Umas precisam de um bastão para serem batidas e outras de um bastão para serem sustentadas.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> São alguns exemplos de novelas em que o autor critica o clero: I, 2; I, 4; III, 7; VI, 3; VI, 10; dentre outras.

<sup>15</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 316.

<sup>16</sup> *Ibidem*, v. 2, p. 889.

<sup>17</sup> Dentre as ideias misóginas presentes no *Decamerão*, destacam-se a luxúria, a fragilidade, a vergonha, o pudor, o temor, típicos do feminino e a necessidade de o feminino ser controlado pelo masculino para ser protegida do mal que ela pode causar em si mesma.

<sup>18</sup> Sobre a custódia do feminino, as características do feminino, as virtudes que as figuras femininas deveriam cultivar, a necessidade da submissão do feminino ao masculino, cf. CASAGRANDE, Carla. *A mulher...* op. cit.

<sup>19</sup> “Amabili donne, se con sana mente sarà riguardato l'ordine delle cose, assai leggermente si conoscerà tutta la universal moltitudine delle femine dalla natura e da' costumi e dalle leggi essere agli uomini sottomessa e secondo la discrezione di quegli convenirsi reggere e governare, e però, a ciascuna, che quiete, consolazione e riposo vuole con quegli uomini avere a' quali s'appartiene, dee essere umile, paziente e ubidente oltre all'essere

Outro elemento ressaltado por Boccaccio é a beleza feminina. Além das figuras femininas da *brigata*, que, conforme foi colocado no capítulo 3, são todas belas, as personagens das novelas também o são. Das dez novelas que geram louvor à *brigata* e foram analisadas no capítulo anterior, apenas duas não marcam a beleza feminina. Na verdade, dentre as duas, há uma, a de ser Cepparello, I, 1, na qual inexistem personagens femininas. Na outra, embora a personagem principal seja uma figura feminina, a senhora Oretta, VI, 1, percebe-se que não há referência a sua beleza porque, se procuram ressaltar as suas palavras, a sua inteligência. No *De mulieribus claris*, Boccaccio também destaca a beleza feminina e grande importância atribuída à beleza pelo feminino.

### 5.3 – O riso

O riso exprime, conforme foi demonstrado no capítulo anterior, diversas posições relativas a variados temas presentes em uma determinada novela.

Para se compreender o motivo de Boccaccio ter utilizado o riso para expressar a sua visão sobre diversas temáticas, utiliza-se a concepção do riso para a Idade Média e para o Renascimento<sup>20</sup> defendida por Mikhail Bakhtin no seu livro sobre a obra de François Rabelais. Segundo Bakhtin,

O riso da Idade Média visa ao mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente

---

onesta, il che è sommo e spezial tesoro di ciascuna savia. E quando a questo le leggi, le quali il ben comune riguardano in tutte le cose, non ci ammaestrassono, e l'usanza, o costume che vogliamo dire, le cui forze son grandissime e reverende, la natura assai apertamente cel mostra, la quale ci ha fatte ne' corpi delicate e morbide, negli animi timide e paurosi, nelle menti benigne e pietose, e hacci date le corporali forze leggiere, le voci piacevoli e i movimenti de' membri soavi: cose tutte testificanti noi avere dell'altrui governo bisogno. E chi ha bisogno d'essere aiutato e governato, ogni ragion vuol lui dovere essere obediente e subgetto e reverente al governor suo: e cui abbiam noi governatori e aiutatori se non gli uomini? Dunque agli uomini dobbiamo, sommamente onorandogli, soggiacere; e qual da questo si parte, estimo che degnissima sia non solamente di riprension grave ma d'aspro gastigamento. E a così fatta considerazione, come che altra volta avuta l'abbia, pur poco fa mi ricondusse ciò che Pampinea della ritrosa moglie di Talano raccontò, alla quale Iddio quello gastigamento mandò che il marito dare non aveva saputo; e per ciò nel mio giudicio cape tutte quelle esser degne, come già dissi, di rigido e aspro gastigamento che dall'esser piacevoli, benivole e pieghevoli, come la natura, l'usanza e le leggi voglion, si partono. Per che m'agrada di raccontarvi un consiglio renduto da Salomone sí come utile medicina a guerire quelle che così son fatte da cotal male; il quale niuna che di tal medicina degna non sia reputi ciò esser detto per lei, come che gli uomini un cotal proverbio usino: 'Buon cavallo e mal cavallo vuole sprone, e buona femina e mala femina vuol bastone'. Le quali parole chi volesse sollazzevolmente interpretare, di leggiere si concederebbe da tutte così eser vero; ma pur vogliendole moralmente intendere, dico che è da concedere. Son naturalmente le femine tutte labili e inchinevoli, e per ciò a correggere la iniquità di quelle che troppo fuori de' termini posti loro si lasciano andare si conviene il baston che le punisca; e a sostentar la virtù dell'altre, ché trascorrer non si lascino, si conviene il bastone che le sostenga e che le spaventi. Ma lasciando ora stare il predicare, a quel venendo che di dire ho nell'animo, dico (...)" BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*... op. cit., v. 2, p. 1092 – 1094.

<sup>20</sup> Deve-se esclarecer que não é objetivo desta dissertação discutir se Giovanni Boccaccio e sua obra são medievais ou modernos.

contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total.<sup>21</sup>

E

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.<sup>22</sup>

Tratando do Renascimento que, segundo Bakhtin, recebe a herança do riso medieval, o estudioso afirma:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.<sup>23</sup>

Acredita-se que Boccaccio, ao utilizar o riso, busca discutir temas caros aos seres humanos e, especialmente, àqueles que compõem a sua sociedade. Contudo, em casos como falas cômicas, situações engraçadas e armações frustradas que, no final, fazem com que os seus próprios autores caiam nela, o riso não diz respeito a temas que seriam também da esfera do “sério”, mas, sim, apenas ao cômico.

A temática da esperteza, da inteligência é retomada através do riso, mas nesse caso, não está, em sua maioria,<sup>24</sup> relacionada a figuras femininas. A esperteza que provoca o riso está, de forma geral, ligada ao burlesco. Na verdade, em muitos casos, desencadeia toda a novela burlesca e é, assim, a geradora de todos os outros fatores causadores do riso. Tal é o caso da novela III, 1<sup>25</sup>, na qual, foi a esperteza de Masetto que despertou a força da natureza nas monjas, que fez com que ele criasse e estivesse relacionado a uma metáfora sexual e levou à elaboração, pelo narrador da novela, de uma frase engraçada que estava ligada a sua

<sup>21</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. São Paulo-Brasília: HUCITEC-Edunb, 1999. p. 76.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>24</sup> Cf. capítulo 4.

<sup>25</sup> O resumo dessa novela encontra-se no capítulo 3.

esperteza. Foi a esperteza de Masetto que o fez ser pai sem ter nenhuma despesa, ter mantido relações com várias mulheres e ter voltado para a sua casa rico.

Em relação à esperteza, é importante destacar a esperteza feminina da novela VI, 7. A senhora Fillipa consegue, com a sua inteligência, com a sua astúcia, além de ser inocentada e liberta da pena de morte, modificar o estatuto de Prato que condenava à morte as mulheres que fossem flagradas em adultério. Com base nessa novela e nas palavras da personagem Fiammetta, na novela VII, 5, a condição feminina defendida por Boccaccio é ressaltada. O autor apresenta as figuras femininas como cidadãs e tendo os mesmos direitos e deveres que o masculino. Boccaccio também defende, através da fala de Fillipa, que o feminino deveria aprovar as leis, principalmente, se alguma lei fosse aplicada apenas ao feminino.<sup>26</sup>

Segundo Bakhtin,

(...) para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras.<sup>27</sup>

Para discutir essa afirmação de Bakhtin, de que o riso renascentista não tem como função social a crítica, uma vez que não é denegridor, analisar-se-á, brevemente, a função do riso para Bergson. Esse autor, no seu estudo sobre o riso, defende que o riso age como um sinalizador e repressor de um problema que poderia gerar consequências negativas para a sociedade.

Qualquer pequena sociedade que se forme, no seio da sociedade maior, é levada, assim, por um vago instinto, a inventar uma forma de correção e amansamento para a rigidez de hábitos contraídos fora dela, que é preciso modificar. A sociedade propriamente dita não procede doutra maneira. É preciso que cada um dos seus membros esteja atento ao que o circunda, se modele ao ambiente que o cerca, que evite enfim, encerrar-se no seu carácter como numa torre de marfim. E é por isso que ela suspende sobre cada um, senão a ameaça duma correção, pelo menos a perspectiva duma humilhação que, por ser leve, nem por isso é menos temida. Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é objecto dele, o riso é, verdadeiramente, uma espécie de assoada social.<sup>28</sup>

Apesar de criticar, de humilhar, Bergson sublinha que, na verdade, o riso é positivo porque retifica os problemas da sociedade.

<sup>26</sup> Conforme foi colocado na nota 9, havia algumas determinações exclusivas para o feminino na maior parte das legislações e, na maioria dos códigos, o feminino era tutelado pelo masculino. De modo geral, o feminino não participava nem opinava na elaboração e aprovação dessas leis. Além disso, havia legislações que condenavam as adúlteras à pena de morte. Sobre o direito feminino, a tutela e o poder masculino sobre o feminino e o adultério, cf. OPITZ, Claudia. *O quotidiano...* op. cit.

<sup>27</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura...* op. cit., p. 61.

<sup>28</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. 142 p. p. 98.

Aqui, como nos outros casos, a natureza utilizou o mal em vista do bem. Foi sobretudo o bem que nos preocupou em todo esse estudo. Ficou-nos a impressão de que a sociedade, à medida que vai se aperfeiçoando, obtém dos seus membros uma capacidade de adaptação cada vez maior que tende a equilibrar-se cada vez melhor, que cada vez melhor vai expulsando da sua superfície as perturbações inseparáveis duma tão grande massa e que o riso desempenhava uma função útil, sublinhando a forma destas ondulações.<sup>29</sup>

A partir do posicionamento de Bergson, percebe-se que, para ele, o riso não tem apenas a função de criticar, de humilhar. Na verdade, ao censurar, ao humilhar, o riso aponta para o que é considerado certo e possibilita a correção de um problema. Assim, em Bergson, o riso também tem uma função positiva, regeneradora. Nesse sentido, acredita-se que a “significação positiva, regeneradora, *criadora*” supracitada do riso em Bakhtin contém, implicitamente, um aspecto crítico. Só através da crítica, da cesura é que se pode corrigir, regenerar.

Dessa forma, tomam-se os dois estudiosos para se compreender o riso causado pela estupidez, pela simploriedade e pela ingenuidade. Nesses casos, o riso revela essas características negativas e possibilita a sua correção, a sua transformação. Deve-se também ressaltar que, na maior parte das novelas em que há a estupidez, a ingenuidade e a simploriedade, esses elementos estão intimamente relacionados, em uma forma de oposição à esperteza, à inteligência. Dentre as novelas já analisadas deve ser destacada a IX, 3. A estupidez de Calandrino, nessa novela contrasta com a esperteza dos seus amigos e provoca o riso que, na realidade, denuncia os seus pensamentos absurdos, possibilitando, assim, que sejam regenerados.

A negação da força da natureza e a crítica a autoridades também se enquadram nesse caráter crítico e regenerador do riso. A negação da força da natureza que aparece nas novelas II, 10 e III, 1 está, em geral, associada à estupidez, porque é estúpido achar que é possível impedi-la, negá-la. Assim, ao rir daqueles que tentam e da própria tentativa de controlar tal força, criticam-se tais ações e indica-se que elas devem ser transformadas, ou seja, que a força da natureza não pode ser obstada. O juiz Riccardo, da novela II, 10, não consegue controlar com palavras e regras a libido da sua jovem mulher. Sua estupidez e sua tentativa de controle geram o riso, que reprova tais tentativas e indica que suas práticas devem ser transformadas. Em relação à crítica à autoridade, constata-se, na novela VIII, 5, que o riso reprova a estupidez, o desleixo e a falta de preparo do juiz em questão. Assim como nos casos

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 135.

anteriores, o riso é uma censura que leva a uma proposta de mudança, de revisão da forma de ser e do comportamento de uma autoridade.

As metáforas que causam o riso estão relacionadas ao ato sexual e aos órgãos sexuais. Tais metáforas provocam o riso por tratar de uma forma que é velada e, ao mesmo tempo, compreensível e cômica dos órgãos sexuais e do sexo. Assim, retoma-se a novela III, 10, na qual, o ato de remeter o diabo ao inferno – palavras que dizem respeito ao sexo, ao órgão sexual masculino e ao órgão sexual feminino – provoca o riso. Tal situação torna-se mais cômica ainda pela crença de Alibech em servir a Deus, pelo prazer que ela tem com tal serviço e pela sua vontade de sempre servir a Deus cobrando, assim, de Rustico. Deve-se lembrar também que, para Bakhtin, a comicidade medieval estava, em grande parte, relacionada ao corporal, ao “ciclo da vida”<sup>30</sup>.

O riso gerado por situações engraçadas, por falas cômicas e por uma armação frustrada que, no final, faz com que o seu próprio autor caia nela está, nas novelas anteriormente analisadas, relacionado ao cômico puro e não a “aspectos extremamente importantes do mundo.”<sup>31</sup>. No caso, por exemplo, de uma determinada fala ou frase, o riso deve-se à utilização de palavras engraçadas para descrever uma forma cômica de perceber uma determinada situação. Tal ideia está presente na novela III, 1, na qual, a personagem Masetto utiliza uma comparação entre galinhas e galos e mulheres e homens para dizer à abadessa que não estava mais conseguindo satisfazer todas as monjas e ela própria. No caso da novela VI, 5, além do uso de termos cômicos em um modo engraçado de percepção da situação, a fala é engraçada porque faz o interlocutor cair na armadilha que tinha armado, isto é, ser ferido e tomar consciência da sua própria situação, que também era péssima.

Finalmente, quanto ao riso, deve-se ressaltar que, em algumas novelas, o riso vem acompanhado de outras reações e algumas qualificações referente ao feminino. Essas reações e qualificações estão relacionadas ao conteúdo dessas novelas e, em geral, parecem fazer um contraponto ao riso, indicando o decoro feminino.

Dentre as novelas analisadas no capítulo anterior, as novelas I, 4, III, 1 e VI, 7, que têm um forte conteúdo sexual, levam as mulheres a ficarem envergonhadas. Na primeira, a vergonha deve-se a uma posição relativa ao ato sexual que era proibida pela Igreja. Na segunda, as palavras finais, sobre o modo com o qual Cristo tratava aqueles que colocavam

---

<sup>30</sup> “Como o drama satírico da Antiguidade, a cultura cômica da Idade Média era em grande medida o *drama da vida corporal* (coito, nascimento, crescimento, alimentação, bebida, necessidades naturais), não, porém, do corpo individual nem da vida material particular, mas sim do *grande corpo popular da espécie*, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos.” BAKHTIN, Mikhail. *A cultura...* op. cit., p. 76.

<sup>31</sup> Cf. citação feita na p. 208.

espinhos/chifres na sua cabeça, eram uma brincadeira com a pessoa divina. Na VI, 7, a “defesa” do adultério, que era um crime moral e legal, feita por uma personagem feminina, envergonha as representações do feminino da *brigata*.

O riso velado, que se assemelha a um sorriso, também é causado pelo conteúdo das narrativas de forte temática sexual e revela um acanhamento das figuras femininas por causa dessa temática. Tais novelas são as I, 4, II, 2 e VI, 7. As novelas I, 4 e VI, 7 provocam um riso velado, um sorriso pelos motivos supracitados. Na novela II, 2, o riso velado diz respeito à conversa sobre a noite que a viúva tinha passado com Rinaldo, sobre as relações que eles mantiveram naquela noite.

A novela III, 10 também era marcada por um forte conteúdo sexual e o riso das personagens femininas foi matizado com a presença do adjetivo “*oneste*”<sup>32</sup>, que indicava que, mesmo tendo rido de tal narrativa, as personagens femininas eram honestas. A informação de que as representações do feminino da *brigata* dissimulavam rir de outra coisa do que da metáfora dos cavalos de Partia da narrativa VII, 2 também indica uma tentativa de tornar menos intenso o riso feminino.

Na novela IX, 10, as figuras femininas riram muito e entenderam melhor do que o narrador, Dioneo, tinha desejado. Tal comentário indica que não era do interesse de Dioneo que elas compreendessem tanto a metáfora da cauda usada por ele. Tendo já compreendido, a partir do que Dioneo colocou na conclusão da jornada VI, que falar de assuntos como esses não iria maculá-las, as personagens femininas riram em demasia e é provável que tal demasia tenha causado a reprovação de Dioneo.

A reafirmação, pelas figuras femininas, da concepção medieval sobre o feminino sobre a excessiva libido feminina está presente na reação à novela II, 10. Nela, junto com o riso, as personagens concordam com o narrador, Dioneo, que o personagem masculino da novela anterior tinha sido um tolo ao acreditar que sua mulher não o traía, posição que parece estar relacionada à libido feminina, que tinha sido destacada na novela II, 10.

A novela II, 7 fez com que as mulheres suspirassem. O motivo desses suspiros, como levanta o próprio Boccaccio na posição de narrador do que havia ocorrido durante as dez jornadas, pode ter sido a piedade ou o desejo, o prazer de núpcias frequentes. Acredita-se que o simples fato de tocar em tal assunto signifique que algumas suspiraram pela frequência das núpcias, o que indica a força natural daquelas representações do feminino que, para parecerem verossímeis, deveriam ser como qualquer representação feminina.

---

<sup>32</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 451.

Das quinze novelas que foram analisadas no capítulo anterior e que causam o riso, apenas quatro – III, 1; VI, 5; VIII, 5 e IX, 3 – não fazem referência à beleza feminina. Deve-se ressaltar que, dentre as quatro, há duas – a de Giotto e Forese da Rabatta, VI, 5, e a de Maso del Saggio e a burla feita contra o juiz marquesão, VIII, 5 – em que não figuram personagens femininas.

#### 5.4 – O Renascimento

Compreendendo o Renascimento como um período que vai do século XIV ao XVII, Antonio Edmilson Rodrigues<sup>33</sup> evoca Buckhardt e sublinha que um dos fundamentos da Renascença foi a descoberta, inicialmente, do mundo e, em seguida, do ser humano pelo homem. Seguindo Buckhardt, o autor afirma que, no meio sociopolítico italiano, o homem evidencia a sua potência, a sua individualidade, a sua cidade “(...) *que se transforma em um espaço de afirmação das diferenças (cidade-espelho), onde é possível conhecer o outro e afirmar os seus méritos e qualificações no mercado social e suas qualidades cívicas no exercício da atividade política (...)*”<sup>34</sup> e a sua razão, que “(...) *garante-lhe ação sobre o mundo, em uma associação entre entendimento e conhecimento, história e experiência, cidadania e política, previsão e intervenção (cálculo das necessidades)*.”<sup>35</sup> A descoberta de tais fatores, para o autor, fez com que a experiência se tornasse a condição e o vigor do conhecimento e da ação.

Sendo a experiência marcante nesse período, o homem seria limitado apenas por si próprio. Assim, o ser humano era o limite de todas as coisas e era autônomo e livre. Não estava subordinado à graça divina e se afastava da contemplação com o objetivo de agir, de construir seu mundo. Tal ação estaria centrada no uso da sua razão, do seu intelecto. Contudo, a ênfase dada à capacidade humana não significava que o homem do Renascimento não cresse em Deus, não fosse religioso. Houve uma renovação dos sentimentos e das atitudes religiosas e uma crítica à autoridade hierárquica da Igreja, uma vez que se buscou a liberdade, a libertação da hierarquia eclesiástica.

Segundo Rodrigues, a experimentação do real era “(...) capaz de eliminar as hierarquias relacionadas ao sangue e à descendência, projetando a ideia dos méritos do

---

<sup>33</sup> RODRIGUES, Antonio Edmilson M. Saber, cultura e modernidade: um ensaio sobre a produção do conhecimento no Renascimento europeu. In: \_\_\_\_\_; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 49 – 125.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 54.

homem como qualidade de sua fama, de sua glória e de sua potência.”<sup>36</sup> No Renascimento, “A descoberta da subjetividade e da alteridade propicia o desabrochar de um novo conceito de humanidade que privilegia o espírito cívico e a cidadania, fazendo com que o homem se reconheça como homem de poder pela presença e ação de outro homem.”<sup>37</sup>

A ideia de liberdade, tão cara ao Renascimento, gerou a noção de que havia inúmeras possibilidades da ação do homem e que restringi-las causaria a destruição da própria liberdade. Assim, existiam possibilidades que seriam atingidas através da crítica e interpretação humanas e que instituem a ideia de utopia como crítica e efetivação do futuro humano. Na visão utópica, “(...) a possibilidade de mundos possíveis afirma a ação criativa e intervencionista do homem no mundo, especialmente na condição de sujeito sem o qual o mundo não faz sentido. Dar sentido ao mundo é a grande tarefa do saber renascentista.”<sup>38</sup> Dessa forma, o saber é desvinculado da religião, tornando-se autônomo e submetido apenas aos homens, que o constroem.

Elevando a condição humana e colocando o homem como a medida de tudo, a subjetividade, que é exaltada, aparece como personalidade que busca a fama, a glória, uma nobreza determinada pelas virtudes. Assim, há o surgimento de

(...) uma nova consciência humana e um novo conceito de humanidade, agora referidos à comunicação entre os homens e ao conhecimento de si mesmo por meio das diferenças e comparações entre os homens e da descoberta da dimensão psicológica do ser-humano [sic] e de seus atributos de sensibilidade – desejos, interesses, famas e glórias individuais.<sup>39</sup>

“Tout ce qui était élément de progrès a été appelé à figurer dans un vaste paysage étendu de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle à l’aurore du XVII<sup>e</sup> et de la Bretagne à la Moscovie.”<sup>40</sup> resume a ideia do que é o Renascimento para o historiador Jean Delumeau. Dentre os vários aspectos desse período, o estudioso analisa o homem do renascimento, o que lhes era indicado, o ideal de ser humano, a ideia de educação, o feminino, a religião e “os sonhos do Renascimento”<sup>41</sup>.

Tratando do aparecimento do indivíduo no período da Renascença, Delumeau discorre sobre o surgimento de grandes personalidades originadas nas camadas sociais mais baixas na

<sup>36</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>40</sup> DELUMEAU, Jean. *La civilisation de la Renaissance*. Paris: Éditions Arthaud, 2005. (Les grandes civilisations/Arthaud). p. 8.

<sup>41</sup> “Les rêves de la Renaissance” é o título do capítulo X da obra *La civilisation de la Renaissance* de Jean Delumeau.

península Itálica e, conseqüentemente, de uma corrente de pensamento, originada havia bastante tempo em terras italianas, que discutia o valor da nobreza e das hierarquias sociais. Essa corrente de pensamento à qual Dante, Petrarca e Boccaccio<sup>42</sup> pertenciam exaltava a “*virtù*”<sup>43</sup>, a virtude como forma de enobrecimento do ser humano. Segundo Delumeau,

Terme difficile à définir que celui de la *virtù* italienne. Dans le contexte du temps elle signifie surtout la volonté de créer son destin, l’esprit d’entreprise, l’audace calculée, une intelligence aiguisée. Elle n’exclut ni la cruauté ni la ruse lorsqu’elles s’avèrent nécessaires – à preuve la *virtù* que Machiavel loue dans César Borgia –, mais elle s’accompagne nécessairement de maîtrise de soi et d’une certaine grandeur d’âme.<sup>44</sup>

O autor acrescenta que tal censura à nobreza hereditária não ficou restrita à península Itálica. Além de ser criticada por Dante e Maquiavel, ela também foi censurada por eruditos como Erasmo de Roterdã, no *Elogio da loucura*. “Une telle critique ne prend son vrai sens que replacée dans son contexte historique, tandis que des personnalités puissantes s’imposaient à leurs contemporains, en dépit ou en dehors des hiérarchies traditionnelles.”<sup>45</sup>

Tal como Delumeau afirmou, a *virtù* está ligada à audácia, à inteligência aguda e mesmo à crueldade e ao emprego de estratégias. Mas, se relaciona, principalmente, com uma determinada grandeza de alma e um autodomínio. Assim, percebe-se que algumas das características exaltadas por Boccaccio no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*, a posse de virtudes, a inteligência, a esperteza, a astúcia, a magnificência estão inseridas no ideal renascentista de *virtù*.

O aparecimento das grandes personalidades, a exaltação da *virtù* e a retomada de aspectos da Antiguidade, que caracterizou o Renascimento, levaram à reabilitação da noção de fama, da permanência de um nome e suas respectivas ações por séculos. Tendo surgido na península Itálica, a aspiração à fama, que é a característica comum a todas as biografadas do *De mulieribus claris*, se propagou para outras regiões europeias. Segundo Delumeau, “(...) la Renaissance partout sur son passage exalta la Renommée, déesse antique, remise en honneur.

<sup>42</sup> É necessário esclarecer que o posicionamento de Boccaccio em relação à nobreza hereditária, no *Decamerão*, é ambíguo, porque a exalta e a critica. Percebe-se a exaltação da nobreza hereditária nas personagens da *brigata*, que são todas nobres (cf. introdução à jornada I), na ênfase, em várias novelas, que o amor viceja, sobretudo, entre os nobres (cf. IV, 9) e é característico dessa camada social (cf. palavras iniciais de Emilia da novela IV, 7). Por outro lado, defende que a nobreza é resultado da virtude (cf. fala de Ghismunda ao pai sobre Guiscardo da novela IV, 1) e que o amor também nasce em pessoas de camada social inferior (cf. IV, 7).

<sup>43</sup> DELUMEAU, Jean. *La civilisation...* op. cit., p. 337.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 338.

(...). Le type romain de la *Fama*, jeune femme ailée soufflant dans une trompette et portant une couronne de lauriers, reparut sur les monuments (...).<sup>46</sup>

“La célébration de la gloire devint dès lors une des préoccupations majeures de la Renaissance, qui la transmit à l’époque de Louis XIV.”<sup>47</sup> Assim como os reis, cuja glória era celebrada nas entradas feitas nas cidades, e os artistas, os escritores também buscavam alcançar a glória. Apesar de Dante ter condenado, no *Purgatório*, o desejo excessivo pela glória, Petrarca aceitava o desejo do ser humano de ser lembrado e sobreviver depois de ter morrido.

A incitação à erudição, que é presente no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*, também foi desenvolvida pelos humanistas. Delumeau afirma que

Pour Vittorino (...) rhétorique et belles-lettres apportent les moyens propres à la formation du citoyen. Le latin – le beau latin classique – conduit à la vertu, car il façonne des personnalités équilibrées. A l’époque de l’humanisme on a tenu pour certain que bien dire sous-entend bien penser. La littérature orne l’esprit. Celui qui s’est nourri de bons auteurs et à qui les délicates images de la poésie sont devenues familières, sera meilleur et plus civilisé que le malheureux élève de pédants scolastiques.<sup>48</sup>

Dessa forma, percebe-se que a instrução, na Renascença, visava, ao mesmo tempo, ao conhecimento e às virtudes morais. A História tinha como grande objetivo indicar exemplos nobres: “(...) l’histoire, ‘servante de l’éloquence’, propédeutique à la connaissance du coeur humain, trésor où puiser de nobles exemples.”<sup>49</sup>

Além da educação escolar e da educação por preceptores, houve, durante a Renascença, uma grande difusão de tratados destinados à nobreza, à vida na corte. Dentre eles, o que mais obteve sucesso foi o “(...) *Livre du courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione (...).”<sup>50</sup> Nesse livro, que continha inúmeros ensinamentos para o cortesão, destacou-se o cuidado com as palavras ““(...) Mais toutes ces choses ne serviraient de rien si les sentences et paroles exprimées n’étaient belles, ingénieuses, subtiles, élégantes et graves selon la nécessité.”<sup>51</sup> Nesse período, na vida na corte, o ato de conversar tornou-se muito importante. Tal fato também pode ser notado pelo objetivo de um determinado tratado da metade do século XVI, do “(...) *Galateo*, traité ‘des bonnes manières et de la conversation

<sup>46</sup> Ibidem, p. 341.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 341.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 383.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 384.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 386.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 387.

distinguée' (...).”<sup>52</sup> “L’essentiel du livre est toutefois consacré à la conversation, en laquelle il convient de jouer son rôle avec aisance certes, mais aussi avec modestie.”<sup>53</sup> Percebe-se, assim, que temas como a instrução, tanto de conhecimentos quanto de moral, a importância de saber bem conversar, que foram tratados pelos humanistas, já tinham sido colocados anteriormente por Boccaccio.

Segundo Delumeau, durante o Renascimento, as figuras femininas das mais altas camadas da sociedade, que eram instruídas, passaram a ter um papel mais relevante. “La place nouvelle accordée à la femme, au moins à l’étage supérieur de la société, s’explique notamment par le développement de la vie de cour.”<sup>54</sup> Na verdade, “La réhabilitation de la femme s’est opérée à partir du moment où on a eu le temps de converser. Or la Renaissance permit aux grands le plaisir de la conversation.”<sup>55</sup>

Assim como o masculino, o feminino deveria saber como se comportar na corte, uma vez que sua presença era fundamental. Por isso, as figuras femininas da corte também se instruíam. Os ensinamentos do *Livre du courtisan* também eram conhecidos pelas figuras femininas.

La *donna di palazzo* doit assurément posséder certaines qualités du gentilhomme, mais plus encore se distinguer de lui en affirmant sa féminité. Il lui appartient d’être belle, douce, délicate et naturellement gracieuse. Plus que l’homme elle veillera à la modestie de son maintien et à l’honnêteté de ses paroles; elle sera discrète et bonne. (...). Pour tenir sa place dans la vie de cour, elle devra posséder cette *affabilità piacevole* – mélange de grâce, de gentillesse et de courtoisie – qui lui permettra de savoir dire à chacun les mots qui lui agréeront mieux. Si des paroles un peu gaillardes sont prononcées en sa présence, elle ne partira pas avec éclat – attitude qui pourrait passer pour de l’hypocrisie; elle se contentera de rougir légèrement. Mais, sous couleur de montrer un esprit émancipé, elle ne se permettra pas des paroles déshonnêtes, ni des attitudes vulgaires. En dansant, elle restera délicate, évitant les mouvements excessifs et désordonnés. Chantant ou jouant de la musique, elle préférera une mélodie harmonieuse et tempérée aux prouesses de l’art. (...). Elle établira une correspondance entre sa beauté, ses habits, ses paroles et ses gestes. Non seulement elle saura danser et recevoir, mais elle possédera aussi des notions de littérature, de peinture et de musique, dont le défaut l’empêcherait de tenir son rôle.<sup>56</sup>

Dessa forma, o ideal da época era que o feminino fosse bela, honesta, comportada, discreta e boa. Deveria dizer as palavras certas a cada um, ruborizar se fossem faladas palavras licenciosas, mas não poderia falar palavras desonestas nem ter atitudes vulgares. Deveria ser delicada e comedida ao dançar e ao cantar. Enfim, deveria ser harmônica no que

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 387.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 388.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 390.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 390.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 391.

diz respeito a sua beleza, palavras, hábitos e gestos. Nota-se que Boccaccio, no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*, já havia atentado para essas características e prescrito ao feminino.

Um outro elemento que se deve sublinhar, no livro de Castiglione, é a defesa do amor entre jovens fora do casamento, desde que não se restringisse ao desejo carnal e fosse a ligação de duas pessoas que se completavam e se harmonizavam. Além de Castiglione, tal ideia também esteve presente em romances como *Il libro del peregrino* de Caviceo. Delumeau explica que essa noção decorre do amor cortês do medievo que só poderia surgir fora do casamento. De qualquer forma, encontra-se em Boccaccio um tema que seria retomado posteriormente. Contudo, deve-se ressaltar que, no *Decamerão*, o adultério nem sempre está relacionado a um motivo que transcende a concupiscência.

A exaltação e a representação da beleza do corpo feminino, tanto na iconografia quanto na literatura, foi um dos temas centrais do Renascimento. No que tange a essa exaltação no plano literário, Delumeau afirma que

Même des oeuvres qui se veulent hautement morales laissent apercevoir, au-delà des intentions affichées, les tendances sensuelles de leur auteur et du temps. (...) Le puritain Spenser, qui dans sa *Reine des fées* veut éduquer les gentilshommes, est pris au jeu à son tour et contemple avec délice la magicienne Acrasie, ‘dessus un lit de roses étendue, alanguie de chaleur ou prête au doux péché, entièrement vêtue, ou plutôt dévêtue, d’un fin voile de soie et d’argent.’<sup>57</sup>

Essas tendências sensuais já estavam presentes no *Decamerão* na medida em que o autor utiliza metáforas para tratar dos órgãos sexuais e do ato sexual. Além disso, a exaltação à beleza, principalmente, à beleza feminina é uma constante tanto no *Decamerão* quanto no *De mulieribus claris*.

Além do exame desses aspectos do Renascimento, deve-se aprofundar a questão da utopia e da cidade, que foram tratadas por Antonio Edmilson Rodrigues. Esse autor, no texto “Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas”<sup>58</sup>, resalta que a Europa vivia o Renascimento, a modernidade no período em que a América foi descoberta pelos europeus. Assim, as cidades americanas refletem o renascimento, a modernidade europeias.

O território americano propiciou que se fosse elaborada “(...) uma imagem real do Novo Mundo com referência para a crítica social (...)”<sup>59</sup> da própria Europa. Segundo Rodrigues,

<sup>57</sup> Ibidem, p. 401.

<sup>58</sup> RODRIGUES, Antonio Edmilson M. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas. In: \_\_\_\_\_; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 127 – 156.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 135.

São as teorizações e reflexões daí decorrentes que estabelecem a constituição de um lugar no pensamento moderno para as noções de ‘cidade ideal’ e de ‘utopia’. Um lugar de encontro e desencontro, de aproximação e afastamento, mas sempre um *topoi*. Para fins de análise, alterar-se-á a relação, produzindo uma associação que tem um elemento comum – cidade –, uma designação plural – cidades –, que não toma as noções em sua exclusiva dimensão ideal ou de utopia: cidades ideais e cidades utópicas.<sup>60</sup>

Tanto as cidades ideais quanto as utópicas surgem da crítica e criticam aspectos das cidades reais. Na verdade, são

(...) ‘projetos’, transbordam os limites do real e, por isso, são passíveis de serem descritas de forma ficcional, mas sem se contrapor em termos lógicos a nenhum dos aspectos reais da cidade, apenas os colocando em maior evidência e modificando seus usos, adaptando-os à crítica da situação real.<sup>61</sup>

Dessa forma, por serem uma “modificação”, uma “reforma” das cidades reais, as cidades utópicas e ideais são passíveis de serem descritas e representadas no espaço. Embora existam vários pontos em comum entre as cidades utópicas e as cidades ideais, elas têm propostas distintas. As cidades ideais visam à reforma das cidades existentes. Elas mantêm a ideia de sujeito que tem a função de planejador e criador. Para Rodrigues,

A cidade ideal convive com a cidade real e funciona como alarme em situações de crise. Essa noção decorre do primeiro humanismo renascentista, anterior ao realismo de Maquiavel, (...), e que diante das crises opta pela capacidade vigorosa de o homem renascentista superar os seus limites.

Dessa forma, as cidades ideais são imaginadas a partir da dinâmica interna das cidades reais, não necessitando de um elemento externo para adquirir sentido e ganhar forma. Por isso, sua representação imagética tende a associá-las à cultura aristocrática, ao refinamento nobre e à arte no sentido da sua força estética.<sup>62</sup>

Ao contrário das cidades ideais, as cidades utópicas necessitam ser construídas para que, em seguida, haja um retorno para o interior das cidades reais. Elas são construções posteriores a Maquiavel, pertencem à segunda etapa do humanismo e exprimem valores morais e éticos, que se relacionam ao seu lugar geográfico.

Com base nessa noção de cidade ideal e na análise do *Decamerão*, percebe-se que, ao saírem da pestilenta Florença e irem para os arredores, o grupo composto por moças e rapazes reelabora a cidade nos moldes de uma cidade, sociedade ideal fundamentada no cultivo de virtudes, virtudes que estão intimamente relacionadas ao feminino.

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 135 – 136.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 142.

## 5. 5 – A formação de uma cidade ideal

Além da finalidade literária, o *Decamerão* tem um objetivo moral que inicia, na jornada I, com a censura aos vícios, e termina, na jornada X, com a glorificação da virtude.

During the narration, Boccaccio unfolds his version of the ‘comedy of man.’ He shows how man can make himself worthy of entrance to the ‘splendid kingdom of virtue,’ overcoming the great forces that, like instruments of Providence, seem to govern the world: Fortune, Love, Ingenuity. In orderly succession, Boccaccio presents varied and agitated pictures of mankind; man the plaything of Fortune (Day II); then man victorious over Fortune ‘by his industry’ (Day III). He describes man undergoing the highest ordeals of human joy and sorrow, enduring the rule of Love, the sovereign of the world (Days IV and V). And then, with poignant mirth, he portrays men who use their Ingenuity to distinction (Day VI). He pictures this either in the rapid skirmishes of witty sayings (Day VI) or in deceits and practical jokes which, in accord with the accidents of Fortune and the entire medieval literature, develop and persist in the overwhelming amorous material (Days VII and VIII). Thus, from the initial censure of human vices, through contemplation of the measure which man give of their intellectual and moral endowment under the hazards of Fortune, Love, and Ingenuity, after the pause of the ninth day, Boccaccio presents the magnificent and fabulous epilogue on the tenth day, which describes the most lofty virtues. In the solemn laudatory atmosphere of the epilogue, Boccaccio seems to propose the establishment of the highest motives, the great force-ideas which had governed the unfolding of the magnificent and eternal human comedy. He seems to consecrate them in an almost metaphysical fixity. Thus the epilogue presents Fortune (novellas 1, 2, 3), Love (novellas 4, 5, 6, 7), and Ingenuity (novellas 8, 9) in a new light. In it they are the touchstone of the nobility of man, which are overwhelmed and surpassed by Virtue. Through Griselda, representative of Virtue in the Epilogue, these three great forces find their noblest expression.<sup>63</sup>

Esse caminho que vai dos vícios à virtude é guiado pelos dez membros da *brigata*, que contam as novelas. Como já foi anteriormente colocado, um grupo de sete personagens femininas decide sair de Florença, cidade que estava assolada pela peste negra, peste que não era apenas física, mas, principalmente, moral. O rompimento de todos os laços de parentesco e de amizade é enfatizado na introdução à jornada I.

Alcuni erano di piú crudel sentimento (...) 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 e uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l’altrui o almeno il lor contado, quasi l’ira di Dio a punire le iniquità degli uomini con quella pistolenza non dove fossero procedesse, ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, comossa intendesse, o quasi avvisando niuna persona in quella dover rimanere e la sua ultima ora esser venuta.

(...). E lasciamo stare che l’uno cittadino l’altro schifasse e quase niuno vicino avesse dell’altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano: era con sí fatto spavento questa tribulazione entrata ne’ petti degli uomini e delle donne, che l’un fratello l’altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e, che maggior cosa è e quasi non

<sup>63</sup> BRANCA, Vittore. *Boccaccio...* op. cit., p. 206 – 207.

credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano.<sup>64</sup>

Tais laços, na verdade, tinham sido corrompidos pela avidez dos mercadores e banqueiros florentinos, que visavam apenas ao lucro.<sup>65</sup> A peste foi apenas a consumação e o resultado – um castigo divino – do mau comportamento moral<sup>66</sup> de uma parte significativa da população de Florença.<sup>67</sup> Nesse sentido, o surto de peste bubônica de 1348 é usado como uma metáfora para a verdadeira peste, uma peste moral, na qual grassaram o egoísmo, a avareza, a desonestidade, a falta de consideração para com o outro ser humano, enfim, a desumanidade. Nesse contexto, havia pessoas que morriam por não conseguirem ajuda, a cidade ficou sem autoridades religiosas e civis e houve o surgimento de costumes desonestos.

E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda auctorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta per li ministri e essecutori di quelle, li quali, sí come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sí di famiglie rimasi stremi, che ufficio alcuno non potean fare; oper la qual cosa era a ciascun licito quanto a grado gli era adoperare.<sup>68</sup>

Como todas as personagens femininas do grupo não tinham nenhuma ligação pessoal que exigia a sua presença na comuna, resolveram ir para uma região afastada do núcleo urbano, para preservarem suas vidas. Era lícita tal ação, porque elas não estavam abandonando ninguém. Reafirmando as ideias misóginas difundidas na época, o autor ressalta, através de uma figura feminina, Filomena, que as personagens precisavam da tutela masculina para que conseguissem chegar a um bom fim. Dessa forma, as figuras femininas convidaram as três personagens masculinas, que tinham chegado à igreja e eram conhecidas por todas, para irem com elas. Apesar da preocupação com a reputação, as personagens femininas concordaram que as personagens masculinas eram honestas e que o importante eram suas consciências.

<sup>64</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 20 – 22.

<sup>65</sup> Sobre esse assunto, cf. BRANCA, Vittore. The mercantile epic. In: \_\_\_\_\_. *Boccaccio...* op. cit., cap. 3, p. 276 – 307.

<sup>66</sup> “Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, (...), pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operatione de’ corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali (...).” BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 14 – 15.

<sup>67</sup> “Indeed, in the *Decameron*, his constant and meditative contemplation of human truths and abilities seems to have nourished with a substance distilled from his own sufferings that scorn which in his youthful works was in large part merely literary. The novellas most polemical in this sense – from that about Erminio Avarizia (I, 8) to the episodes of Vergellesi, Diego della Ratta, Gulfardo and so on (III, 5; VI, 3; VIII, 1) – are vibrant with the realization that mean, unbridled cupidity constituted one of the perils which were degrading contemporary society.” BRANCA, Vittore. *Boccaccio...* op. cit., p. 295.

<sup>68</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1. p. 20.

Após a descrição de um contexto terrível, Boccaccio faz surgir uma luz, a *brigata* que é o oposto daquele mundo “(...) perché quei vincoli umani, primi e primordiali segni di viver civile, che erano stati rinnegati, in loro sopravvivono forti e gentili (...).”<sup>69</sup> Só eles, os dez jovens, é que conseguiram, no meio de tanta desumanidade e egoísmo, conservar o amor em seus corações e acreditar no amor, no dever, na gentileza, nas leis morais e civis. Dessa forma, “(...) possono rappresentare veramente l’umanità e la possono in certo senso giudicare, perché ne hanno salvato i valori supremi: sono gli eletti a ritirarsi e a raccogliersi nella villa fiesolana, come in un’arca di salvezza durante il nuovo diluvio.”<sup>70</sup>

O grupo busca alegrar-se, deixar para trás todos os problemas, mas busca uma diversão nos limites da razão.<sup>71</sup> Pampinea, que idealizou a ida para um lugar ameno, ressalta a necessidade de haver um chefe no grupo e institui que a cada dia um deles seria o chefe, cada um teria uma jornada. Assim,

Ma per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io, che cominciatrix 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 alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente vivere disporre.<sup>72</sup>

Em seguida, Filomena faz uma grinalda de louro e Pampinea, a idealizadora, é coroada a primeira rainha. Dentre outras atividades, para se divertirem, os membros da *brigata*, sentados em círculo<sup>73</sup> sobre a relva de um jardim, em uma região sombreada, na qual ventava, passaram, nas dez jornadas, a parte mais quente do dia narrando histórias. A ida para um local ameno, onde a natureza é refulgente, faz parte do afastamento necessário para a recriação do mundo, um mundo que estava corrompido. No campo, a *brigata* obedecia aos ideais da temperança, da discrição e da ordem. Esse novo mundo, que é recriado ao longo dos quinze dias que a *brigata* permanece apartada de Florença, é um mundo ideal, no qual a virtude reina e no qual as relações da *brigata*, da microssociedade são harmônicas.

Ao contrário de Florença, que, por causa do difícil contexto da peste, encontrava-se privada de autoridades tanto religiosas quanto civis, a microssociedade da *brigata* estabeleceu um governante para regulá-la. Nesse caso específico, a autoridade era a rainha ou o rei de

<sup>69</sup> BRANCA, Vittore. Coerenza dell’introduzione al *Decameron*: risposdenze strutturali e stilistiche. *Romance Philology*, Berkely: University of California Press; Los Angeles: University of California Press; New York: AMS Reprint Company, v. XIII. n. 4, p. 351-360, maio, 1960. p. 356.

<sup>70</sup> Ibidem., p. 357.

<sup>71</sup> Cf. Introdução à jornada I.

<sup>72</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*... op. cit., v. I. p. 42.

<sup>73</sup> Acredita-se que a forma como a *brigata* sentava para novelar, em círculo, está relacionada a uma possível ideia de igualdade de seus membros. Isto é, embora houvesse uma rainha/um rei, no momento em que contavam narrativas, todos se igualavam, todos participavam igualmente da recriação de Florença.

cada jornada, que determinava questões práticas como, por exemplo, alimentação, dava ordens aos criados, estabelecia as atividades e os horários delas e definia o tema das novelas a serem contadas pela *brigata*. Como a personagem Filomena diz à personagem Neifile ao coroa-la, na conclusão da jornada II, “Omai, cara compagna, di questo piccol popolo il governo sia tuo.”<sup>74</sup>

Na verdade, para o mundo ser recriado e chegar ao “splendid kingdom of virtue”<sup>75</sup>, ele tem que ser engendrado por pessoas realmente virtuosas, que são os membros da *brigata*. Dentre os seus componentes, destacam-se as figuras femininas. Elas são a maioria e foram elas, especialmente, Pampinea, que apresentaram a ideia de sair de Florença. Segundo Branca,

That is, the action in the ‘frame’ does not represent a human world psychologically alive and real, but only a felicitous visualization of those ideal, longed-for, conditions of life, weightless and remote from any daily concern. This idealized world is both necessary justification of the art of the *Decameron* and the atmosphere most in harmony with its very exceptional development.<sup>76</sup>

A humanidade aristocrática e refinada dos membros da *brigata*, característica que, segundo se acreditava no medievo, já é um sinal de virtude<sup>77</sup>, é revelada a partir do ritmo elegante de todas as suas ações. Tal ritmo<sup>78</sup> parece ser controlado pela música e dança tal como nos grupos sociais cortesãos ideais representados nos círculos cavaleirescos de obras literárias.

Como foi anteriormente analisado, apesar de tratar de temas relacionados à sexualidade, a *brigata* não comete nenhum ato condenável. Inicialmente, as personagens femininas recriminam a existência de novelas não muito decentes. Contudo, como pode ser evidenciado no início deste capítulo, ao longo das jornadas, tais personagens passam a ter um menor grau de pudor e de obediência a certas morais medievais, sobretudo, nos casos que estejam relacionados à força da natureza, do amor e de “erros” masculinos, principalmente, o ciúme.

No que diz respeito às novelas e às biografias analisadas, condensando os elementos que Giovanni Boccaccio louva e critica nas narrativas, verifica-se que Boccaccio elogia a

<sup>74</sup> BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron...* op. cit., v. 1, p. 315.

<sup>75</sup> BRANCA, Vittore. *Boccaccio...* op. cit., p. 206.

<sup>76</sup> BRANCA, Vittore. *Boccaccio...* op. cit., p. 209.

<sup>77</sup> Cf. VAUCHEZ, André. ‘Beata Stirps’: Sainteté et lignage en Occident aux XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. In: ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME. Famille et parenté dans l’Occident médiéval. Actes de: Colloque de Paris organisé par l’École Pratiques des Hautes Études en collaboration avec le Collège de France et l’École Française de Rome. Paris, 6-8 juin 1974. Paris: École Française de Rome et Palais Farnèse, pp. 397 - 407, 1974.

<sup>78</sup> Sobre as questões relativas aos ritmos da sociedade medieval e suas relações com o canto e a dança. Cf. SCHMITT, Jean-Claude. Le rythme des images et de la voix. *Histoire de l’art*. Paris: Association des professeurs d’archéologie et d’histoire de l’art des universités (A.P.A.H.A.U), n° 60, pp. 43-56, avril 2007.

posse de virtudes: a inteligência, a esperteza, a astúcia; a castidade, a honestidade – mas é complacente em relação às forças da natureza; a erudição; a magnificência; o cristianismo, a religião cristã; a beleza – mas se opõe à busca pela beleza – e a obediência. Ele condena a avareza, o ciúme, o clero, a estupidez, a simploriedade, a negação da força da natureza e as autoridades que não têm o preparo e a postura necessárias para o cargo que ocupam. Como já foi observado, a maior parte dos itens louvados pelo escritor – a virtude, a inteligência, a castidade, a erudição, a obediência, a beleza – estão relacionados, sobretudo, à figura feminina.

As novelas e as biografias, ao tocarem nesses elementos, que, no caso daqueles que merecem louvor, faltavam em Florença e, no caso dos que eram condenados, deveriam ser modificados, repensam e recriam o vivido, a sociedade florentina.

O fato de esses elementos serem também enaltecidos pelos humanistas renascentistas, conforme foi visto, insere Boccaccio no primórdio de tal tradição. Um outro elemento que filia esse autor ao início do movimento humanista é a reconstrução, através do *Decamerão* e do *De mulieribus claris*, de Florença, ou seja, a formação de uma cidade ideal por meio das virtudes que se estão explicitamente ligadas, nas obras, ao feminino.

Buscando reformar, recriar a Florença na qual vivia, Boccaccio veicula as virtudes necessárias para sua cidade ao feminino, no *Decamerão* e no *De mulieribus claris*, que têm um nítido papel de exemplaridade uma vez que Boccaccio procura, com essas obras, ensinar ao seu público leitor<sup>79</sup>, as figuras femininas.

---

<sup>79</sup> Cf. capítulo 3.

## Conclusão

Ao iniciar a pesquisa, houve questionamentos que atravessaram todas as etapas da elaboração desta dissertação. Tinha-se como objetivo pesquisar as representações do feminino sem que isso implicasse em uma análise anacrônica cujo resultado imputasse ao medieval concepções estranhas ao período. Almejava-se utilizar fontes provenientes da literatura, sem reproduzir uma história da literatura para estabelecer o “estilo” de Boccaccio e classificá-lo como um homem do humanismo ou como um homem medieval. Embora, *a priori*, possa ser “fácil” fugir aos lugares comuns, percebeu-se como seria difícil estabelecer nexos entre os problemas da história da literatura e da história de gênero para se produzir um problema de História Social.

Além de tentar delimitar a natureza dos problemas acima mencionados para se pensar o final da Idade Média na península Itálica, em especial, Florença, havia todas as questões sobre como escolher as fontes usadas. Afinal, existem diversas edições, em muitas línguas, do *Decamerão* e, em menor escala, do *De mulieribus claris*. Como o objetivo era usar tais obras como objeto, ou seja, seriam os instrumentos pelos quais se buscaria enxergar, parcialmente, o vivido do século XIV, a simples escolha das fontes poderia determinar uma melhor ou uma pior observação.

Após a definição das edições, deparou-se com um novo problema. Apesar de terem sido estabelecidas como foco principal as representações do feminino, havia a necessidade de se conhecer melhor os tipos de pesquisas que tinham se baseado na obra de Boccaccio. Provavelmente, nessa etapa, tenha surgido o maior problema. Não há a pretensão de se argumentar que se esgotou a bibliografia sobre Boccaccio, aliás, dada a importância desse autor, isso seria praticamente impossível. Mesmo assim, tentou-se, na medida do possível, ter acesso ao maior número de pesquisas sobre esse autor. Disso decorreu o problema mencionado anteriormente, pois havia diversas direções a serem tomadas.

Na “encruzilhada” trazida pela pesquisa bibliográfica havia vários caminhos: poder-se-ia caminhar no sentido de estabelecer uma história de caráter biográfico; havia a possibilidade

de se pensar a história do *Decamerão* e do *De mulieribus claris*, de se discutir o caráter humanista de Boccaccio, ou, ao contrário, associá-lo ao pensamento medieval; e seria viável problematizar a misoginia desse autor, relacionando-a ao pensamento medieval sobre a mulher. Enfim, segundo a bibliografia pesquisada, existiam inúmeras possibilidades, mas a grande maioria ia ao encontro de um tipo de problematização que tinha sido definida, desde o início da pesquisa, como inapropriada para o que se desejava, ou seja, de, através das representações do feminino, tocar em um problema de História Social.

Assim, a solução encontrada foi, apesar de manter o diálogo com a bibliografia, a de voltar às fontes e, por meio delas, determinar melhor a problematização proposta. Novamente, percebeu-se mais um problema. A estrutura do *Decamerão* era muito diversa da do *De mulieribus claris*. Contudo, há uma grande relação entre tais obras. Além da evidente e recorrente alusão ao universo do feminino, tratam de virtudes e também vícios relativos ao feminino. Na verdade, buscam instituir um modelo de comportamento para o feminino.

Optou-se por determinar quais seriam as principais ideias atreladas às representações do feminino. Assim, chegou-se aos campos do louvor e do riso, que possibilitaram buscar uma relação não com o pensamento de Boccaccio *strito sensu*, mais, sim, com um determinado imaginário sobre a cidade. Tal imaginário era pautado na virtude, cuja principal característica seria a de propor um mundo ordenado, com leis, em que, mesmo seres “inferiores” como as “mulheres” se fossem virtuosas poderiam contribuir para a recriação da sociedade, em um espaço perfeito e harmônico, no qual a peste, em seus dois sentidos, de epidemia e de degeneração das instituições humanas, pudesse ser superada.

Florença estava “doente” devido à busca exacerbada pelo lucro de seus mercadores-banqueiros. Na realidade, a peste era uma punição a um mau comportamento moral. Nesse sentido, o surto de 1348 foi utilizado como metáfora da verdadeira peste, a peste moral, na qual estavam presentes as misérias humanas do egoísmo, da avareza, da desonestidade, da falta de consideração para com o ser humano, enfim, de tudo aquilo que rompia com a harmonia buscada obsessivamente pela Cristandade medieval. Ao mesmo tempo, notou-se como a mortalidade causada pela peste foi associada à falta de autoridade civil e religiosa. Isso não seria uma alusão aos desentendimentos que marcaram os poderes civis e espirituais na península Itálica como um todo? Acredita-se que, provavelmente, sim.

Embora se tenha rechaçado a perspectiva de classificar Boccaccio como humanista ou homem medieval, sustentou-se que ele estava vinculado ao movimento do início do humanismo, pois foi possível identificar elementos da construção de uma Florença ideal através das representações do feminino do *Decamerão* e do *De mulieribus claris*. Buscando

reformular, recriar a Florença na qual vivia, Boccaccio vincula as virtudes necessárias para sua cidade ao feminino, que têm um nítido papel de exemplaridade uma vez que o autor procura, com essas obras, ensinar ao seu público leitor, as figuras femininas.

Após apresentar as vicissitudes que marcaram a pesquisa da qual esta dissertação representa o resultado, torna-se importante determinar as limitações deste trabalho. Apesar de ser possível identificar várias, pensa-se que a mais interessante delas para ser problematizada diz respeito à ambiguidade presente na dissertação como um todo. De um lado, foi possível, tal como havia se proposto no início, rechaçar um análise “internalista”. Por outro, chega-se ao final da pesquisa com a percepção de que ainda seria necessário um aprofundamento sobre a exata natureza da recriação de Boccaccio. Estar-se-ia, através do mundo ordenado e harmônico da *brigata*, caminhando rumo ao campo da utopização da sociedade?

Embora se acredite que sim, sabe-se que tal resposta abriria um outro campo de problematização. Afinal, o afastamento gerado pela *brigata* toma como referencial para recriação da sociedade o modelo da espiritualidade medieval urbana, o qual, desde os franciscanos e dominicanos, busca ir de encontro ao homem para chegar à salvação. Porém, tal espécie de problema será retomado em outro momento.

## Referências bibliográficas

### Fontes primárias:

BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001. (The I Tatti Renaissance Library). Edited and translated by Virginia Brown. 282p.

\_\_\_\_\_. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1980. 2 v. A cura di Vittore Branca.

### Fontes secundárias:

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998. 690 p. III v. v. I.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. São Paulo-Brasília: HUCITEC-Edunb, 1999.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. 142 p.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval: e a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 277 p.

BRANCA, Vittore. *Boccaccio: the man and his work*. EUA: The Harvester Press, 1976. 341 p.

\_\_\_\_\_. Coerenza dell'introduzione al *Decameron*: risposdenze strutturali e stilistiche. *Romance Philology*, Berkely: University of California Press; Los Angeles: University of California Press; New York: AMS Reprint Company, v. XIII. n. 4, p. 351-360, maio, 1960.

\_\_\_\_\_. *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*. Florença: G. C. Sansoni Editore, 1977. 228 p.

BREMOND, Claude; LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. L'exemplum. *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Belgique: Institut d'Études Médiévales, 1996. n. 40, p. 9 – 176, 1996.

BURKE, Peter. Formas tradicionais. In: \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 385 p. cap. 5, p. 140 – 172.

CARPEAUX, Otto Maria. O “Trecento”. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. v. II.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (org.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p. 2 vol.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: \_\_\_\_\_. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 13 – 28.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996. 755 p. (Clássicos 2).

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (org.). *História das Mulheres – A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Euroclub, 1988. v. 1.

DE LA RONCIÈRE, Charles. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges. (Org.) *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 638 p. v. 2, p. 163 – 309.

DELUMEAU, Jean. Tipologia dos comportamentos coletivos em tempo de peste. In: \_\_\_\_\_. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 471 p. cap. 3, p. 107 – 150.

\_\_\_\_\_. *La civilisation de la Renaissance*. Paris: Éditions Arthaud, 2005. (Les grandes civilisations/Arthaud).

DELUMEAU, Jean-Pierre; HEULLANT-DONAT, Isabelle. *L' Italie au moyen âge V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hachette, 2002. 320 p. (Carré Histoire).

DUBY, Georges. Para uma história das mulheres na França e na Espanha. Conclusão de um colóquio. In: \_\_\_\_\_. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 214 p. p. 94 – 100.

FACINA, Adrina. *Literatura & sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, Coleção Passo-a-Passo, nº 48, 2004. 54 p.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. 8. ed. rev. Itália: Arnoldo Mondadori Editore, 1956. v. I. 697 p.

GODELIER, Maurice. Homem/mulher. In: *Enciclopédia Einaudi*. Parentesco, Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. v. 20. p. 147 – 164.

HÉRITIER, Françoise. Masculino/feminino. In: *Enciclopédia Einaudi*. Parentesco, Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. v. 20. p. 11-26.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/Feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002. II v. p. 137 – 150.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 317 p. cap. IV, p. 131 – 173.

LE GOFF, Jacques. Jesus riu? In: \_\_\_\_\_. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 316 p. p. 283 – 291.

MERCURI, Roberto. Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio. In: ROSA, Alberto Asor. (Dir.) *Letteratura italiana: Storia e geografia*. Torino: Einaudi, 1999. 623 p. v. I, p. 229 – 455.

MUSCETTA, Carlo. *Giovanni Boccaccio*. Bari: Editori Laterza, 1972. 371 p. (Letteratura Italiana Laterza Il Trecento).

OPITZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250–1500). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. v. 2, p. 353 – 435.

PERROY, Édouard. *A Idade Média: Os tempos difíceis*. Tomo III, 3º vol., 3 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965. (História geral das civilizações). p. 39 – 42.

\_\_\_\_\_. *A Idade Média: O período da Europa feudal, do Islã turco e da Ásia mongólica*. Tomo III, 2º vol., 3 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965. (História geral das civilizações). p. 130 – 131.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: DUBY, Georges (org). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 638 p. p. 311 – 391.

RODRIGUES, Antonio Edmilson M. Saber, cultura e modernidade: um ensaio sobre a produção do conhecimento no Renascimento europeu. In: \_\_\_\_\_; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 49 – 125.

\_\_\_\_\_. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas. In: \_\_\_\_\_; FALCON, Francisco José Calazans. *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 127 – 156.

SCHMITT, Jean-Claude. Le rythme des images et de la voix. *Histoire de l'art*. Paris : Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (A.P.A.H.A.U), nº 60, p. 43 – 56, avril 2007.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil para os estudos históricos. *Educação e realidade*, Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 16, n.2, p. 5 – 22, dez. 1990.

\_\_\_\_\_. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. 354 p. p. 62 – 95.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

TENENTI, Alberto. *Florença na época dos Médici: da cidade ao estado*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 142 p. (Khronos 2).

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 200 p.

\_\_\_\_\_. ‘Beata Stirps’ : Sainteté et lignage en Occident aux XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. In: ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME. *Famille et parenté dans l’Occident médiéval*. Actes de: Colloque de Paris organisé par l’École Pratiques des Hautes Études en collaboration avec le Collège de France et l’École Française de Rome. Paris, 6-8 juin 1974. Paris: École Française de Rome et Palais Farnèse, p. 397 – 407, 1974.

### **Dicionário:**

NICOLA ZINGARELLI. *Lo Zingarelli*. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

### **Sites consultados:**

<[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/boccaccio/life1.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/boccaccio/life1.shtml)>

<<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V8N2/Boccaccio.pdf>>

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

A447 Almeida, Ana Carolina Lima.

A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris* de Boccaccio (Florença – século XIV) / Ana Carolina Lima Almeida. – 2009.

232 f.

Orientador: Vânia Leite Fróes.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009.

Bibliografia: f. 228-232.

1. Literatura. 2. Gênero. 3. Boccaccio, Giovanni, 1313-1375 - Decamerão. 4. Boccaccio, Giovanni, 1313-1375 – *De mulieribus claris*. 4. Florença (Itália). I. Fróes, Vânia Leite. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 853