

TATIANI CRISTINI BALDO DANTAS

AS MÚTIPLAS TELAS DO *DECAMERON*: UM PRAZER A TRÊS

CURITIBA
2012

TATIANI CRISTINI BALDO DANTAS

AS MÚLTIPLAS TELAS DO *DECAMERON*: UM PRAZER A TRÊS

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Orientadora: Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs

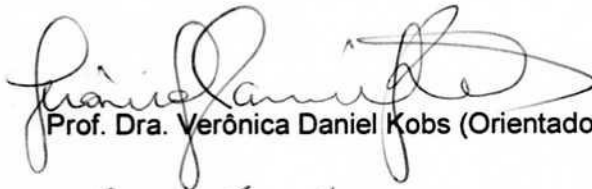
CURITIBA
2012

TERMO DE APROVAÇÃO

TATIANI CRISTINI BALDO DANTAS

AS MÚLTIPLAS TELAS DO *DECAMERON*: UM PRAZER A TRÊS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Orientadora - Uniandrade)



Prof. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR)



Prof. Dra. Edna Polese (Uniandrade)

Curitiba, 30 de agosto de 2012.



AGRADECIMENTOS

Ao meu marido por sempre estar ao meu lado.

Ao meu pai, pela vida, pelo apoio que sempre deu em minhas decisões.

Agradeço aos meus irmãos pela amizade e união.

Aos professores do curso de mestrado pelos inúmeros e indispensáveis ensinamentos.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Verônica Daniel Kobs, pelas sugestões, correções e orientações que possibilitaram o desenvolvimento e finalização desta dissertação.

À Prof^a Dr^a Célia Arns, membro da banca examinadora, pela gentileza em apontar novas ideias e despertar novos horizontes.

À Prof^a Dr^a Edna Polese, membro da banca examinadora, por indicar textos tão relevantes a essa pesquisa e por mostrar diferentes conhecimentos sobre meu tema de pesquisa.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	v
RESUMO.....	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	08
1 O ZEITGEIST DO LIVRO DECAMERON	14
1.1 O contexto histórico da obra de Boccaccio	14
1.2 O <i>Decameron</i> de Boccaccio: da história da vida às jornadas novelescas	23
2 DO LIVRO PARA O CINEMA: A ITÁLIA DE BOCCACCIO ESCULPIDA NA OBRA DE PASOLINI	32
2.1 <i>A Itália de Pasolini inscrita no Decameron</i>	32
2.2 De <i>Decameron</i> (1348) a <i>Decameron</i> (1971)	43
2.3 Questões teóricas: as transformações textuais.....	58
3 AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS DO <i>DECAMERON</i>	67
3.3 A TV em cena: Boccaccio em outra novela.....	67
3.4 Literatura, cinema e televisão, uma transposição feérica.....	80
3.5 <i>Decameron</i> : as múltiplas novelas do sexo	93
4 O EROTISMO NAS MÍDIAS: O PRAZER A TRÊS ATRAVÉS DO OLHAR	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO FILME	130
ANEXO B – FICHA TÉCNICA DA MINISSÉRIE	131
ANEXO C – ESTRUTURA DO LIVRO <i>DECAMERON</i> DE G. BOCCACCIO	132
ANEXO D – DECAMERÃO, A COMÉDIA DO SEXO (EPISÓDIO PILOTO)	144

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Close-up</i> do rosto da Virgem Maria.....	40
Figura 2 – Os anjos no canto superior direito da tela	40
Figura 3 – Os anjos no canto superior esquerdo da tela	40
Figura 4 – Arco da Virgem Maria.....	40
Figura 5 – O inferno	40
Figura 6 – As freiras	40
Figura 7 – O purgatório	40
Figura 8 – <i>Juízo final</i> de Pasolini.....	40
Figura 9 – Pasolini enquadrando a cena na feira	42
Figura 10 – <i>A forja de Vulcano</i> (1630) de Diego Velázquez.....	49
Figura 11 – Cena do pintor observando o tríptico inacabado	49
Figura 12 – Um dos padres da capela	51
Figura 13 – Homem na feira.....	51
Figura 14 – Marido enganado de Peronella	51
Figura 15 – Homem que expulsa Audreuccio da vila	51
Figura 16 – A traidora Peronella.....	51
Figura 17 – Virgem Maria no Juízo Final de Pasolini	51
Figura 18 – A bela irmã de Audreuccio	52
Figura 19 – A jovem Catherine.....	52
Figura 20 – <i>Juízo Final</i> (1303-1305) de Giotto di Bondone.....	54
Figura 21 – <i>Madona e o menino Jesus</i> (1310-1320) de Giotto di Bondone	54
Figura 22 – Cena da ilusão do aluno de Giotto no filme de Pasolini	54
Figura 23 – <i>Dança do casamento</i> (1566) de Pieter Brueghel	95
Figura 24 – <i>A dança dos cupidos</i> (1630) de Francisco Albani	95
Figura 25 – <i>Dança dos aldeanos</i> (1635) de Peter Paul Rubens	95
Figura 26 – <i>A dança</i> (1909) de Henri Matisse	95
Figura 27 – Masetto	97
Figura 28 – Mona (1).....	97
Figura 29 – Mona (2).....	97

Figura 30 – Tofano (1).....	97
Figura 31 – Tofano (2).....	97
Figura 32 – Tessa (1).....	97
Figura 33 – Tessa (2).....	97
Figura 34 – Calandrino.....	97
Figura 35 – Isabel.....	97
Figura 36 – Filipinho.....	97
Figura 37 – Título de abertura da minissérie de Jorge Furtado.....	98
Figura 38 – <i>Vênus de Willendorf</i>	107

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar as relações transtextuais entre o livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, e suas adaptações para o cinema e televisão, quais sejam: *Il Decameron*, de Pier Paolo Pasolini, e *Decamerão – a comédia do sexo*, de Jorge Furtado. A literatura humanística de Boccaccio, que envolve várias novelas, a maioria tratando da sexualidade, é oriunda de textos medievais, como o *fablieux*, coletânea de contos eróticos escrita na França, durante a Idade Média. Essa escritura foi adaptada para o cinema em 1971, pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, que também buscou o diálogo com grandes mestres da pintura, como: Giotto di Bondoni e Diego Velázquez, estabelecendo traduções intersemióticas enriquecedoras do filme, que passa a conter um consistente teor erudito. No século XXI, o diretor Jorge Furtado também se lança na instigante aventura de transpor, agora para a televisão, a obra-prima de Boccaccio. Para tanto, Furtado, usando um diálogo com rima e cadência pouco usual na televisão, desenvolveu uma linguagem leve, bem humorada e dinâmica, trazendo o gênero da comédia para a adaptação do clássico humanista. A base teórica deste texto dissertativo compreende: estudos de Gérard Genette, Claus Clüver, Robert Stam, Linda Hutcheon e Patrice Pavis, para tratar das relações interartes e intermídias; Christian Metz e Ismail Xavier, que desenvolvem estudos sobre o cinema; e Tânia Pellegrini sobre comunicação e mídia televisiva.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Televisão. Intersemiótica. *Decameron*.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the transtextual relationships between the *Decameron* by Giovanni Boccaccio, and its film and television adaptations, which are: *Decameron II*, by Pier Paolo Pasolini, and *Decamerão – a comédia do sexo*, by Jorge Furtado. The humanistic literature of Boccaccio, which involves several novels most dealing with sexuality, derives from medieval texts, as *fablieux*, a collection of erotic stories written in France during the Middle Ages. This scripture was adapted for film in 1971, by the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini, who also sought a dialogue with the great masters of painting, such as Giotto di Bondoni and Diego Velazquez, enriching the film by establishing intersemiotic translations. These translations, on their turn, attribute a consistent erudite content to the film. In the twenty-first century, the director Jorge Furtado also throws himself in the instigating adventure of bringing, now for the television, the masterpiece of Boccaccio. Thus, combining unusual rhyme and rhythm on television, Furtado developed a humorous and dynamic language, bringing the comedy genre to the classic humanistic adaptation. The theoretical basis of this dissertation includes the works of Gérard Genette, Claus Clüver, Robert Stam, Linda Hutcheon and Patrice Pavis on inter-art and inter-mídia, as well as the film studies of Christian Metz and Ismail Xavier, and Tânia Pellegrini's work on communication and broadcast media.

Key-words: Literature. Cinema. Television. Intersemiotics. *Decameron*.

INTRODUÇÃO

O período de trevas com o advento da Peste Negra, na Europa, durante a Baixa Idade Média, é tema da mais famosa obra literária do humanista Giovanni Boccaccio (1313-1375) intitulada *Decameron*. O livro, escrito entre os anos de 1348 e 1353, compila um total de cem novelas que demonstram como a crise religiosa, que teve início por volta do século XI, agravou-se com o surgimento da doença considerada na época como o fim dos tempos.

Sua obra constitui um verdadeiro documento histórico sobre o momento em que a praga chegou à cidade de Florença, na Itália, e de que forma os cidadãos lutaram pela sua sobrevivência. O prólogo do livro traz, no relato de Boccaccio, os detalhes da moléstia desde sua manifestação, como também sua evolução e seus sintomas. Além disso, durante a narrativa das novelas é possível perceber as mudanças comportamentais das pessoas que tiveram suas vidas afetadas tanto pelo terror da morte como também pela descoberta da sublimidade da vida diante da incerteza do amanhã.

Os dez narradores que compõem a história principal fazem parte de um grupo de jovens, sete moças e três rapazes, que tentam se refugiar em um lugar solitário a fim de escapar da peste e se revezam para contar dez histórias durante dez dias. Suas narrativas destacam o amor e não são raras as histórias que questionam os preceitos e as regras impostas pela Igreja Católica, além de criticar aqueles que confiavam cegamente nesta Instituição.

Em seu livro, Boccaccio resgata a escrita em prosa da Antiguidade Clássica, extinta durante a era medieval, e cria inovações que concernem na forma estrutural de seu texto e na linguagem rebuscada de suas narrativas. Sua obra apresenta o *Zeitgeist* de uma Itália efervescente, que produzia, cada vez mais, em suas

expressões artísticas, as mudanças de um continente em transformação. Para tanto, ele expõe novelas com tons eróticos e anticlericais e, como aponta Otto Maria Carpeaux, as histórias do *Decameron* compõem um “panorama multicolor e, no entanto, sempre realista da sociedade do século XIV” (CARPEAUX, 1961, p. 359).

Assim como os diversos autores de sua época, Boccaccio compilou obras já existentes, ora modificando-as, ora recontando-as, a partir da linguagem de sua época. Suas novelas influenciaram vários dramaturgos, como William Shakespeare e Geoffrey Chaucer, assim como artistas contemporâneos que se aventuraram em adaptar a obra humanística em diversas linguagens artísticas existentes, como o filme *Il Decameron* (1971), de Pier Paolo Pasolini, e a minissérie *Decamerão – a comédia do sexo* (2009), de Jorge Furtado.

Essa relação transtextual existente entre essas três obras, que serão analisadas ao longo deste trabalho de pesquisa, denotam a importância artística do texto-fonte, *Decameron* de Boccaccio, e de como seu conteúdo pôde se manter tão atual ao longo dos séculos. Além disso, ao realizar a transposição intersemiótica deste objeto de estudo, fica evidente as múltiplas interpretações que um mesmo texto pode conter. Como aponta Graça Paulino:

Inserida no grande jogo sócio cultural, encontra-se a literatura, campo de relação entre textos que assumem características específicas. O código verbal na literatura tem uma extensão de formas e significação tão grande que impede sobremaneira o esgotamento de texto em si mesmo. (PAULINO, 1995, p.20)

A análise destes três textos – ou, conforme ilustra o título, três telas – transcorre sob o ponto de vista da intertextualidade que se faz entre eles e entre outros textos que os precederam. Para Julia Kristeva, uma das pioneiras em estabelecer uma definição para o termo intertextualidade, “todo texto se constrói

como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974a, p.64).

O referencial teórico utilizado para essa pesquisa consta de nomes em diferentes áreas, visto que serão analisadas três mídias distintas. Assim, a fim de compor uma gama distinta, mas consistente, de teorias sobre a construção da intertextualidade oriunda do *Decameron*, de Boccaccio, fez-se uso das escrituras de Gérard Genette, Claus Clüver, Robert Stam, Linda Hutcheon e Patrice Pavis, em teoria literária; Christian Metz e Ismail Xavier, em teoria do cinema; Tânia Pellegrini em teoria da comunicação.

Diferentemente de outros filmes adaptados do *Decameron* de Boccaccio, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini utilizou somente algumas novelas, sem modificar muito o teor de suas histórias e tentou criar imagens próximas do real. Valeu-se das pinturas humanistas e barrocas, com os quadros do pintor Giotto di Bondone (1266-1337) e Diego Velázquez (1599-1660), como inspiração para criar as cenas de seu filme. Sua forma empírica de realizar o filme trouxe, além de sua relação manifesta com o texto de Boccaccio, a intertextualidade com pinturas renascentistas que visavam expor o mundo medieval idealizado pelo diretor.

Il Decameron se destaca pela sua perspectiva crítica sobre a sociedade italiana pós-fascista, contextualizada na década de 1970, período em que as contestações sociais ganham volume na Itália. Por trazer cenas de nudez chocantes para a época, o filme chegou a ser considerado como pornográfico em alguns países. Entretanto, até que ponto uma obra de arte obscena deve ser considerada como pornografia? Quais os limites que determinam o que é pornográfico e o que é erótico?

A adaptação para a televisão realizada por Jorge Furtado retoma o texto de Boccaccio de modo dinâmico e bastante coerente, refletindo o seu espírito de época e proporcionando ao público brasileiro a oportunidade de estar diante dos temas humanistas dentro de uma perspectiva atualizada. Assim como Pasolini, o diretor brasileiro faz uso constante da sensualidade e da exposição corporal de seus personagens, além de também ter escolhido novelas de cunho sexual, contudo com um tom mais satírico, mais próximo, talvez, do teor de comédia do próprio Boccaccio.

O amor, o sexo, o humor e a ironia sempre fizeram parte da arte e da sociedade. Seja para realizar uma crítica ou apenas para entreter o leitor, as obras literárias, cinematográficas e televisivas, que ressaltam esses elementos, atraem todo tipo de público, em qualquer tempo e em qualquer civilização. Conforme afirma Lucia Castello Branco:

É compreensível que essas produções se constituam em poderosas armas contra a ordem social. Afinal, toda literatura erótica, seja ela alusiva ou “desbocada”, ousa desmascarar a hipocrisia que se esconde sob as engenhosas engrenagens dessa ordem. Além disso, ao unir o amor e humor e ao assumir declaradamente uma proposta de eternalização do prazer, essas obras abrem mão de um erotismo sóbrio e amargurado para fundar a festa, o carnaval, a utopia, enfim. (BRANCO, 1983, p. 99)

Dentro desse contexto, faz-se necessário analisar algumas questões referentes ao processo de adaptação de *Decameron* quando esta obra foi transposta para o cinema e a televisão, como, por exemplo, quais os objetivos de Pasolini e de Furtado ao adaptar a obra de Boccaccio? De que forma Pasolini criticou a sociedade italiana de sua época com o filme *Il Decameron*? Como Jorge Furtado representou a brasilidade por meio da sua obra? Quais foram as atualizações realizadas por

Pasolini e Furtado ao adaptarem a obra de Boccaccio? Suas obras se definem a partir de que limite de erotização?

Com o objetivo de analisar as adaptações fílmica e televisiva de *Decameron*, buscou-se compreender de que forma os autores traduziram o espírito de época em suas obras. Além disso, destaca-se neste trabalho o objetivo de investigar o tema do erotismo pelo ponto de vista dos autores nas três mídias, em épocas tão distantes.

Esta pesquisa foi desenvolvida em quatro capítulos. O primeiro aborda o *Zeitgeist* referente aos temas das novelas contidas no livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio. Além disso, propõe-se apresentar a História do autor e sua obra a fim de se tecer uma análise sobre a influência do contexto social e artístico vivido por Boccaccio e retratado em seu livro e também sobre qual a relação deste com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

O segundo capítulo expõe as transformações da obra de Boccaccio ao ser adaptada para a linguagem cinematográfica pelo diretor Pier Paolo Pasolini. Também foram analisados o momento histórico em que se encontrava Pasolini ao realizar sua transposição para o cinema e as prováveis intenções do diretor em adaptar uma obra clássica humanista no contexto italiano, nos finais do século XX. Ademais, esta parte do trabalho discute as questões teóricas que permeiam o processo das transposições de um texto para outro.

O terceiro capítulo debate alguns pressupostos teóricos criados pelos estudiosos das teorias da literatura, do cinema e da televisão. Além disso, analisam-se as obras de Pasolini e Furtado por meio das relações intertextuais com diversas mídias, como a pintura e a poesia.

E, por fim, o quarto capítulo busca apresentar os conceitos de “erotismo” e “pornografia” a partir de uma definição mais ampla, visto que suas significações

dependem invariavelmente do contexto social nas quais estão inseridas. Assim, o tema do erotismo é analisado nos três objetos de estudo: *Decameron* (1348), *Il Decameron* (1971) e *Decamerão – a comédia do sexo* (2009).

Este trabalho também tem o intuito de constatar que obras tão distante no tempo podem tratar de temas universais de maneira distinta, porém os relacionando por meio da intermedialidade. O foco de análise desta dissertação volta-se para as novelas do *Decameron* que foram adaptadas tanto por Pasolini quanto por Furtado, em virtude de serem analisadas três mídias: o livro, o cinema e a televisão. Além disso, devido ao enfoque na questão da adaptação, não se poderia deixar de investigar esse processo por meio de outras novelas que não fossem as que os diretores utilizassem.

Percebe-se que o estudo sobre a intermedialidade que circunda a obra *Decameron* merece uma atenção especial e esse trabalho objetiva preencher essas lacunas em virtude da carência de pesquisas sobre o assunto. A análise desta dissertação refere-se a três mídias, as quais metaforicamente são denominadas no seu título de “telas”: o livro *Decameron*, o filme *Il Decameron* e a minissérie *Decamerão – a comédia do sexo*. Por meio da relação entre essas obras, buscando compreender o processo da adaptação, este trabalho permite o reencontro de escrituras distintas, constituindo-se numa pesquisa diferenciada. Outros trabalhos têm combinado apenas duas mídias, como literatura e cinema (ou teatro). Nesse sentido, esta pesquisa amplia o estudo intermediático, porque além de analisar a relação livro e filme, explora a linguagem televisiva atual como adaptação das novelas de Boccaccio, o que confere a este trabalho o seu ineditismo.

1 O ZEITGEIST DO LIVRO *DECAMERON*

1.1 O contexto histórico da obra de Boccaccio

Bruxas, castelos e cavaleiros permeiam o imaginário referente ao período conhecido como “Idade Média”, ou “Idade das Trevas”. Os termos utilizados até os dias de hoje, sobre o milênio que se estendeu do século V ao século XV, popularizaram-se durante o período humanista a partir de textos de escritores, como o poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374), que se referiam ao período como *tenebrae*. Expressões como “*media tempestas*”, “*media aetas*”, “*media antiquitas*” e “*media tempora*” começaram a ser utilizadas por outros literatos a partir do final do século XV.

Durante séculos, referiu-se ao período medieval como sendo uma era de ruínas em que todo um continente vivenciou a interrupção do progresso intelectual, adquirido durante os impérios grego e romano e ressurgido somente no século XVI. Dessa forma, o termo “Renascimento” surgia com o intuito de separar o novo período de reflorescimento artístico e cultural da época de barbárie, superstição e ignorância que fora a Idade Média, conforme pensavam os próprios renascentistas. O artista Giorgio Vasari foi um dos precursores na utilização do termo ao empregá-lo na obra “A vida dos mais ilustres pintores, escultores e arquitetos”, de 1550, ao se referir aos novos princípios estéticos que se opunham às concepções artísticas medievais.

É importante destacar que o preconceito sobre este período não se limitou somente aos intelectuais. Além da crescente classe burguesa que desprezava os séculos de limitada atividade comercial, grupos anticlericais e antiaristocráticos criticavam a excessiva religiosidade e censuravam as poderosas ordens

institucionais do período, quais sejam a nobreza e a Igreja Católica, que foram consideradas como as responsáveis pela anulação do racionalismo e da progressão intelectual da época. Posteriormente, filósofos iluministas como Voltaire e Rousseau compartilhariam da mesma crítica, assim como Diderot quando afirmou que “sem religião seríamos um pouco mais felizes” (DIDEROT citado em FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 7).

Atualmente, diversos estudiosos e historiadores tentam modificar a ideia preconceituosa sobre o período medieval, questionando tanto o termo “Idade Média”, quanto “Renascimento”. Ao comentar Jacob Burckhardt, Jean Delumeau buscou entender qual lógica fora utilizada para a criação deste último termo, visto que muitas das criações medievais foram de extrema importância para a História e compreensão das artes durante o período seguinte. Conforme o historiador

Não afirmou Burckhardt – que não tinha em conta a economia –, há já um século, que, no essencial, o Renascimento não fora uma ressurreição da Antiguidade? Ora, se dermos aos factos da economia e à técnica o lugar que lhes cabe, o juízo de Burckhardt ganha ainda mais verdade. Pois o regresso à Antiguidade em nada influi na invenção da imprensa ou do relógio mecânico, nem no aperfeiçoamento da artilharia, nem no estabelecimento da contabilidade por partidas dobradas, nem do da letra de câmbio ou das feiras bancárias. (DELUMEAU, 1994, p.19)

Todavia, em contrapartida dos artistas renascentistas, a Idade Média virou alvo de exaltação e nostalgia nas obras do período do Romantismo durante o século XIX. Com escritores como Goethe e Victor Hugo, respectivamente em suas obras *Fausto* e *o Corcunda de Notre Dame*, se diferem da visão do século XVI, quando propõem um período medieval romântico e esplêndido.

Com a criação da Escola dos *Annales*, na França, o século XX passou a compreender a Idade Média a partir de um olhar mais apreciativo, tentando

desvendar este período tal qual ele se apresenta através de suas fontes. A releitura crítica dos fragmentos medievais intenta revelar uma era com base nos seus estudos culturais, desconstruindo o cenário degradante que lhe foi atribuído durante séculos. Assim, para melhor compreender os mil anos medievais, os historiadores dividiram-no em dois períodos: o primeiro corresponde aos séculos V e X, chamado de Alta Idade Média, e o segundo do século X ao XV, conhecido como Baixa Idade Média.

O período conhecido como Baixa Idade Média se iniciou pelo processo de decadência das instituições feudal e religiosa na Europa, a partir do século X. O fim do “Milênio das Trevas” trouxe para o continente a tríade apocalíptica “fome, peste e guerra” resultando na morte de boa parte da civilização do Velho Mundo, além da transformação social e cultural que daria início ao renascimento do comércio, das artes e da literatura não religiosas.

Foi durante o século XIV que a Peste Bubônica, ou Peste Negra, alastrou-se pelo continente europeu, matando um terço de sua população e deixando como rastro o caos formado pela sensação de que o mundo como conheciam estaria chegando ao fim. A facilidade do contágio da doença e a escassa ou nula presença da medicina transformou o pensamento europeu principalmente no que se refere à religião católica e a seus dogmas. A incerteza da existência de um novo dia, representado no imaginário religioso pela crença no “Juízo Final”, abalou as estruturas do cotidiano europeu e fez surgir um misto de sentimentos que variavam entre o temor da morte e a vontade de aproveitar ao máximo a vida que restava.

Conforme o historiador Delumeau, diferentemente do que se pensava sobre a aparição da peste até o século XIX, em que atribuíam seu contágio à poluição do ar, teorias recentes apontam como principais transmissoras as pulgas de roedores

que facilmente se reproduziam no ambiente desasseado dos burgos que cresciam durante o final da Idade Média, “daí as devastações do contágio nos bairros populares onde o parasitismo era mais denso” (DELUMEAU, 2009, p.159,).

Durante mais de quatro séculos, a doença foi tema de diversas obras literárias da época que contavam com detalhes sintomas, evolução, formas de contágio e morte¹. Tais obras esclarecem também o contexto histórico e cultural pelo qual passava a Europa no fim da Idade Média. As mudanças trazidas com a ascensão do comércio e a busca por novas rotas comerciais, os questionamentos referentes às imposições da instituição católica, o início do Humanismo e do Renascimento e as aspirações sociais desta nova era que se iniciava também são temas recorrentes na literatura do final do período.

Foi diante deste contexto que o autor italiano Giovanni Boccaccio criou sua principal obra, intitulada *Decameron*. Ambientado em Florença, Itália, e escrito entre os anos de 1348 e 1353, o livro conta a saga de dez jovens que se refugiam em um local solitário a fim de se protegerem do contágio da peste. Com o intuito de aproveitar momentos de distração, narram cem histórias com temas variados por um período de dez dias.

Ao dar início à primeira jornada, Boccaccio conta de que forma a doença se originou e enfatiza que nenhuma providência tomada pela administração de Florença foi de grande valia. Assim como muitos literatos da época, o autor de *Decameron* afirma que os horrores causados pela peste foram castigos atirados “sobre os homens por justa cólera divina”, espalhando-se indiscriminadamente sobre

¹ Dentre elas, pode-se citar: *Storia della peste avvenuta nel borgo di Busto-Arsizì* (J.W.S.Johnsson, de 1630) em que o autor detalha o cotidiano e a penúria vivida pelos cidadãos de uma pequena cidade na região da Lombardia, Itália.

todo o Ocidente. Homens ou mulheres, ricos ou pobres, autoridades das leis ou divinas, ninguém era poupado da “mortífera pestilência” (BOCCACCIO, 1981, p. 11). Logo no próêmio de seu livro, Boccaccio contextualiza a situação em que vive e ressalta que sua escritura se dá em virtude de homenagear o amor que tanto recebeu em sua vida. E, por mais que “àquele que determinou, por lei irrevogável, infinito que é, que tenham fim todas as coisas terrenais”, o autor se propunha a ofertar consolo aos seus leitores contando histórias de amor (BOCCACCIO, 1981, p. 7). O historiador Jean Delumeau expõe a visão dos artistas humanistas perante a doença e destaca a rapidez com que ela se alastrava:

O que os artistas queriam também acentuar, além do aspecto da punição divina, era a instantaneidade do ataque do mal e o fato de que, rico ou pobre, jovem ou velho, ninguém podia vangloriar-se de a ele escapar – dois aspectos das epidemias que impressionaram vivamente todos aqueles que viveram em período de peste. A insistência na rapidez registra-se em todos os relatos de “pestilência”. (DELUMEAU, 2009, p. 164)

Desta forma, o relato de Boccaccio é considerado como uma das principais fontes de estudo sobre a Peste Negra durante o século XIV. Seu texto expõe o comportamento dos homens frente ao desespero ocasionado por uma doença que não tinha cura nem prevenção. A partir de alguns exemplos, a fuga é mencionada pelo autor como uma das possíveis opções contra o contágio, mas não completamente segura.

A Peste Negra, ou Peste Bubônica, era assim chamada devido às terríveis hemorragias subcutâneas de coloração escura na fase final da doença e, além disso, à existência de bulbos, protuberâncias azuladas na pele, que era a principal causa da morte. Era a partir deles que as bactérias penetravam na corrente sanguínea causando peste septicêmica. Após seu contágio, a morte se dava no

período de no máximo uma semana e o número de óbitos atingiu mais de 25 milhões de pessoas².

O ano de 1348 marca o início da Peste em Florença, na Itália, país onde a doença se revelou com maior violência. Boccaccio afirma que a cidade foi alvo de mudanças referentes à higiene devido ao medo do contágio, contudo, as providências tomadas não foram suficientes para anular ou até mesmo diminuir o número de contaminações. Diz o autor:

Na cidade de Florença, nenhuma prevenção foi válida, nem valeu a pena qualquer providência dos homens. A praga, a despeito de tudo, começou a mostrar, quase ao principiar a primavera do ano referido, de modo horripilante e de maneira milagrosa, os seus efeitos. A cidade ficou purificada de muita sujeira, graças a funcionários que foram admitidos para esse trabalho. A entrada nela de qualquer enfermo foi proibida. Muitos conselhos foram divulgados para a manutenção do bom estado sanitário. Pouco adiantaram as súplicas humildes [...]. (BOCCACCIO, 1981, p. 11-12)

Além da falta de higiene e do precário conhecimento médico, o alastramento da doença se deu também devido ao número excessivo de desnutrição causado pelas más colheitas, resultado das chuvas torrenciais que atacaram a Europa tempos antes. A crise demográfica no continente, iniciada já nos primeiros anos do século XIV, contribuiu para a expansão da peste e do número descomunal de mortos naquele centenário. O historiador Hilário Franco Júnior aponta que a fome foi uma das principais causas de morte durante a crise, assim “o canibalismo tornou-se comum. Diferentes epidemias agravavam a situação. Impulsionada pela fome, muita gente vagava em busca do que comer, levando consigo as epidemias e a desordem” (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 32).

² Não há números seguros em relação à quantidade de mortos. Estima-se que em um período de quatro anos tenha morrido cerca de um quarto da população europeia ocidental.

Outras providências foram tomadas para diminuir a contaminação ou os efeitos da peste. A cremação dos cadáveres e de seus pertences era uma das formas que as pessoas saudáveis utilizavam para amenizar o odor dos mortos ao longo das estradas, visto que, devido à quantidade de corpos, muitos deles eram abandonados pela família ainda nos estágios iniciais da doença e, assim, morriam à deriva em qualquer lugar que fossem deixados. Além disso, as residências dos doentes eram trancafiadas e marcadas com uma cruz vermelha e com a inscrição “Senhor, tende piedade de nós” (MARTINS, 1994).

O caos e o pavor transformaram não só os locais mais populosos como também fizeram com que boa parte da população deixasse certas regras sociais de lado devido à nova condição em que se encontrava. O livro de Boccaccio pode ser citado como um exemplo da mudança de pensamento e atitude pela qual a Europa estava passando. Em alguns momentos da primeira jornada iniciada pelo reinado da narradora Pampinéia, o autor descreve as modificações da sociedade:

Tanto pela circunstância de escassearem os criados, apareceu um hábito talvez nunca praticado antes. O hábito foi que nenhuma mulher, por mais pudica, bela ou nobre que fosse, se sentia incomodada por ter a seu serviço, caso adoecesse, um homem, ainda que desconhecido; não importava que tipo fosse de homem, jovem ou não. A ele, sem nenhum pudor, ela mostrava qualquer parte do próprio corpo, do mesmo modo que o exporia a outra mulher, quando a necessidade de sua enfermidade o exigisse. (BOCCACCIO, 1981, p.14)

Além disso, tornou-se comum o abandono dos doentes pelos parentes sadios. Como a doença era devastadora e seu contágio extremamente veloz, os corpos eram deixados nas ruas e, na maioria das vezes, não havia tempo – nem pessoas dispostas – para a realização do velório, o que seria comum em outros tempos. Após o primeiro estágio de contaminação, o pranto pelos mortos havia se

transformado na celebração da vida daqueles que ainda continuavam saudáveis. Boccaccio aponta que “em vez de prantos e de lágrimas, passaram a usar-se para a maior parte, os risos, as pilhérias, e as festas em boa parceria” (BOCCACCIO, 1981, p. 15).

Diante do exposto, é importante destacar que o ano de 1348 tornou-se determinante para as transformações socioculturais que atingiram o continente europeu, tanto no que diz respeito à vida prática dos moradores das cidades quanto no que tange o pensamento e a religiosidade dos cidadãos europeus. A já decadente Igreja Católica perdia ainda mais sua credibilidade perante seus fieis que, diante da situação apocalíptica em que se encontravam, acabaram por ressuscitar um estilo de vida hedonista na busca extrema do prazer e do divertimento sem pudor.

Os questionamentos sobre os dogmas religiosos da Igreja Católica se acentuaram ainda mais nas obras humanistas durante o período da Peste Negra. A forma como o homem enxergava Deus enfraquecia na medida em que o contágio se alastrava, visto que não havia fé que remediasse os sintomas letais da doença. Em diversas partes de sua obra, Boccaccio, a partir de seus narradores, muito mais do que por em questão a moralidade dos eclesiásticos, atacava-os diretamente expondo sua visão sobre o comportamento e as ações daqueles que deveriam ser modelos de caráter e compaixão. Em algumas de suas novelas, percebe-se seu protesto contra a impostura existente dentro da instituição católica. Exemplo disso é a sétima novela de sua terceira jornada, em que a narradora Emília comenta:

Os frades de hoje querem que vocês realizem aquilo que eles dizem, isto é, que vocês encham a bolsa de dinheiro; que vocês lhe contem seus segredos; que vocês sigam as normas da castidade; que sejam pacientes; que perdoem as ofensas; que se afastem da prática da maledicência. Tudo isto é bom, é honesto, é santo. Mas,

tudo isto com que fim? A fim de que eles, os frades, possam fazer aquilo que, se os seculares fizerem, eles não poderão fazer. [...] Se você gastar o seu dinheiro com prazeres, não poderá o frade viver como um mandrião em seu mosteiro; se o homem andar à procura de mulheres que estão à sua volta, os frades não terão por onde andar; se não existir alguém paciente perdoador de ofensas, não se atreverá o frade a ir à casa dele e contaminar-lhe a família. (BOCCACCIO, 1981, p. 176-177)

Este trecho expõe uma das diversas críticas contra a Igreja Católica existentes no *Decameron*. Todas as novelas inseridas no livro são contadas por narradores fictícios e, certamente, não se deve confundir autor e personagens. Contudo, percebe-se em toda a obra de Boccaccio a intenção de atacar tanto a instituição religiosa quanto aqueles que nela confiavam cegamente. O livro como um todo representa a finalidade das artes humanistas: a ruptura entre os valores medievais e o início de um pensamento que prioriza os valores terrenos.

Diante disso, outro fato que colaborou para o enfraquecimento da Igreja foi a ascensão da classe burguesa, que vinha se desenvolvendo desde a crise do sistema feudal no século XI, visto que a instituição religiosa condenava o lucro e esta classe se consolidava cada vez mais devido ao novo regime econômico que se ampliava na Europa: o mercantilismo. O próprio Boccaccio foi um dos representantes desta nova classe, pois, filho de um mercador, trabalhou na companhia de seu pai como banqueiro, e foi devido a essas experiências que o autor “aderiu plenamente à vida terrena e construiu a vasta galeria de personagens [...]: o rico e o pobre, o nobre e o plebeu, o sábio e o ignorante, o esperto e o tolo” (SIMONI, 2007, p. 34).

O século XIV foi um período de importantes transformações do âmbito social da cultura europeia e o trinômio “fome, peste e guerra” contribuiu efetivamente para essas mudanças ocorrerem. Mas, pode-se afirmar que a literatura humanista foi um

dos pilares que contribuiu para que elas se consolidassem, visto que seus autores propagavam os novos ideais e valores terrenos que ascendiam. Assim, destaca-se a importância do livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, tanto por seu valor histórico e documental quanto pelo seu valor artístico, pois ainda hoje é considerado como uma das principais obras que representa o ideal humanista do final da Idade Média, juntamente com o texto de Dante Alighieri, *A divina comédia*.

1.2 O *Decameron* de Boccaccio: da história da vida às jornadas novelescas

O escritor, poeta e crítico literário Giovanni Boccaccio iniciou sua trajetória na literatura após passar por outras profissões e ter morado em diversas cidades da Europa. A história de sua origem ainda é questionada pelos historiadores que debatem a possibilidade de ele ter nascido em Paris, visto que sua mãe biológica era francesa, ou em Certaldo, na província de Florença, pois seu pai era um comerciante e bancário da região.

Contrariando as expectativas paternas, Boccaccio não seguiu a profissão de seu pai, preferindo cultivar seu talento na literatura que se manifestou desde a juventude. Mesmo assim, estudou latim e contabilidade por imposição do pai e foi enviado, aos quatorze anos, a Nápoles para trabalhar como aprendiz de banqueiro. Tendo passado longos seis anos na área, seguiu-se mais seis estudando direito canônico na universidade. Obviamente, sua história na cidade napolitana não se resumiu apenas em aborrecimentos e obrigações infelizes. Após contribuir para o governo da região com um financiamento pelo banco no qual trabalhava, Boccaccio começou a frequentar os ambientes da corte, tendo conhecido pessoas importantes

e conquistado os prazeres da vida com “as mais belas e as mais ilustres damas, reluzentes de ouro e das joias mais raras e preciosas” (BOORSTIN, 1995, p. 335).

Em 1340, após a falência da empresa, Boccaccio voltou à Florença e iniciou sua história na literatura. Seu cotidiano muda drasticamente após a crise bancária que o deixou sem emprego. Deixando o ambiente da realeza, do qual estava acostumado, passa a morar em um bairro modesto e começa a observar a realidade da vida na cidade florentina.

Suas inspirações, inclusive em *Decameron*, são oriundas da análise que o autor fez da vida pela qual passou. É possível perceber nessa obra o olhar de alguém que viveu os dois lados: o da riqueza e o da vida modesta, além, é claro, da própria experiência de ver a doença se espalhar por Florença em 1348.

Diferentemente de outros escritores da época, Boccaccio tinha uma sensibilidade bastante aguçada para descrever a vida e o cotidiano de várias camadas sociais: do rico ao pobre, do burguês ao agricultor. Contudo, sua habilidade na escrita se distinguia também em relação a quem sua obra era destinada. Ao analisar a literatura medieval é possível perceber que os autores mais populares tinham uma composição mais crua, sem grandes trejeitos rebuscados na escrita. Como aponta Eric Auerbach, ao analisar as diversas obras da época, “seu caráter é meramente popular, no sentido de que o próprio narrador faz parte do povo, acerca do qual está falando e, naturalmente, também daquele ao qual está se dirigindo” (AUERBACH, 1964, p. 182).

Dentro desse contexto, Boccaccio conseguia alcançar um nível artístico acima do que era criado naquele momento histórico. Ao mesmo tempo em que criava algo novo para a época, como a própria forma de escrita com a prosa ao invés da poesia, que era a mais comum naquele período, trazia novamente os

elementos de composição literária da antiguidade clássica, o que também era a característica principal do humanismo. Além disso, ao vivenciar experiências diferentes no que tange às suas situações financeiras ao longo de sua trajetória, Boccaccio conseguia se aprofundar nos mais sutis detalhes da vida humana, sem deixar de lado um polimento literário que distinguia também seus leitores. Para Auerbach:

Boccaccio examina e descreve da maneira mais concreta todas as camadas sociais, todos os ofícios e as classes de seu tempo. A distância entre a arte do *fablel* e a de Boccaccio não se manifesta, absolutamente, tão só no aspecto estilístico: a caracterização das personagens, o cenário local e o social são, simultaneamente, muito mais rigorosamente individualizados e especialmente amplos; o consciente entendimento artístico de um homem que está por cima dos seus objetos e que só mergulha neles na medida em que ele próprio quer, modela as estruturas narrativas segundo a sua vontade. (AUERBACH, 1964, p. 183)

As primeiras escrituras de Boccaccio se originaram da vida literária efervescente de Nápoles. Aos vinte e sete anos, já havia escrito textos em poesia e prosa sobre diferentes assuntos como a vida da nobreza e a mitologia greco-romana. Muitas de suas escrituras deram inspiração para autores contemporâneos a ele. Chaucer, por exemplo, escreveu *O conto do cavaleiro*, primeiro texto de *Os contos de Canterbury*, a partir da obra boccacciana *Il Teseida* (1340-1341). Além disso, o texto *Il Filostrato* (1335), que conta a história de amor de Troilo (Troilus), primo jovem de Príamo de Tróia, por Criseida (Créssida), também inspirou os autores Chaucer e Shakespeare a escreverem o poema *Troilus e Criseyde* (1380) e a peça *Troilus e Cressida* (1602), respectivamente (BOORSTIN, 1995, p. 336).

Após um curto período de tempo em Florença, Boccaccio viajou para Ravena a fim de conseguir um emprego. Sem sucesso, o escritor volta à cidade florentina em 1348, ano em que ela é flagelada pela Peste Negra. A partir dessa

nova experiência, o humanista passa a deixar de lado as histórias de deuses e deusas da Antiguidade e começa a escrever sobre os percalços vividos pela humanidade, criando sua própria Comédia Humana (e não Divina, como Dante Alighieri), “e seus contos da vida cotidiana iam refletir o sensualismo suculento da vida medieval” (BOORSTIN, 1995, p. 336). O crítico literário Otto Maria Carpeaux perfaz uma análise bastante interessante em relação ao talento de Boccaccio sobre os escritos artísticos e humanistas de *Decameron*, diz ele que:

Assim como aconteceu no fim do século XIX, todos os ideais são abolidos, menos o ideal da cultura. Por isso, Boccaccio é artista. O *Decamerone* não é uma coleção heterogênea de contos, mas uma composição inspirada pela imaginação mais fantástica, e solidamente fundamentada pelo realismo são e saudável de Boccaccio. O seu material não é o outro mundo, como em Dante, mas este mundo, tal como é; Boccaccio, burguês e plebeu, é realista, o primeiro grande realista da literatura universal. (CARPEAUX, 1961, p. 359)

Ele ainda acrescenta que, “Boccaccio não nos deu uma série de documentos, ilustrando a vida italiana do século XIV, mas criou, segundo a expressão de De Sanctis, ‘la nuova Commedia, non la divina, ma la terrestre’” (CARPEAUX, 1961, p. 360). Boccaccio deixou um legado diferente de outros autores de sua época, como Dante que deixou como principal obra a comédia “divina” e Petrarca que escrevia textos bastante pessoais e intimamente influenciados pela Antiguidade Clássica. O *Decameron* trata de sua visão sobre a vida alheia de pessoas comuns que viveram na era medieval ou foram criadas ou ressurgidas de outras leituras, a partir desse mesmo contexto histórico.

Dentro desse quadro, destacam-se os principais temas envolvidos no *Decameron*: o amor e o riso. Esses dois assuntos abordados na obra boccacciana foram tabus durante o auge do período medieval. Assim, é possível afirmar que

Boccaccio cria algo novo e moderno para a época, pois, além de mergulhar em temas proibidos, o faz contando histórias de pessoas que viveram durante o período medieval. Ou seja, o autor coloca seres humanos em situações que poderiam no máximo ficar no imaginário da sociedade, mas nunca serem pronunciadas. Para tanto, ele se utiliza do humor, mas não de um humor burlesco, pobre; e sim de caráter culto, um riso refinado, dirigido a um público seletivo da sociedade da época.

Eric Auerbach reafirma essa ideia ao apontar que:

[...] Boccaccio; somente com ele o mundo dos fenômenos sensíveis é inteiramente dominado, ordenado segundo uma consciente convicção artística e apreendido pela linguagem. Somente o seu *Decameron* fixa, pela primeira vez após a Antiguidade, um certo nível estilístico, dentro do qual a narração de acontecimentos reais presente se pode converter numa diversão culta; não mais serve como exemplo moral, e também não mais serve à desprezível vontade de rir do povo, mas ao divertimento de um círculo de pessoas jovens, distintas e cultas, damas e cavaleiros que se deleitam com o jogo do sensível da vida, e que possuem sensibilidade, gosto e opinião refinados. (AUERBACH, 1964, p. 185)

Para tanto, Boccaccio compilou em sua obra histórias que destacavam a alegria a partir de casos de amor entre diferentes tipos que compunham a sociedade. Os narradores de *Decameron* se deleitavam ao contar enredos sobre padres desonestos, maridos traídos e mulheres devassas que vivenciavam experiências absurdamente tão autênticas quanto se poderiam imaginar. Por mais ilógicas que fossem as histórias narradas para a época, Boccaccio conseguia torná-las verossímeis pelo simples uso do humor. Para Carpeaux, “quando o material – a vida – carece de lógica, [...] então a própria falta de lógica entra na composição: como humorismo. É este elemento da arte boccacciana que nos parece tão moderno” (CARPEAUX, 1961, p. 360).

E foi a partir da contação de narrativas bem humoradas que Boccaccio falou sobre o amor. Sua obra *Decameron* transformou a literatura da época ao construir histórias em prosa que falavam do sentimento de pessoas reais e que, em sua maioria, ultrapassavam os limites da censura da época. Ao abordar o amor terreno, e, juntamente com ele, o amor sexual, esse escritor esbarrava nas travas morais impostas pela religião e pela sociedade.

Boccaccio era um grande admirador de Dante e sua *Divina Comédia*, mas, ao contrário dele, em *Decameron* o autor não se assume como responsável pelas histórias contadas, mas joga essa responsabilidade para os dez narradores, cada qual com sua personalidade (BOORSTIN, 1995, p. 338). Dessa forma, o autor podia se sentir livre para escrever as histórias de cunho erótico, inclusive homossexual, ou que apresentavam contos de trapaças, loucura, coragem e humor de uma forma leve, mesmo sendo anticlerical.

Dentro desse contexto, não se deve esquecer em que ambiente os narradores se encontravam, quais eram seus objetivos ao contar essas histórias e para quem elas eram escritas. O flagelo passado em Florença pela Peste que se alastrava por toda a Europa fez crescer o sentimento de preservação da vida humana e diminuir a confiança nos preceitos religiosos.

Assim, os narradores criados por Boccaccio representavam a dualidade de emoções que existia naquele momento: a vontade de viver de forma mais livre e prazerosa, mas, ao mesmo tempo, a conservação de alguns aspectos da moralidade que já estava enraizada naquela sociedade. Afinal, os dez jovens contadores de histórias faziam parte de uma classe elitizada da Itália e, suas histórias, conforme o próprio Boccaccio afirmou, eram destinadas às pessoas – principalmente mulheres – cultas que sabiam distinguir as boas ações das más.

Para compreender essa ideia, Daniel Joseph Boorstin aponta que “o catálogo da experiência humana não obriga narradores nem ouvintes a nenhuma filosofia ou teologia. O mundo de Boccaccio não revela virtudes cardeais nem pecados mortais” (BOORSTIN, 1995, p. 339). Essa afirmação pode ser confirmada na leitura das novelas que se mesclam à leitura das histórias dos narradores, pois, após a descrição de contos amorais sempre bem humorados, alguns jovens refugiados destacam sua aversão pelas ações tomadas pelos personagens das novelas. Essa combinação de liberdade e restrição denota o jogo que Boccaccio faz ao passar a responsabilidade do conteúdo das novelas para os narradores e também reitera à intenção do autor de levar aos seus leitores histórias para seu deleite e não para serem reproduzidas.

A sociedade para a qual Boccaccio se dirigia havia, aos poucos, se transformado. A passagem da era medieval para a humanista trouxe uma verdadeira mudança não só de pensamento, mas também de objetivos a serem alcançados seja pelo trabalho, seja pela própria busca de conhecimento. E, nessas relações, foram alteradas também a forma que o sentimento amoroso deveria ser tratado. Otto Maria Carpeaux faz uma breve análise dessa mudança, deixando mais claro os objetivos de Boccaccio ao introduzir em suas histórias o tema amor. Diz o crítico que:

O amor, na poesia provençal, é um sentimento novo. Toda a nossa poesia amorosa teria sido incompreensível aos gregos, que não conheciam nada disso, mas tão-somente o casamento utilitário, as heteras e a pederastia. Mesmo nos elegíacos romanos, o amor é exclusivamente paixão sexual, acompanhada de sentimentalismos e frustrações. Depois, a moral cristã exclui o erotismo, e o cristianismo dos feudais tem, do amor, a noção utilitarista de todos os proprietários de terrenos; as filhas dos senhores feudais da Provença ainda eram dadas em

casamento sem vontade própria e sem amor, assim como se vendem terrenos. (CARPEAUX, 1961, p. 332)

Para complementar, ele afirma que:

Essa transformação extraordinária baseia-se em motivos psicológicos e motivos sociais. Os vassalos que se encontravam nas cortes dos grandes senhores feudais da Provença dependiam do apoio econômico do senhor e da benevolência humana da senhora. Esta, vendida ao marido como um pedaço de carne, encontrou nas relações com os vassalos novos sentimentos de amizade, daquela amizade que é tão difícil manter entre mulher e homem. Mas o erotismo das relações era limitado pelo rigor da dependência feudal. O amor dos trovadores provençais, dirigindo-se sempre a uma dama de categoria social superior, tomou a feição de um código jurídico ou de um cerimonial áulico. (CARPEAUX, 1961, p. 333)

A análise de Carpeaux possibilita a compreensão não somente da transformação da visão sobre o amor durante o decorrer da história, mas também as modificações pelas quais a literatura passou devido à necessidade do homem de se falar sobre esse sentimento.

Assim, vê-se em *Decameron* uma obra moderna para a época que transgride os limites morais e de costume que estavam infiltrados no imaginário medieval-humanista, mas que também não tinha o intuito de romper completamente com esse imaginário. Ao se falar sobre o sentimento amoroso de uma forma tão bem humorada e em forma de prosa, Boccaccio traz novas possibilidades de visão sobre o assunto. Como aponta Eric Auerbach ao se falar sobre a ideologia dessa obra: “o realmente importante na ideologia do *Decameron*, o que vai contra a ética cristã-medieval, é a doutrina erótica e natural, certamente apresentada, quase sempre, e tom muito leve, mas muito segura de si mesma” (AUERBACH, 1964, p. 194).

Dessa forma, Boccaccio, em seu *Decameron*, propõe uma leitura ampla sobre a vida e de que forma ela devia ser tratada nos infortúnios de uma época tão castigada seja pela doença, seja pelos valores. E, ao mesmo tempo, também mostra como a literatura pode – e talvez tenha esse como um de seus objetivos – ser tão atual em qualquer época. Mesmo tendo olhares tão distintos, a principal obra deixada por esse humanista foi adaptada em diversas regiões do mundo e por mídias bastante distintas e, o mais interessante, cada obra oriunda do *Decameron* passa uma visão diferente daquilo que Boccaccio criou, mas ao mesmo tempo, todas estão intimamente ligadas com os objetivos desse grande escritor: falar sobre o amor.

2 DO LIVRO PARA O CINEMA: A ITÁLIA DE BOCCACCIO ESCULPIDA NA OBRA DE PASOLINI

2.1 A Itália de Pasolini inscrita no *Decameron*

A importância histórica e literária do *Decameron* fez com que diversos artistas se aventurassem a adaptá-lo nas mais diferentes áreas. Do teatro ao cinema, da literatura às artes visuais e à televisão, a obra de Boccaccio permanece viva e cada vez mais presente nas artes e no cotidiano contemporâneo.

Como exemplo de adaptação teatral, tem-se a peça *Decameron – a arte de fornicar*, dirigida por Otávio Muller, em 2009; no cinema: as adaptações *Boccaccio 70*, de Mario Monicelli; e *Território virgem*, de David Leland, respectivamente dos anos de 1962 e 2007; na literatura: a adaptação de Nunes Pereira sobre contos eróticos e culturais indígenas – *Moronguêta: um Decameron indígena*; e, como adaptação para a televisão, a minissérie da TV Globo intitulada *Decamerão – a comédia do sexo*, de 2009, com direção de Jorge Furtado.

Além dessas, destaca-se a importância da adaptação realizada pelo diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes cineastas do pós-neorrealismo, Pasolini tem sua história no cinema iniciada com a elaboração do roteiro do filme “Giovani Mariti” (1958), de Mauro Bolognini. Contudo, sua história como diretor se destaca com as principais obras: “Accattone” (1961), “Teorema” (1968), “Medea” (1969), “Salò e os 120 dias de Sodoma” (1975) e a intitulada “Trilogia da Vida” na qual estão inseridas as principais adaptações literárias deste diretor, quais sejam, *Os contos de Canterbury* (1973) e *As mil e uma noites* (1974) e, a obra de Boccaccio, *Il Decameron* (1971). Além de filmes, Pasolini também se aventurou na criação de poemas, pinturas, peças de

teatro e se tornou membro do PCI – Partido Comunista Italiano em 1947, sendo expulso, dois anos depois, sob suspeita de corrupção de menores.

A “Trilogia da vida” traduz o posicionamento de Pasolini sobre a arte e a situação sociopolítica de seu país na década de 1970. Ressalta-se que durante a criação das três películas que envolvem a composição da “Trilogia”, o diretor destaca alguns questionamentos e possíveis respostas sobre os motivos que levam um artista a criar uma obra de arte. Em *Il Decameron*, o personagem discípulo de Giotto, interpretado por Pasolini, finaliza sua narrativa – e o próprio filme – com a pergunta “Por que fazer uma obra de arte se sonhar com ela é tão mais doce?”. Em seguida, em *Os contos de Canterbury*, tem-se o que se pode considerar uma possível resposta à questão levantada quando o escritor Geoffrey Chaucer, personagem também feito pelo diretor, cita a seguinte frase: “aqui terminam esses contos, narrados pelo simples prazer da fazê-lo”. E, por fim, em *As mil e uma noites*, tem-se a história de um jovem que, com o objetivo de conquistar uma rainha que tem aversão a homens, decide criar um mosaico, mostrando assim que uma obra pode ser realizada pelo simples prazer de concebê-la ou então para despertar o amor.

Censurada em diversos países, incluindo o Brasil e a própria Itália, a adaptação fílmica de *Decameron* foi considerada em sua época como uma produção pornográfica, sendo exibida somente a partir de 1980, no Brasil e nos Estados Unidos. Durante a década de 1970, inclusive, a legislação brasileira apontava como produção pornográfica “qualquer publicação ou exteriorização contrária à moral e aos bons costumes e que explore a sexualidade. No entanto, continuamos sem saber o que se entende por ‘bons costumes’ e por ‘exploração da sexualidade’” (BRANCO, 1983, p. 71).

Militante socialista e homossexual assumido, Pasolini polemizou ao contemplar em seus filmes temas como política, alienação burguesa e extrema sexualidade. Premiado com o Urso de Prata no XXI Festival de Berlin em 1971, // *Decameron* surgiu a partir da intenção do diretor em criar uma obra que expusesse uma civilização popular, sem grandes tragédias e que caracterizasse a alegria e o prazer de viver. As cenas foram criadas com base na literatura e nas pinturas italianas renascentistas e traduzem o que o diretor chama de sua visão medieval.

Das cem novelas contidas no *Decameron* original, Pasolini escolheu apenas nove e, assim como os outros dois filmes que compõem a sua “Trilogia da vida”, tem como principal característica o destaque da corporalidade e da vitalidade sexual. Suas escolhas em expor de forma incisiva partes íntimas do corpo se referem à sua tentativa de criticar a sociedade burguesa cristã que ascendia durante a década de 1970, na Itália.

Para o diretor, a nudez e a exposição desenfreada do corpo de forma sensual ainda não haviam sido contaminadas pelo neocapitalismo. Assim, Pasolini enfatiza em suas cenas o erótico e o grotesco a fim de chocar a sociedade conservadora que crescia na Itália, no período pós-fascismo. Contudo, sua tentativa de usar destes artifícios como crítica acabou por abrir ainda mais portas para que a indústria publicitária utilizassem-nos como propaganda a fim de estimular o consumo.

Sobre este aspecto, o historiador Peter N. Stearns aponta que a partir de 1950 a indústria cinematográfica começou uma transformação na utilização do corpo e da sexualidade de forma mais explícita e enfatiza que “particularmente nas expressões dos meios de comunicação, a abertura sexual passou, cada vez mais, a ser associada ao consumismo global” (STEARNS, 2010, p. 227).

Nas novelas adaptadas por Pasolini, em *Il Decameron*, o tema sexual é colocado em evidência tanto no que diz respeito às imagens quanto na própria adaptação das histórias. Contudo, não se deve considerar essa exposição na obra de Pasolini como uma produção pornográfica. O diretor tinha como principal objetivo em suas obras representar o real de acordo com suas pesquisas e experiências próprias. O teórico cinematográfico Ismail Xavier aponta:

Há em Pasolini determinado empirismo, no sentido de pensar sempre a composição estética onde é central a referência ao mundo e o engajamento nele; no entanto, traço marcante da heresia, tal empirismo não se confunde com o senso comum naturalista, não requer uma postura da arte-documento, nem se atém aos cânones do realismo próprios à estética dos intelectuais PCI, partido de que Pasolini foi membro na juventude e com que polemizou ao longo da vida. Seu empirismo é um corpo a corpo com o real, vontade de intervenção a cada milímetro de suas interações com a sociedade presente, mas é, acima de tudo, ação e discurso pelos quais o intelectual-artista reivindica a superioridade do seu juízo perante “as igrejas”, reserva a si as escolhas: dos combates, do estilo de comportamento, do gênero de cinema, das modalidades de relação com o passado, das condições da própria morte. (XAVIER, 1993, p. 103-104)

As escolhas de Pasolini ao filmar *Il Decameron* demonstram sua intenção em recriar o cenário medieval da forma mais real possível. Sua pesquisa com base nas pinturas humanistas e a inserção de pessoas comuns como personagens das novelas consolidam essa ideia. Além disso, as imagens e as situações grotescas inseridas pelo diretor vão ao encontro do que a história de Boccaccio descreve: um período marcado pela falta de higiene e pela decadência de certos costumes antes considerados fundamentais perante a sociedade católica medieval.

Diferentemente da obra boccacciana, o filme de Pasolini não cita explicitamente a existência da peste negra em sua narrativa. Essa também é uma das diferenças importantes em relação a outras adaptações filmicas e teatrais de

Decameron. Enquanto outros diretores comumente contam a história dos dez narradores que fugiram em busca de proteção contra a peste, Pasolini recria as novelas por estes contadas de forma quase independentes. Suas ligações se dão a partir de alguns personagens-chaves, como o caso de Andreuccio e também do personagem discípulo do mestre Giotto, interpretado pelo próprio diretor.

A história que se entrelaça nas demais novelas adaptadas por Pasolini conta uma viagem realizada pelo aluno do famoso pintor italiano Giotto di Bondone, esse considerado por Boccaccio como o precursor da arte renascentista. Enquanto a narrativa que emoldura³ a obra literária se refere à trajetória dos narradores na *brigada* na busca de um lugar seguro da peste, a do filme traz um percalço vivido pelo discípulo do pintor.

Diante do exposto, é necessário ressaltar o personagem que Pasolini interpreta em *Il Decameron*. Algumas características importantes fazem com que a história do discípulo de Giotto di Bondone se sobressaia perante a obra completa do diretor italiano. Assim como o pintor humanista, que foi o precursor em utilizar populares como modelos em suas pinturas sacras – e, por isso, foi perseguido pela Igreja Católica –, Pasolini também escolhia pessoas comuns para fazerem parte de sua obra. Além disso, sua proposta em representar o discípulo do artista e não o próprio sugere que sua intenção não era de recriar as narrativas de Boccaccio tal qual ele criou, mas, mesmo modificando pouco suas histórias, colocá-las em um contexto diferenciado do que o primeiro autor de *Decameron* inseriu. Sobre este assunto, a historiadora Fabris aponta:

³ Conforme o teórico alemão Wolfgang Kayser, em seu livro *Análise e interpretação da obra literária* (p. 212), a história que serve de moldura para outras histórias pode ser chamada de *rahmenerzählung* em alemão.

Pasolini explicará sua presença no filme nos termos de uma ideologização da obra através de sua consciência, e não parece ser indiferente o fato dele colocar-se não como Giotto, mas como seu discípulo. Um discípulo que não consegue alcançar o grau de idealização e de concentração do mestre, a solenidade grandiosa de suas obras, sua crença num cosmos ordenado da qual derivam seus princípios compositivos e a capacidade de materializar as visões mais profundas com objetividade e sentido de poesia. (FABRIS, 1993, p. 117)

Além disso, deve-se destacar o próprio título dado à obra de Pasolini: // *Decameron*. O artigo “il”, inexistente na obra de Boccaccio, infere o objetivo do diretor de ressaltar que o filme não é o livro, ou seja, o cineasta não intenta recriar as histórias boccaccianas tais quais elas se apresentam, mas sim criar algo novo e que representem seu ponto de vista a partir de seu tempo e de sua sociedade.

Como já explicitado anteriormente, Pasolini não insere as narrativas no contexto da Peste Negra nem recria as novelas de forma linear em conjunto com a história dos personagens-narradores, característica muito comum em outras adaptações de *Decameron*. Na busca por retratar a Idade Média de forma nada *hollywoodiana*, o diretor italiano brinca com uma realidade inexistente até mesmo para ele, já que não viveu durante o século XIV. De uma forma bastante empírica, Pasolini buscou retratar a Idade Média a partir de um minucioso trabalho de pesquisa artística e histórica, buscando extrair detalhes de cenários, indumentárias e personagens a partir das obras dos pintores renascentistas.

Assim, para Pasolini, as novelas de Boccaccio expressavam a tradução perfeita da alegria de viver, do otimismo. Todavia, ao adaptá-las para a linguagem cinematográfica, não seria viável recriá-las fielmente, conforme conta o livro, até mesmo porque, além da história dos dez narradores, a obra ainda contém cem novelas independentes entre si. Suas escolhas priorizaram temas de cunho sexual e críticos em relação à Igreja Católica, construindo uma história que não extrapola o

tempo limite dos padrões cinematográficos, mas também não descaracteriza a aproximação contida entre as duas obras. Sobre suas intenções ao adaptar o *Decameron*, o próprio diretor diz:

Não pretendi no *Decameron* expressar a realidade com a realidade, os homens com os homens, as coisas com as coisas, para transformá-la em obra de arte, mas simplesmente para “brincar”, isso sim, com a realidade que brinca consigo mesma. Apesar da violência não efável da realidade que surge fartamente na tela, o *Decameron* se apresenta, creio que pela primeira vez em minha carreira, como um filme recitado. (PASOLINI citado em FABRIS, 1993, p. 116-117)

É interessante notar as semelhanças entre as duas obras no que se refere ao formato em que as histórias são contadas e à sua criação. Primeiramente, deve-se ressaltar que as novelas escritas por Boccaccio são adaptações de histórias, lendas e fábulas já antes existentes na Itália ou em outros países europeus e não de histórias originais, isto é, criadas pelo autor sem influência de outras fontes escritas ou orais. Inclusive, a ideia de originalidade na literatura, e em outras áreas, já está completamente descartada por diversos teóricos, como Claus Clüver, Roberto Stam e Tzvetan Todorov. Este último, em seu estudo sobre o *Decameron*, aponta:

Toda narrativa remete a uma narrativa precedente; a narrativa é, sempre, um eco de narrativas. A originalidade de um texto literário não pode consistir na ausência de remissões a outros textos anteriores. O próprio Boccaccio indicou o caminho a seguir, na conclusão do livro: ele não INVENTOU estórias diz, mas as ESCREVEU. (TODOROV, 1969, p. 12)

Da mesma forma, Pasolini adaptou histórias já existentes não somente com *Il Decameron*, como também com as demais obras que completam a “Trilogia da vida”, e com outras produções cinematográficas que contêm a sua assinatura.

Ademais, tanto a obra boccacciana quanto a pasoliniana sugerem uma rigorosa crítica ao momento histórico pelos quais passava cada autor.

Outra característica marcante nas duas obras é a presença de uma história-chave. No caso da obra literária, tem-se o que Wolfgang Kayser chama de *Rahmenerzählung*, isto é, “narrativa em moldura” (KAYSER, 1976, p. 212), e que é representada pela história dos personagens-narradores. Já na produção cinematográfica de Pasolini, tem-se a história do discípulo de Giotto, que se entrelaça nas demais histórias caracterizando o uso da metalinguagem. Esta última narrativa perpassa as outras novelas adaptadas, como se estivesse costurando-as para o desfecho final.

A história criada pelo autor humanista conta a trajetória de uma viagem realizada pelo pintor a caminho de Nápoles. Já a adaptação desta para a linguagem cinematográfica se relaciona exclusivamente a Pasolini. No filme, o discípulo de Giotto – e não o próprio, como já exposto anteriormente – viaja a caminho da comuna italiana a fim de realizar uma obra encomendada por uma Igreja. Nesta mesma sequência, o discípulo inicia seu trabalho contemplando a parede a ser transformada pela sua pintura. Após essa cena, outra novela é contada, e, com seu término, há o retorno da história do aluno de Giotto que agora já tem seu trabalho iniciado na Igreja.

Nas imagens a seguir é possível perceber o jogo que o diretor faz com a transtextualidade entre cinema e pintura. A finalização de seu filme traz o pintor, interpretado pelo próprio Pasolini, tendo uma aparição da imagem da Virgem, como se fosse um sonho, que, em cenas fragmentadas, como se estivesse observando cada pedaço de um quadro, finaliza com uma cena completa, em que ele tem a visão total da obra de Giotto intitulada *Juízo Final*.



Figura 1 – Close up do rosto da Virgem Maria



Figura 2 – Os anjos no canto superior direito da tela



Figura 3 – Os anjos no canto superior esquerdo da tela



Figura 4 – Arco da Virgem Maria



Figura 5 – O inferno



Figura 6 – As freiras



Figura 7 – O purgatório



Figura 8 – Juízo final de Pasolini

A criação de toda esta sequência traz a construção metalinguística entre a pintura e o cinema, pois cada pedaço da tela vista pelo artista pode ser comparado às novelas adaptada pelo diretor. No final das duas obras, antes fragmentadas, tem-

se a pintura completa de um quadro, assim como se tem o filme editado e acabado. Para ilustrar ainda mais esta ideia, tem-se também a última observação do artista-diretor: “[...] porque criar uma obra de arte se sonhar com ela é tão mais doce?” (PASOLINI, 1971), mostrando o uso da metalinguagem de Pasolini em diversos momentos de seu filme. Sobre este momento da película, Annateresa Fabris afirma:

A esse artista realista, cuja maior contribuição reside na capacidade de captar a linguagem da fisionomia, de dar ênfase à gestualidade, de movimentar a composição graças à variedade das expressões, Pasolini sobrepõe um artista visionário que, no sonho, cria uma aparição que não ousará materializar. Inspirada no Juízo universal que Giotto pintou em Pádua, a aparição de Pasolini configura-se como testemunho espiritual da superioridade da arte em relação à vida, na medida em que o filme de encerra bruscamente com uma interrogação de caráter particular [...]. (FABRIS, 1993, p. 116)

Diante disso, sua presença como pintor em *Il Decameron* sugere uma dupla criação referente à obra: como diretor que constrói um filme e como o pintor que cria uma pintura. Esta importante aparição é ainda destacada na cena em que o artista se encontra em uma feira, em busca de materiais para a composição de seu mural. A observação que ele faz em torno do ambiente traz uma gama de detalhes que, na sequência das cenas, também indica seu papel como diretor, como mostra a figura 9, em que o discípulo de Giotto busca, com a ajuda das mãos, um enquadramento do ambiente da feira e se move com o corpo como se estivesse filmando este ambiente.

Sobre esta sequência, Fabris aponta que em *Il Decameron* “é sintomático que o processo de seleção da realidade seja feito preferencialmente através de primeiros planos, graças a um gesto de enquadramento que remete ao olho da câmara e que une numa mesma dimensão pintura e cinema” (FABRIS, 1993, p. 116).



Figura 9 – Pasolini enquadrando a cena na feira

Finalmente, destaca-se que as aparições do diretor como um artista que pinta uma obra se tornam mais frequentes a partir das últimas novelas, quando sua história se torna peça-chave para o encerramento da película. Suas últimas pinceladas se entrelaçam com a finalização de toda a obra fílmica, terminando com a pergunta tão simbólica sobre arte. Ao terminar sua pintura – e seu filme – tem-se a cena em que o pintor contempla sua obra-prima: um tríptico inacabado. Mais uma vez, percebe-se a relação proposital do personagem com a produção cinematográfica que Pasolini estava criando, pois *Il Decameron*, juntamente com *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*, são as obras que compõe sua “Trilogia da vida”.

Contudo, não é somente nesta obra analisada que Pasolini brinca com o triplo papel de ator, autor e diretor. Em *Os contos de Canterbury*, o cineasta faz o papel de Geoffrey Chaucer, escritor da obra literária homônima escrita em 1387 e que teve como inspiração o livro de Boccaccio. Assim como em *Il Decameron*, este segundo filme da “Trilogia da vida” tem como principais temas amor, sexo e morte e suas histórias são encenadas por atores não profissionais.

Desta forma, ressalta-se que a adaptação de uma obra literária para outras mídias, como o cinema, é comumente realizada. Seu resultado depende das

escolhas feitas pelo adaptador e sempre haverá mudanças importantes em relação ao seu hipotexto. A leitura que o segundo autor fará depende inteiramente de suas experiências e de seu propósito com a nova obra. Por esse viés, Robert Stam aponta que “cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (STAM, 2006, p. 48).

Diante do exposto, o diretor italiano buscou em sua adaptação criticar a sociedade que surgia após um período conturbado na História da Itália, como também fez Boccaccio no período em que escreveu *Decameron*. Conforme aborda Stam, ao analisar a contextualização do presente momento nas adaptações intermediáticas, Pasolini aponta em suas escolhas a tradução do perfil da sua vivência pessoal e da visão tanto sobre seu contexto social quanto sobre o contexto medieval explicitado na obra humanista, a partir de um intenso trabalho de pesquisa histórica e artística. Sendo assim, sua adaptação, não somente de *Decameron*, mas também das demais obras literárias que compuseram a “Trilogia da vida”, é uma tradução do momento histórico vivido por este artista multifacetado e resultado de uma leitura empírica de importantes obras literárias e históricas.

2.2 De *Decameron* (1348) a *Decameron* (1971)

Ao ler um texto, o leitor interpreta seu conteúdo de uma forma bastante singular, pois ele absorve as informações contidas com base nas suas experiências e ideologias. O filme de Pier Paolo Pasolini pode ser citado como um exemplo de leitura diferenciada do texto original *Decameron*, escrito por Giovanni Boccaccio. Ao adaptá-lo para a linguagem cinematográfica, juntamente com as outras obras que compõem a “Trilogia da vida”, o diretor selecionou histórias que depreciavam o estilo

de vida burguês que se comparariam ao da Itália, nos anos de 1970, com o intuito de criticar essa nova classe que surgia no período pós-fascista da história do país.

Dentro desse contexto, observa-se que, diferentes leitores desvendarão múltiplas interpretações de um mesmo texto, podendo, inclusive, expandir ou diminuir as informações contidas neste. Isto é, ao ser interpretada, uma obra sofre diferentes níveis de transformações, pois o modo como ela é compreendida depende exclusivamente das visões subjetivas de seus leitores. Diante disso, o crítico literário Roland Barthes menciona que, “desde que um fato é contado, para fins intransitivos, [...] fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, [...] a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58).

Deste modo, é importante ressaltar que um texto pode ser entendido como qualquer obra de arte e não somente como um conjunto narrativo linguístico, conforme aponta Clüver:

Uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “lêem”. [...] A palavra “texto” na aplicação intertextual, rapidamente se torna um conceito neutro. (CLÜVER, 2006, p. 15)

Destarte, numa adaptação como a realizada por Pasolini, a partir da obra humanista de Boccaccio, é estabelecida uma relação que Gerard Genette chama de hipertextualidade, em que um hipotexto é transposto para um hipertexto; ou seja, a obra boccacciana é o hipotexto do filme de Pasolini, que se torna o hipertexto (GENETTE, 2005, p. 19).

A transposição de um texto literário para o cinematográfico dependerá tanto do entendimento do diretor sobre o hipotexto quanto da forma como ele irá expô-lo. Além disso, deve-se levar em consideração que o cinema tem elementos e linguagens próprios que o diferem da literatura (STAM, 2006, p. 39-41). Essa relação é também analisada por Jacques Aumont quando cita Straud e Huillet:

Ao falar dessa relação do cinema com a literatura e com a escrita, Straub também constata essa concorrência entre as imagens literárias e as imagens cinematográficas; “não é possível ilustrar o que [o escritor vê], isso só bloqueia a imaginação. O que ele vê está nas palavras, não pode passar para as imagens. (...) Nós pegamos as palavras e as conservamos exatamente como são”. (STRAUB e HUILLET, citados em AUMONT, 2004, p. 82)

A transposição de um hipotexto para o hipertexto, como o caso da literatura para o cinema, já foi alvo de críticas. O hipertexto se torna uma obra independente do hipotexto por ter sofrido alterações significativas e não ter se mantido “fiel” à obra original. Contudo, ressalta-se que a transposição de uma obra, principalmente de uma mídia para outra, impossibilita sua total fidelidade, pois cada qual tem linguagens e elementos próprios. Além disso, é claro que há ainda a interpretação subjetiva do adaptador que insere em sua adaptação diversos aspectos externos a ela como, por exemplo, o objetivo do produtor, o orçamento despendido, o público alvo e o contexto sociopolítico presente em sua realização.

A adaptação de um texto literário para a linguagem cinematográfica sugere que haja transformações, por se tratarem de mídias distintas. Deste modo, enquanto a literatura tem uma linguagem predominantemente verbal, o cinema é composto por múltiplos elementos como: palavra (falada e escrita), música, interpretação dos atores, imagem, figurino, iluminação, fotografia, cenários internos e externos, efeitos sonoros, edição e animação. Diante disso, esses aspectos tornam a fidelidade de

uma transposição impossível, ou, como ressalta o teórico Robert Stam, até mesmo indesejável, pois:

[...] o tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta ao processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (STAM, 2008, p. 21)

Assim, a transposição intersemiótica sugere automaticamente a criação de algo novo, pois ela implica fazer escolhas sobre o que e como adaptar. A adaptação de Pasolini com *Il Decameron* demonstra perfeitamente essa ideia ao se analisar as escolhas feitas pelo diretor. Todas as novelas inseridas no filme foram selecionadas com o intuito de criticar tanto os valores da burguesia italiana quanto da Igreja Católica.

As nove histórias escolhidas por Pasolini são, respectivamente, a quinta novela da segunda jornada, contada por Fiammetta; a primeira novela da terceira jornada descrita por Filóstrato; a segunda novela da sétima jornada também exposta por Filóstrato; a primeira novela da primeira jornada narrada por Pânfilo; assim como a quinta novela da sexta jornada; a quarta novela da quinta jornada relatada por Filóstrato; a quinta novela da quarta jornada contada por Filomena; a décima novela da nona jornada descrita por Dionéio; a décima novela da sétima jornada proposta também por Dionéio.

Logo na primeira narrativa contada por Fiammetta, tem-se a história de Andreuccio, um jovem de família rica que vai a Nápoles para comprar cavalos e é surpreendido pela notícia falsa de que tem uma bela irmã, fruto de amor juvenil do

pai do jovem com a mãe da moça. Acreditando na calúnia, Andreuccio é induzido pela falsa irmã a se hospedar na casa da donzela e acaba sendo alvo de um golpe: após se deixar mais à vontade, o rapaz se despiu, deixando sua bolsa contendo 500 florins na cama e, “obedecendo à regra geral de se pôr fora o peso excessivo do ventre” (BOCCACCIO, 1981, p. 82), foi encaminhado por um menino ao sanitário e, ao por um dos pés sobre a tábua de apoio, ela se quebrou fazendo com que Andreuccio caísse e se emporcalhasse com a sujeira que enchia o local.

Para melhor ilustrar a cena no filme de Pasolini, tem-se a descrição feita por Boccaccio do que seria um banheiro na Itália, no período final da Idade Média: “[...] havia um estreito espaço, como os que com frequência são encontrados entre duas casas. Sobre duas pequenas traves, que iam de uma casa a outra, estavam algumas tábuas pregadas; e nelas ficava o lugar de a gente sentar-se” (BOCCACCIO, 1981, p. 82).

Após conseguir sair do local, Andreuccio tenta entrar novamente na casa, mas é barrado pelos vizinhos da jovem donzela. Imundo, ele sai em busca de roupas e, ao avistar dois homens, acaba se escondendo em um casario com medo de que algo lhe ocorresse. Com o cheiro impregnando o local, os senhores encontram Andreuccio e o obrigam a entrar em um túmulo onde se encontrava um arcebispo, naquele dia sepultado, cheio de joias, a fim de que lhe roubasse as peças. Assim Andreuccio o faz e acaba enganando os dois ladrões e ficando com um valioso anel de ouro, mesmo tendo perdido sua bolsa de moedas.

A história contada com detalhes na obra de Boccaccio é adaptada por Pasolini de forma bastante minuciosa. Sofrendo pouquíssimas alterações, como a redução de alguns diálogos entre os personagens, o diretor italiano ilustra habilmente todo o cenário medieval. A escolha das cenas e a interpretação dos

atores enriquecem ainda mais a história escolhida por Pasolini, consolidando a ideia de que o cinema é uma obra de arte coletiva, diferentemente da literatura. Walter Benjamin destaca ainda mais esta premissa quando analisa a reprodução de uma obra:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1994, p. 172)

Os detalhes fornecidos por Pasolini em seu filme sobre o universo medieval são de uma riqueza ímpar. O cenário, as roupas, as falas com seus dialetos e até mesmo a estética grotesca de alguns personagens fazem de sua obra um retrato sobre a era de Boccaccio. A pesquisa realizada pelo diretor e por sua equipe, para a criação da película resultou em uma perfeita representação imagética do que foi o período final da Idade Média, se comparada às obras humanistas e renascentistas de grandes pintores como Giotto, já mencionado, e Diego Velázquez. O quadro a seguir ilustra essa afirmação, ao confrontar as imagens do quadro *A forja de Vulcano* (1630), deste último pintor, e a cena de Pasolini como o discípulo de Giotto.

Para o teórico francês Gérard Genette, essa relação entre cinema e pintura, que o cineasta italiano proporciona em *Il Decameron*, é trabalhada a partir do conceito de transtextualidade definido como “tudo o que coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2005, p. 07).

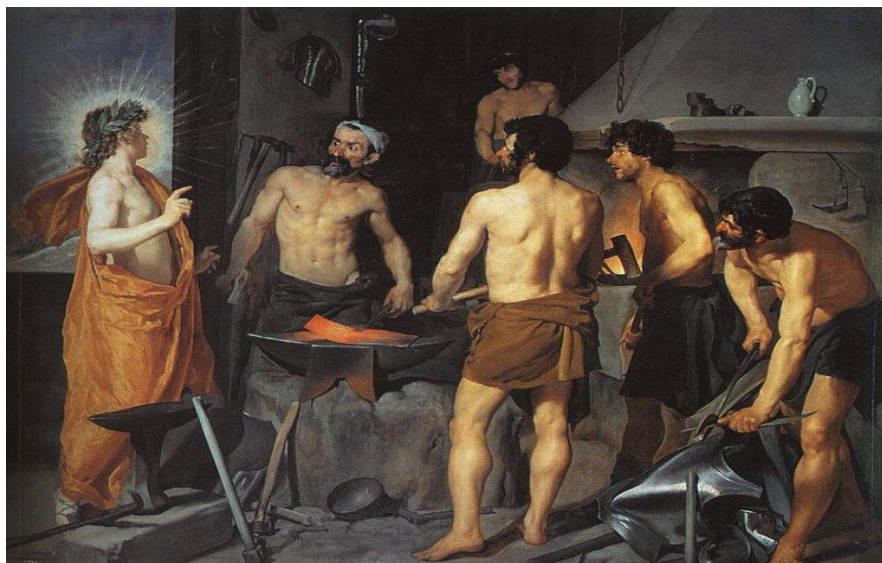


Figura 10 - A forja de Vulcano (1630), de Diego Velázquez



Figura 11 – Cena do pintor observando o tríptico inacabado

Diante das duas figuras, percebem-se as semelhanças dos dois personagens em destaque: Vulcano, o ferreiro dos Deuses que é avisado por Apolo sobre a traição de sua mulher, e Pasolini como pintor, discípulo de Giotto. O quadro contém as principais características da pintura renascentista, quais sejam, perspectiva rigorosa permitindo um tratamento realístico do espaço e da luz, técnica do *sfumato* que permite a transição suave da sombra para a luz a partir da utilização das cores e o realismo de seus personagens e objetos inseridos na obra. Esses elementos também foram trabalhados na cena do filme na qual se pode observar que tanto o figurino do diretor no filme quanto o cenário em que essa novela foi

ambientada foram inspirados na obra de Velázquez. Além disso, pode-se notar também a presença de elementos-chaves como as formas geométricas da arquitetura e também a iluminação e as cores que se igualam nas duas obras.

Essa relação intertextual entre o filme e a pintura representa uma característica bastante peculiar deste diretor: as criações de Pasolini não se restringem a um único estilo artístico, mas vários. O hibridismo contido em suas obras o qualifica com um dos grandes nomes do cinema europeu. Sua intensa busca por simular o real faz com que o espectador participe do jogo que o cinema realiza como um observador, isto é, propõe que haja a saída do espectador da sua realidade para contemplar a realidade do filme. A ilusão do simulacro através de imagens em movimento faz com que aquele que vê aceite essa representação como realidade, ao menos pelo período em que se projete a película.

Ao contrário da fotografia, estática, o cinema, que é puro movimento, carrega consigo essa impressão de realidade, pois “como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade” (METZ, 2007, p. 22). Para melhor explicitar essa ideia, tem-se, nas palavras de Bela Balazs, que o cinema “não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme” (BALAZS, citado em XAVIER, 2008, p. 22).

Essa tentativa de simular a realidade medieval, a partir das pesquisas realizadas pelo diretor nas obras de arte pictóricas, pode ser observada na escolha dos atores para determinados personagens. Na adaptação das novelas por Pasolini, percebe-se o destaque feito pelo cineasta às figuras femininas, pois, enquanto a maioria dos atores masculinos foi escolhida dentro do próprio povoado onde eram

realizadas as filmagens, as mulheres eram belas atrizes que faziam grande sucesso na Itália durante o final do século XX, como Angela Luce (Peronella – Figura 16), Mirela Catanesi (irmã de Audreuccio – Figura 18), Elisabetta Genovese (Catherine – Figura 19) e Silvana Mangano (Madonna – Figura 17). Além disso, boa parte das novelas escolhidas pelo cineasta tem como personagem essencial a mulher, que ora é a manipuladora, ora é manipulada. Nas figuras abaixo, é possível observar a diferença entre o masculino e o feminino na obra pasoliniana.



Figura 12 – Um dos padres da capela



Figura 13 – Homem na feira



Figura 14 – Marido enganado de Peronella



Figura 15 – Homem que expulsa Audreuccio da vila



Figura 16 – A traidora Peronella



Figura 17 – Virgem Maria no Juízo Final de Pasolini



Figura 18 – A bela irmã de Audreuccio



Figura 19 – A jovem Catherine

Assim como nos outros filmes de Pasolini da “Trilogia da vida”, *Il Decameron* retrata a busca deste cineasta em expor uma época a partir de uma visão mais próxima do real quanto possível. Para o cineasta a pesquisa artística e histórica foi um dos elementos principais para compor sua criação. Em diversas cenas, é perceptível a similaridade com obras de arte renascentistas. Além disso, o diretor deixa clara a intenção de estampar em seu filme a representação de uma época em que as pessoas eram destituídas de qualquer cuidado médico ou com a própria beleza, que durante séculos foi considerada pela Igreja Católica uma forma de magia feminina para seduzir os homens (BARROS, 2004, p. 195-196).

Da mesma forma que Boccaccio se utilizava de outros textos para criar os seus, como fábulas e histórias contadas durante o período medieval e humanista de forma oral ou escrita, Pasolini também se utilizava de vários estilos artísticos para criar suas obras, sendo a pintura renascentista a que mais influenciou a criação do diretor.

A novela contada no livro pelo narrador Pânfilo, quinta novela da sexta jornada, descreve uma viagem feita por Giotto e Forese da Rabata (homem esteticamente feio, mas com profundo conhecimento jurídico), que, a caminho de Florença, trocavam insinuações sobre suas respectivas aparências. Já na novela adaptada por Pasolini, a história se alonga ainda mais ao ilustrar a viagem e a chegada do discípulo de Giotto a uma igreja com o objetivo de pintar seu interior.

Inicialmente, o artista se depara com dificuldades para ter inspiração e iniciar sua pintura e, durante todo o filme, pequenas cenas que costumam as demais novelas mostram sua preocupação em realizar sua obra-prima final. Contudo, o término da película expõe um sonho de Giotto que traria inspiração para finalizar sua pintura: a obra “Juízo Final”, pintada na capela dos *Scrovegni*, em Pádua, entre os anos 1306 e 1309.

Diante disso, é importante ressaltar uma modificação muito significativa realizada por Pasolini na obra de Giotto: ao contrário da obra original, o diretor modifica o personagem central, substituindo a figura de Jesus Cristo pela da Virgem Maria, esta também já retratada em outra obra do artista, intitulada “Madonna e o menino Jesus” (1310-1320). Essa transformação ressalta o que o teórico Claus Clüver afirma a respeito de tradução, cujo conceito, em seu sentido mais amplo, também pode ser utilizado na transposição de uma mídia para outra, assim como de uma cultura para outra:

Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica. (CLÜVER, 2006, p. 117)

Pode-se, portanto, inferir que a substituição das figuras religiosas no contexto do filme de Pasolini, conforme ilustração a seguir, sugere a intenção do diretor em transgredir a ordem sexual, pois este questionava o poder patriarcal enraizado na cultura italiana e também na religião predominante naquele país.

Além disso, há também a intenção do cineasta em trabalhar a figura feminina diante do espectador de uma forma conflitante, pois, ao longo da película, é perceptível a escolha de Pasolini por novelas que engrandecem o papel da mulher perante a sociedade. Das nove histórias adaptadas, oito têm como característica marcante a presença feminina como condutora no processo narrativo.



Figura 20 – *Juízo Final* (1303-1305), de Giotto di Bondone



Figura 21 – *Madona e o menino Jesus* (1310-1320), de Giotto di Bondone

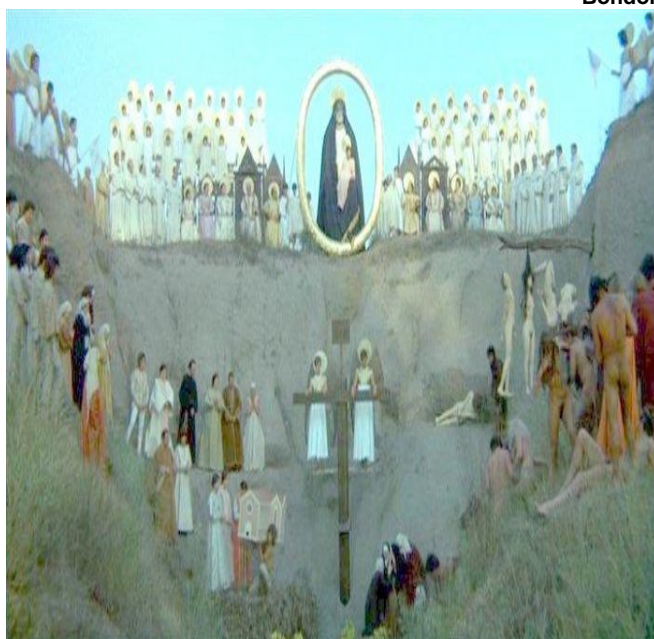


Figura 22 – *Cena da ilusão do aluno de Giotto* no filme de Pasolini

Diante do exposto, é possível perceber a finalidade de Pasolini em dar um destaque para o feminino. Ainda que não objetivasse criar nenhuma polêmica sobre a relação de gêneros, procurou demonstrar uma curiosa contradição histórica: apesar de se ter passado centenas de anos em que a civilização ocidental tenha se modernizado, tanto filosoficamente quanto tecnologicamente, o papel da mulher medieval não havia se alterado de forma significativa para a mulher moderna. A religião e as imposições de uma sociedade predominantemente patriarcal ainda estão impregnadas na cultura moderna, mesmo após a revolução industrial e pelas duas grandes guerras que alteraram a forma de pensamento ocidental sobre o mundo e sobre o papel da mulher nesta sociedade.

É importante ressaltar que Pasolini não era partidário das causas femininas. Mesmo sendo homossexual e comunista, ele não lutava pela liberdade das mulheres. Mesmo na obra *Il Decameron* é possível reconhecer certas escolhas contraditórias realizadas pelo diretor para se trabalhar o papel feminino perante a sociedade. Nas primeiras novelas, como a de Audreuccio, os personagens femininos são mostrados como representações poderosas em manipular as ações masculinas para conseguir o que almejam. Já em outras novelas é a mulher quem sofre nas mãos masculinas e vira, inclusive, símbolo de objeto sexual.

A décima novela da nova jornada, sob o reinado de Emília, conta a história da tentativa do padre Donno Gianni di Barolo em querer enganar Pedro da Tresanti. O clérigo, por ser de uma igreja muito pobre e para obter seu sustento, começou a transportar mercadorias no dorso de uma égua. Assim, ele se deslocava de uma feira a outra com a intenção de comprar e vender produtos. Pedro da Tresanti morava também numa casa muito humilde e era muito pobre. Nela moravam ele, sua esposa e um burro que era utilizado em sua lavoura. O padre, em uma de suas

viagens, teve de se hospedar na modesta casa de Pedro que tinha apenas um quarto em que dormia com a esposa, mas havia também um local onde o anfitrião deixava seu burro e onde caberia tanto a égua de di Barolo quanto ele próprio.

Envergonhada, a esposa de Tresanti oferece seu quarto para que o padre pudesse dormir com mais conforto, mas ele se recusa e garante que não havia necessidade, pois ele sabia de uma forma mágica para transformar sua égua em uma linda jovem, para que pudessem se divertir. Tresanti então implora ao padre que lhe ensinasse sua mágica, pois assim poderia utilizar sua mulher como égua de dia e se divertir com ela a noite com a forma original. É neste momento que o padre pede à mulher que ficasse nua e na mesma posição do animal, para que ele, assim, se aproveitasse da situação e da mulher de Tresanti.

A partir desses exemplos, é possível perceber a tentativa de Pasolini em denunciar o sistema patriarcal que a sociedade europeia vivenciava – tanto na Idade Média quanto na contemporaneidade. O diretor contempla uma visão bastante crítica ao apontar que os mesmos dilemas sociais que afligiam as mulheres, na Europa no século XIV, persistiam em sua época: a mulher, além de continuar sendo considerada como um objeto sexual, também deveria ser conduzida pela cabeça forte da família, o homem, sendo este o pai ou o marido.

Contudo, não era objetivo central do diretor abraçar causas feministas ou de libertação da mulher. Pasolini queria expor, de uma forma geral, as contradições de sua sociedade, que, mesmo tendo se passado séculos da obra de Boccaccio, ainda permanecia retrógrada, hipócrita e preconceituosa.

O próprio sonho do personagem do cineasta traz uma dupla interpretação dos objetivos do filme em relação à mulher: a transgressão em se trocar os personagens centrais destacando a Virgem Maria e retirando Jesus Cristo e o fato

de que para que a mulher fosse uma inspiração para as ações masculinas, ela deveria ter as mesmas características da santa, quais sejam, ser pura, recatada, virgem.

Essa última característica é bastante presente na obra de Boccaccio. Em determinados trechos de seu livro, o autor enfatiza a importância do recato feminino em contraposição das ações tomadas pelas mulheres, em suas novelas, que, como diz o próprio escritor, são apenas para divertir suas leitoras. O teórico Jacques Aumont possibilita uma melhor compreensão dessas escolhas do adaptador, ao mencionar:

Ora, existem mais imagens no escrito do que no filmado, porque “as palavras têm um poder de proliferação infinito [...], a imagem está ali, ela tem uma forma. A palavra não tem. A imagem não pode ser dita, descrita, ela só está onde está”. Em suma, a imagem detém o imaginário, ao passo que “uma palavra contém mil imagens” [...]. Por isso, definitivamente, o sentido sempre deve proceder não da imagem, não dos atores, mas de um texto escrito. A imagem é “trazida pela escrita; primeiro ela é dita na escrita”. (DURAS citado em AUMONT, 2004, p. 82)

Enfim, é importante destacar que por mais que as escolhas de Pasolini transmitam uma intenção de dar mais voz às mulheres, até mesmo pelas cenas com belas atrizes ou *close*s das partes íntimas de determinadas personagens, o cineasta não intenta unicamente abraçar uma causa feminina, mas, sobretudo, expor a sociedade medieval-contemporânea na qual estava vivendo. Tanto as histórias adaptadas quanto as inserções realizadas no filme podem sugerir ao espectador um levantamento da bandeira feminista pelo diretor, pois a mulher é colocada de forma enfática como uma figura resoluta na maioria das novelas. Todavia, ao se analisar a história pessoal e artística de Pasolini, pode-se perceber que seu objetivo não era

prioritariamente o de lutar pelo respeito e pelo poder patriarcal, e sim, atacar a burguesia que se expandia na Itália e mantinha algumas convicções medievais.

Para tanto, Pasolini se utilizou das figuras femininas para atingir os espectadores de seu filme e instigá-los sobre as mudanças e permanências de seu tempo em relação à era medieval. Afinal, desde o início da religião católica a mulher foi considerada como a pecadora original, àquela que transformou o paraíso criado por Deus (homem) e retirou Adão (homem) da situação confortável em que se encontrava para viver em um mundo cheio de desgraça e pecado. Desde então, sua figura foi subjulgada e inferiorizada na civilização ocidental. Desse modo, nada mais perturbador do que se utilizar personagens femininos marcantes da obra boccacciana para impactar a sociedade burguesa italiana dos anos de 1970.

2.3 Questões teóricas: as transformações textuais

Ao escrever *Decameron*, Giovanni Boccaccio inicia o uso do texto em prosa na língua italiana e introduz o tema do riso durante o período Humanista e que se estenderia ao longo do Renascimento. Contudo, como já abordado anteriormente, o autor não expõe o riso que apenas ridiculariza, e sim apresenta em suas novelas o riso que tem “uma significação positiva, regeneradora, criadora” (BAKHTIN, 2002, p. 61), ou seja, “o riso na sua forma mais radical, universal e alegre” (BAKHTIN, 2002, p. 62).

A história dos narradores que contam as novelas é inserida no mesmo contexto em que o próprio autor estava vivendo: a peste negra que, como retrata o historiador Jean Delumeau provocou a “interrupção das atividades familiares, silêncio da cidade, solidão na doença, anonimato na morte, abolição dos ritos coletivos de alegria e de tristeza” (DELUMEAU, 2009, p. 125).

Dentro desse contexto, é importante destacar a forma com que Boccaccio escreve sobre a alegria diante da experiência da morte. Em sua obra é ressaltado o renascimento das atividades burguesas após o infortúnio da doença e a felicidade trazida pelas novas situações que o comércio proporcionou para os seus adeptos. Como Boccaccio vinha de família burguesa e experienciou situações em diversas classes, pôde escrever diferentes visões sobre o cotidiano. Não à toa, o autor dedicou sua obra às mulheres, obviamente letradas, e que dispunha de tempo para o lazer e o divertimento com a leitura, ou, como diria Cervantes em seu *Dom Quixote* aos “desocupados leitores”.

O ineditismo criado por Boccaccio não é referente às novelas em si, mas como elas foram organizadas. Ao se criar uma história moldura, o autor institui a grande novidade da obra, já que compilações de histórias com temas morais eram bastante populares durante a era medieval. O próprio *Decameron* busca inspiração no *novellino* e no *Fabliaux*, ambas coletâneas de novelas publicadas, na Itália e na França entre os séculos XII e XIV, respectivamente. Contudo, é na obra de Boccaccio que se encontra um “conjunto de narrativa coligadas a um fim, o de organizar o caos pela narrativa” (CAVALLARI, 2006).

As influências de Boccaccio para a criação de *Decameron* vão além da tradição medieval em se contar histórias cotidianas, como aponta Doris Nátia Cavallari:

O *Decameron*, o livro dos dez dias funda-se, [...] sobre a ironia; o título do livro retoma o tema do *Hexameron*, o livro dos seis dias que na tradição medieval era escrito pelos estudiosos religiosos que tentavam contar a história da criação do mundo, a partir do caos, em seis dias, de onde conclui-se que o *Decameron*, que se inicia com o caos da peste, é a reconstrução narrativa do mundo. (CAVALLARI, 2006)

Dentro desse contexto, é necessário destacar que a obra de Boccaccio traz consigo uma gama de relações chamadas pelo teórico literário Gérard Genette de transtextualidade, isto é, “presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2005, p. 09). Suas histórias são oriundas tanto da tradição da narrativa oral quanto de outros textos do período medieval. Além disso, o próprio *Decameron* já serviu de inspiração para diversas outras obras textuais contemporâneas à sua escritura. William Shakespeare foi um dos escritores que bebeu da fonte da obra de Boccaccio para criar a história de Romeu e Julieta. As novelas da quarta jornada contam histórias de amor que não foram bem sucedidas e que terminaram com alguma tragédia ou separação do casal. A sétima novela desta jornada, inclusive, narra o amor entre Simona e Pasquino que se encontram em um horto e o rapaz passa nos dentes uma folha de salva, morrendo logo em seguida. A moça é presa e, ao tentar convencer o juiz sobre de que forma seu amado morreu, tem a mesma atitude e também morre. A próxima novela conta a história de Girólamo que é forçado pela mãe a deixar Florença e seguir a Paris para ser melhor educado. O jovem, apaixonado por Salvestra parte em direção à cidade francesa e, em seu retorno, acha sua amada casada com outro. Assim, ele entra às ocultas na casa da moça e morre-lhe ao seu lado. Seu corpo é conduzido à uma igreja onde Salvestra morre ao lado dele. Na nona novela da quarta jornada, tem-se a história do Senhor Guilherme Rossilhão que dá de comer a sua esposa o coração de seu amante, Guilherme Guardastagno, por ele morto e por ela amado. Ao ficar sabendo do fato, a mulher se joga de uma janela, morre e em seguida, é enterrada com seu amante.

Assim como a obra de Boccaccio, a peça de Shakespeare também deu procedência a diversos textos que foram sendo adaptados e atualizados conforme a época, o local e a mídia utilizada para a nova criação. Sabendo-se que as histórias

do humanista italiano não foram criadas por ele, mas são compilações de outras já existentes e que deram origem a outras histórias, a re-escritura acaba eternizando a literatura. Conforme aponta Tiphaine Samoyault:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

A intertextualidade se mostra capaz de perpetuar textos de diferentes épocas e civilizações que se mantêm atualizados devido à própria concepção da adaptação. Obras de arte, textos literários, músicas, filmes, arquitetura, dança e todo e qualquer tipo de texto ao ser adaptado traz consigo o diálogo do que já foi criado ou escrito, ou, conforme afirma Júlio Plaza, “a origem de toda arte encontra-se sempre na arte precedente” (PLAZA, 2003, p. 205).

No caso da literatura, tem-se além da própria palavra escrita, a palavra oral como fonte de inspiração para outros textos. Desde antes da origem da escrita – e também é um de seus motivos para ela ser criada – o homem tem a necessidade de registrar e passar adiante as histórias e lendas de seus antepassados e de sua própria época e, assim, a memória foi o grande alicerce para que esses registros fossem inscritos a partir dos códigos da linguagem verbal. O desejo de manter uma tradição ou de não se perder na história provoca essa necessidade, além, é claro, da intenção contínua do homem de tentar encontrar suas origens. Para Samoyault:

A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYAULT, 2008, p. 75)

No *Decameron*, há, além da vinculação com a história de sua época, a intertextualidade que sua obra institui com *A Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri, da qual Boccaccio foi o primeiro comentarista e também foi quem deu à Comédia o termo “Divina” por se tratar das três representações religiosas da vida após a morte e que foram inspiradas na teoria dos círculos concêntricos de Ptolomeu. Enquanto a obra de Boccaccio se constitui de cem novelas divididas em dez jornadas, a de Dante se estrutura em cem cantos, divididos em três fragmentos: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, sendo trinta e quatro cantos na primeira parte e trinta e três nas demais.

Além disso, tem-se no *Decameron* o fato de Boccaccio incluir um subtítulo – que muitas vezes substitui o próprio título em algumas edições do livro – chamado *Principe Galeotto*, que é uma alusão à famosa passagem do livro de Dante na qual os personagens, cunhados e amantes, Paolo e Francesca se beijam após terem se inspirado pela leitura da história de amor entre Lancelote e a rainha Guinevere. Galeotto, nome em italiano do personagem Galehaut, fora o intermediário para o amor deste último casal e, desse modo, o subtítulo sugere a finalidade de predispor os leitores ao amor. Ademais, o casal de traidores criados por Dante foi assassinado pelo marido traído.

Dentro desses pressupostos, ressalta-se também no texto de Dante a presença da antinomia Eros x Thanatos que definem, respectivamente, a libido e o impulso vital como instintos primários que estabelecem o comportamento humano x a busca da morte pelo homem. Mas também há em Boccaccio esta mesma oposição, visto que o autor desenvolve em sua obra a presença constante da morte no contexto da peste negra e dos narradores que tentam dela fugir e, ao mesmo tempo, tem-se a alegria do amor erótico nas novelas e na necessidade de reconstrução de um novo mundo a partir do afrontamento com a própria morte (CAVALLI, 2006).

As relações transtextuais encontradas no *Decameron* de Boccaccio com outros textos têm por consequência o permanente retorno de seu conteúdo e, conseqüentemente, as inesgotáveis atualizações de suas histórias. Todavia, essas relações não se limitam apenas à criação de novas concepções narrativas, mas também a diversas formas artísticas que foram criadas ou vinculadas ao texto-fonte para serem, enfim, transformadas no texto-alvo.

Para melhor delimitar os exemplos de transtextualidades, o teórico francês Gérard Genette demarcou algumas categorias a partir de uma divisão que explicita de forma bastante específica quais podem ser os tipos de relações entre um texto e outro. Assim, tem-se a **intertextualidade** ou a “presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2005, p. 09) em forma de citação, plágio ou alusão; a **paratextualidade**, sendo esta a relação do texto literário com os elementos contidos em sua totalidade, como, por exemplo, as ilustrações, o título e subtítulo, o prefácio, prólogo, entre outros; a **metatextualidade**, comentário ou crítica que une um texto a outro, podendo citá-lo ou não; a **arquitextualidade**, “conjunto das categorias gerais ou transcendentais [...] da qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2005, p.

07); e, por fim, a **hipertextualidade**, relação de um texto (hipertexto) com o texto anterior (hipotexto), ou seja, o hipertexto (texto-alvo) transforma, elabora, modifica ou amplia o hipotexto (texto-fonte).

As relações textuais do *Decameron* não se limitaram apenas à literatura, mas também foram ampliadas a diferentes tipos de textos como o cinema, o teatro, a televisão, a pintura e, até mesmo, a jogos de RPG. Como já abordado anteriormente, a obra de Boccaccio possui inúmeros encadeamentos com outras obras contemporâneas a sua e até mesmo de sua própria época, como no caso de *A Divina Comédia*.

A constante busca do *Decameron* com o objetivo de se criar novas adaptações traz como consequência a popularização de suas novelas para os mais diferentes leitores e mídias. As traduções intersemióticas realizadas por Pier Paolo Pasolini, no cinema, e por Jorge Furtado, na televisão – ambas fontes analisadas neste trabalho de pesquisa – representam exemplos de como as novas artes podem colaborar para eternizar antigos clássicos como no caso da obra de Boccaccio.

Obviamente, o fato de um autor adaptar um livro para uma mídia que engloba multidões, como o cinema, a televisão e o teatro, que são assistidos por muitas pessoas ao mesmo tempo, não quer dizer que o texto-fonte deva ser ignorado pelos espectadores. Pelo contrário, a leitura competente de uma obra multifacetada, como as já indicadas, carece da experiência do estudo da obra que originou as adaptações, entre outras leituras. Ou seja, o fato de um espectador assistir ao filme ou à minissérie procedentes do *Decameron*, por exemplo, não o torna conhecedor da obra clássica, assim, é necessária, para uma melhor compreensão da própria obra adaptada, o estudo da obra que serviu de inspiração.

Dentro desse contexto, deve-se ressaltar que os próprios adaptadores fazem escolhas diante da obra que será transposta para uma nova mídia. Como será analisado posteriormente, cada mídia requer um tipo de criação diferente devido às suas próprias características, além, é claro, da intenção de que público o novo autor pretende atingir. No caso de Pasolini, por exemplo, é perceptível que sua obra requer um tipo de público diferenciado, pois sua película foge dos padrões cinematográficos *hollywoodianos* que, na época e mesmo atualmente, eram os que conseguiam atingir a massa por se utilizar de elementos que são comuns ao espectador. Como aponta Fernando Mascarello, a partir dos anos de 1970, a indústria cinematográfica de *Hollywood* passou a destacar em suas criações três elementos que marcaram os filmes como esteticamente decadentes e pouco aproveitável no sentido sociocultural. São eles:

- (1) A debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia;
 - (2) A patente *juvenilização*/ infantilização das audiências;
 - (3) O lançamento por saturação dos *blockbusters*, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional.
- (MASCARELLOS, 2006, p. 335)

Os elementos visuais e até mesmo o ritmo utilizado por Pasolini em seu filme coloca sua obra em um nível artístico bastante elevado. Sua preocupação em pesquisar a fundo o contexto medieval a partir de obras de arte da época, além de sua intenção em realizar, não só o *Decameron*, mas também as demais películas que compõe a “Trilogia da vida”, um filme que chocasse a sociedade a partir da utilização de cenas de nudez, faz com que esse conjunto cinematográfico se torne o que os especialistas chamam de “cinema de arte”.

Diante do exposto, destaca-se a importância da contínua re-escritura dos clássicos pelas mais diferentes mídias a partir do processo de adaptação. Seja para instigar o espectador/leitor/ouvinte/observador à busca do conhecimento das grandes obras literárias, seja para inscrevê-las e eternizá-las no mundo contemporâneo pós-moderno que, cada vez mais, proporciona inúmeras produções artísticas diariamente.

3 AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS DO *DECAMERON*

3.1 A TV em cena: Boccaccio em outra novela

A transposição intermediática requer, de forma quase automática, uma nova contextualização daquilo que está sendo adaptado, a partir do momento histórico vivido pelo adaptador e também pelas intenções que se quer se passar no texto-alvo. Ou seja, qualquer texto poderá sofrer novas interpretações, tanto na sua apropriação pelo novo autor quanto na leitura daqueles que recebem a nova obra já recontextualizada.

Para Patrice Pavis, a ideia de representação do momento sociopolítico do texto-alvo na transposição intersemiótica refere-se ao conceito de historicização, em que se "põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo" (PAVIS, 2008, p. 197). Em outras palavras, na adaptação, o autor reflete, em sua obra, as estruturas históricas e políticas de sua época, do mesmo modo, o texto-fonte é interpretado pelo espectador/ leitor também conforme o momento social em que está vivendo. Anne Ubersfeld também destaca essa ideia quando expõe que

A unidade de tempo (a confrontação do tempo real e do tempo representado e sua homogeneidade teórica) corta nos dois extremos a temporalidade das relações humanas, tanto do lado da duração sócio-histórica como do lado das ligações psíquicas do homem e de sua duração. (UBERSFELD, 2002, p. 32)

Ao se discutir a adaptação no cinema e na televisão é bastante perceptível certa dependência do texto literário na criação de uma película ou de telenovelas. Durante toda a história dessas duas primeiras mídias, tem-se a presença da

literatura como texto-fonte a ser ressignificada para o texto-alvo. Verônica Daniel Kobs elucida essa ideia, ao apontar:

É conhecida a influência da literatura sobre o cinema, desde o surgimento dessa arte. Entre a televisão e a literatura, a mesma relação estreita pode ser percebida. O modo de ver tais associações varia bastante, embora, quase sempre, a literatura saia privilegiada, pelo quesito anterioridade, já que, na maioria das vezes, são os textos que influenciam os demais produtos artísticos, e não o contrário. Algumas razões para isso podem ser a penetração dessa arte junto ao público e a própria organização do texto, o que exige apenas adaptações e não criação (nesse caso específico, a facilidade é ilusória, já que os recortes feitos na adaptação recriam o texto-base). Essa prevalência acabou dando espaço a uma dependência do cinema e da televisão em relação à literatura, o que é facilmente comprovado pela quantidade de filmes e telenovelas que são adaptações de textos literários. As produções “independentes”, ou seja, sem vínculo com a literatura, tanto no cinema quanto na televisão, ainda são consideradas raras, se colocadas ao lado da imensa lista daquelas produzidas com base nas obras de escritores consagrados. (K OBS, 2007, p. 61)

Da mesma forma que com o cinema, a televisão já foi alvo de questionamentos sobre a qualidade de adaptações de obras literárias, devido ao fato de não se procurar, em nenhuma dessas mídias, a fidelidade ao texto-fonte. Por sua popularidade e facilidade de acesso à praticamente todas as classes sociais no Brasil, a televisão acabou sendo responsável por difundir a releitura de diversos clássicos literários adaptados para a linguagem das telenovelas e minisséries; contudo essa relação, por vezes, foi considerada conflituosa. Sendo julgada como uma mídia que vulgariza o que é erudito, a televisão, inequivocamente, já foi considerada como produto de baixa categoria em relação aos textos de literatura. Para Hélio Guimarães, defender a ideia de que a televisão é um produto inferior à literatura, embute “uma visão mistificada e mistificadora da TV e também do livro, pensado como algo homogêneo, [...] o que nem sempre corresponde à verdade, já

que há livros e programas de todos os padrões de qualidade” (GUIMARÃES, 2003, p. 96). Assim, faz-se necessário um olhar mais hodierno em relação às adaptações televisivas, sendo elas direcionadas para qualquer tipo de público.

Outra adaptação analisada neste trabalho é a minissérie *Decamerão – a comédia do sexo*, de 2009, do diretor Jorge Furtado, com produção da TV Globo em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre. Ao adaptar as novelas humanistas de *Decameron*, Furtado trouxe um novo sentido para as histórias, tornando-as mais próximas da cultura e do cotidiano brasileiro.

Assim como Pasolini, o diretor gaúcho escolheu apenas algumas novelas no livro de Boccaccio para serem adaptadas. São elas: sexta novela da terceira jornada, quarta novela da oitava jornada, quarta novela da nona jornada e quarta novela da terceira jornada no episódio piloto (primeiro episódio); quinta novela da sétima jornada, sétima novela da sétima jornada e oitava novela da sétima jornada no segundo episódio; quarta novela da sétima jornada, primeira novela da oitava jornada, segunda novela da oitava jornada e sexta novela da oitava jornada no terceiro episódio e, por fim, a quarta novela da primeira jornada no quarto episódio. Para o quinto episódio Furtado não se utilizou das novelas de Boccaccio, pois era necessário realizar o encerramento das histórias antes apresentadas.

A parceria de Furtado com a Casa de Cinema de Porto Alegre é antiga. Sua história perpassa por vários filmes bastante conhecidos no cenário cinematográfico brasileiro. Os longas-metragens “Houve uma vez dois verões” (2002), “O homem que copiava” (2003), “Meu tio matou um cara” (2004) e “Saneamento básico” (2007) fazem parte do currículo de Furtado com a produtora, além dos premiadíssimos curtas-metragens “Ilha das flores” (1989) e “O sanduíche” (2000).

Após o sucesso do episódio piloto, exibido no dia 02 de janeiro de 2009, a minissérie intitulada *Decamerão – a comédia do sexo* foi ao ar nos meses de julho e agosto de 2009, em quatro capítulos⁴, pela Rede Globo de Televisão. A adaptação de Jorge Furtado foi gravada na serra gaúcha e não indica explicitamente em momento algum o tempo e o espaço em que a história é contada.

Diferentemente da obra pasoliniana, Furtado cria uma história sequencial, que se revela ao longo dos cinco episódios. São sete personagens principais que se envolvem em uma trama cheia de comicidade e erotismo. Na história, há um triângulo amoroso entre o marido ciumento (Tofano/Matheus Nachtergaele), a mulher traidora (Mona/Deborah Secco) e um padre falso (Masetto/Lázaro Ramos). Além disso, faz parte da história o casal de criados, Calandrino (Edmilson Barros) e Tessa (Drica Moraes). E, por fim, o casal romântico, mas não por isso inocente, Isabel (Leandra Leal) e Filipinho (Daniel de Oliveira).

A história são junções de diversas novelas da obra boccacciana, as quais formam um único enredo e que, ao contrário da adaptação de Pasolini, é modificada de forma substancial tanto na estruturação de seus personagens quanto nos diálogos estabelecidos. Muitas das histórias, inclusive, são apenas alusões ao texto-fonte que acabaram se acomodando melhor ao contexto sociocultural brasileiro. Do cenário ao figurino, é possível identificar que a história se passa por volta do século XIX, mas, alguns diálogos podem revelar um tempo ainda mais distante, quando a Igreja Católica era vista como uma instituição que não deveria ser questionada. Essa característica da narrativa de Furtado traz um misto de Brasil interiorano pós-independência e Europa medieval.

⁴ O episódio piloto e os quatro demais episódios exibidos foram, respectivamente: *Comer, amar e morrer* (exibido em 02/01/2009); *O espelho* (exibido em 31/07/2009); *O vestido* (exibido em 07/08/2009); *O abade* (exibido em 14/08/2009); *O ciúme* (exibido em 21/08/2009).

O início do episódio piloto, *Comer, amar e morrer*, traz a história de Masetto, um vendedor de macela, que em um encontro inesperado com o abade da cidade, é vilipendiado pelo clérigo que recebe o maço de macelas e não paga. Ao perceber que estava sendo enganado, Masetto vingava-se do abade traidor ao enredar uma armadilha, na qual ele sairia como o religioso e o religioso seria preso como ladrão. Toda a cena é realizada de forma bastante cômica, como se pode perceber no excerto abaixo:

Em uma feira Masetto oferece ramos de macelas à venda.

MASETTO: Macela! Macela! Macela! Macela!

Masetto passa por um abade que corta, com uma faquinha de cabo branco, um pedaço de salame, come um pedaço do salame e põe o salame no alforje de um burro, junto com a faquinha. Masetto aproxima-se do abade.

ABADE: Tem quantos dias que colheu?

Masetto estende o ramallete, dá para o abade.

MASETTO: No amanhecer da Sexta-Feira Santa, antes do sol.

Abade pega a macela, cheira, guarda no alforje do burro.

ABADE: Deus lhe pague, viu, meu filho.

O abade vai saindo.

MASETTO: Deus me pague, Padre, obrigado, mas e o senhor? Não vai me pagar?

ABADE: É sua contribuição para a Páscoa da igreja.

MASETTO: Então... me dê ao menos um pão ou um pedaço de salame. Eu não como desde ontem.

ABADE: Eu não posso dar, é da igreja.

MASETTO: Não pode dar, mas pode comer.

ABADE: Claro! E eu não sou da igreja?

MASETTO: E eu? Como é que fico? Também preciso comer.

ABADE: Vai trabalhar, meu filho, vai.

MASETTO: Eu estou trabalhando, vendendo macela.

ABADE: (rindo) E isso é trabalho, vender macela? Macela dá no campo, é só pegar. Trabalho idiota!

Dois soldados passam.

MASETTO: Melhor do que roubar dos pobres!

Todos da feira param, o abade para, encara Masetto. Os soldados observam.

ABADE: Tá me chamando de ladrão?

Soldados param, se aproximam. Outras pessoas observam.

MASETTO: O senhor não pagou a macela que eu lhe dei.

ABADE: Você deu na minha mão! Estou mentindo?

MASETTO: Não.

ABADE: Então peça desculpas.

MASETTO: Me desculpa.

Os soldados se afastam. O abade ri.

ABADE: Você não é tão bobo quanto parece, viu.

Masetto faz um gesto com a mão e observa o anel que nela está, tira do dedo o anel, esconde na mão, se aproxima do abade.

MASETTO: Seu padre!

O abade para.

MASETTO: Já que vou morrer de fome... dê ao menos uma benção...

Masetto, sem que o abade veja, põe o anel dentro do alforje do burro.

ABADE: (saindo, rindo) Vai trabalhar, meu filho, vai...

O abade, que se afasta, deixando a feira. Masetto sorri.

Masetto segue o abade, pega um balde com água. Vê que um grupo de soldados se aproxima à frente. Masetto desce o morro e vai tirando a roupa. Joga a água do balde em si, molha o cabelo e sai correndo, quase nu, atrás do abade, gritando.

MASETTO: (gritando) Ladrão! Socorro!

Masetto alcança o abade. Os soldados chegam.

MASETTO: Ladrão! Me devolve minhas roupas.

Masetto se atira em cima do abade e o joga no chão.

ABADE: O que é isso? Está louco?

Um TENENTE de aproxima e se destaca do grupo de soldados.

MASETTO: (ao Tenente) Tenente! Deus seja louvado! Chegaram na hora exata, foram mandados pelo Senhor! Esse homem roubou meu burro, minhas roupas, tudo! Eu estava me banhando no riacho...

ABADE: Este homem está completamente louco!

MASETTO: Louco? Vejais no alforje, o salame que eu comprei na feira, só comi um pedaço, vejais!

O Tenente olha para o abade e para Masetto.

ABADE: Vejais!? Vejais é presente do subjuntivo, o imperativo afirmativo é vede!

O tenente fica olhando para o abade, sem entender o que se passa.

TENENTE: Verde?

ABADE: Vocês são dois ignorantes mesmo.

O abade é segurado pelos demais soldados.

ABADE: O que é isso? Esse homem está completamente louco!

O Tenente se irrita e abre o alforje do abade, encontra o salame cortado.

MASETTO: Ah! Eu não disse?

ABADE: Ele me viu comer o salame na feira, é um farsante! (ao tenente) Não seja bobo!

MASETTO: Vede se aí está a minha faca...

O Tenente encontra a faquinha, esconde o cabo, olha para Masetto.

TENENTE: Verde?

MASETTO: Não, branca!

O Tenente confirma que a faca tem o cabo branco.

ABADE: (ao tenente) Ele também observou a faca. É um pilantra nunca visto!

MASETTO: Além de ladrão, ofende, agride um servo de Cristo! É um louco, um psicopata! Tenente procure bem, um pequeno anel de prata com a Cruz de Jerusalém.

ABADE: Cruz de jerusuquê?

MASETTO: O tenente pode ver! Tem quatro cruzinhas brancas com uma maior no centro. Representa os Evangelhos e o Antigo Testamento.

Tenente verifica a bolsa, acha o anel, examina. Olha para o anel, para o abade e para Masetto. Faz um gesto com a mão na orelha, indicando que os demais soldados devem prender o abade. O abade esbraveja, é amarrado, só com a roupa de baixo. Masetto, já vestido de padre, no lombo do burro, abençoa a patrulha.

ABADE: Calhorda, filho de um jegue.

MASETTO: (já com a roupa do abade, abençoa) Vão com Deus, meus filhos! Vão com Deus!

ABADE: (grita) Por Cristo, te busco onde for!

MASETTO: Vão deixar que em vão empregue o santo nome do Senhor?

O Tenente faz sinal para os soldados, que amordaçam o abade e, que continua esbravejando. A patrulha parte, levando o abade de arrasto, a pé. (FURTADO, 2009)

Somente nessa sequência de diálogos é possível observar detalhes importantes na obra dirigida por Furtado, quais sejam a crítica ao português antigo⁵ na fala do clérigo, que chama a atenção do soldado e de Masetto, por não saberem conjugar corretamente o verbo “ver” no imperativo afirmativo, chamando-os de ignorantes; o anacronismo na frase do personagem de Lázaro Ramos, quando chama o abade de “psicopata” por ter roubado seus pertences e por tê-lo chamado de pilantra; o anacronismo deliberado no gesto do tenente indicando aos demais soldados que o abade deveria ser levado preso.

Além disso, as alterações realizadas pelo diretor são substanciais em relação à obra boccacciana. Enquanto no texto literário, a quarta novela da nona jornada contada pelo autor humanista descreve a história de dois homens, ambos chamados Cecco, sendo o mais abastado filho do Senhor Angiulieri e o mais pobre, filho do Senhor Fortarrigo, Furtado conta o golpe dado por Masetto sobre o abade da cidade fictícia não nomeada. Na narrativa de Boccaccio, Cecco de Fortarrigo é, após muita insistência, contratado por Cecco de Angiulieri como criado, a fim de lhe ajudar durante uma longa viagem de Siena a Torrenieri. Contudo, Fortarrigo era um grande beerrão e gostava muito de jogatinas. Já Angiulieri tinha como objetivo enriquecer na cidade a qual se dirigia. Durante a viagem, após o almoço, o patrão pediu ao empregado que providenciasse um local onde pudesse descansar e, assim, o fez.

⁵ No roteiro desse primeiro episódio, Jorge Furtado faz outra brincadeira com a utilização errada dos verbos em sua conjugação antiga, conforme anexo.

Aproveitando-se da situação, Fortarrigo espera Angiulieri dormir e vai à busca de jogos. Após um breve tempo jogando, o azarado perde todos os seus bens, incluindo a própria roupa que vestia. Não se deixando abalar, volta ao hotel e rouba do patrão todo o dinheiro que ele havia guardado para se manter durante a viagem. Joga e novamente perde tudo. Ao acordar, Angiulieri percebe a situação em que se encontrava e decide ir embora sozinho, deixando o empregado sem nada. Eles discutem e, no meio da discussão, Fortarrigo engana a todos, fazendo-os crer que quem devia todo o dinheiro perdido nos jogos era Angiulieri.

O patrão sai desconsolado com seu cavalo e é seguido a pé por Fortarrigo, que, após cerca de dois quilômetros, arma todo o cerco para roubar novamente Angiulieri. Ao se aproximar de uma vila cheia de trabalhadores, Fortarrigo grita aos agricultores para que prendam o homem com o cavalo, pois ele havia roubado todos os seus pertences, incluindo sua roupa, para jogar nos bares de uma cidade próxima. Angiulieri tentou reverter a situação, ao explicar que a história real era contrária àquela que Fortarrigo contara, mas os trabalhadores não acreditaram e Angiulieri foi apanhado pelos homens, que traziam consigo enxadas e foices, levando-o para longe de todo aquele tumulto. Fortarrigo pegou os pertences que eram de Angiulieri e voltou a Siena dizendo a todos que havia ganhado aqueles pertences de Angiuliero em um jogo (BOCCACCIO, 1981, p. 160-164).

Dentro dessa perspectiva, percebe-se que todas as novelas contidas na mídia literária são apenas inspirações para a história completa contada pelo diretor que, criativamente, compila diversas narrativas e as transforma em uma única história, bastante cômica e atual, mesmo sendo inserida em uma época longínqua, conforme indicam os figurinos e o cenário. O diretor retirou da obra boccacciana personagens e situações de diversas novelas para dar forma a uma só narrativa

dividida em cinco episódios. Alguns personagens se mantêm com nomes e características criadas pelo humanista, enquanto outros foram modificados em alguns aspectos, como no caso de Masetto que no livro é Fortarrigo; já os personagens Toffano e Monna se originaram do texto literário, assim como Isabel e o marido Filipinho, e também os dois criados Tessa e Calandrino, esse último permanecendo com as características cômicas do livro, mas em situações bastante diferentes na história contada por Furtado.

Os personagens criados por Furtado são retirados da obra boccacciana, contudo, suas características são ora modificadas, ora multiplicadas. Tessa e Calandrino são exemplos dessa afirmação, pois nas novelas em que o empregado aparece no texto literário, é possível perceber sua característica atabalhoada, enquanto Tessa, sua esposa também na obra de Boccaccio, é impetuosa e é sempre vítima das trapalhadas do marido. Deve-se lembrar que a minissérie foi realizada para o espectador televisivo e, conseqüentemente, toda a linguagem, encenação e até mesmo a escolha dos atores são propositalmente trabalhadas para que o receptor tenha certa identificação com todos esses elementos.

Mesmo não sendo objetivo do diretor destacar a origem e o tempo em que a história se passa, já no primeiro episódio é possível perceber o sotaque gaúcho da personagem Tessa, empregada da fazenda do finado Spinellochio herdada pelo filho Tofano. Além disso, no quarto episódio, intitulado *O abade*, Furtado faz mais uma sátira com o sotaque e o dialeto daquela região. Após enganar a todos na fictícia cidade, Masetto é surpreendido pela chegada do abade a quem tinha roubado. Inicialmente o religioso não reconhece seu desafeto, porém, ao ouvi-lo falar percebe o sotaque baiano (do próprio ator) e o questiona sobre sua origem. Ao perceber que

havia a possibilidade de ser descoberto, Masetto transforma sua fala e emprega, de uma forma bastante incisiva e paródica, a forma dos dizeres gaúchos.

Diante desse contexto, é importante ressaltar que toda a minissérie de Furtado foi filmada na serra gaúcha, nas cidades de Farroupilha e Garibaldi. Tanto o diretor quanto a coprodutora são do Rio Grande do Sul e sua criação paródica indica, de maneira pouco explícita, o local onde vivem os personagens. Furtado, no entanto, não deixa clara a época em que a história é contada. As locações utilizadas nas cidades gaúchas são do século XIX, mas a indumentária dos personagens se distingue em relação ao tempo histórico.

A paródia, como termo conceitual, não significa exclusivamente que o texto-alvo satirize o texto-fonte de forma negativa. Conforme Linda Hutcheon, “a paródia é [...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Ou seja, Hutcheon, ao expandir conceito de paródia, sugere que o intuito não é o de apenas deformar o objeto com o qual se está dialogando, mas transformá-lo a ponto de inseri-lo em uma nova concepção.

O artista moderno sente a necessidade de deixar sua marca na cultura que se encontra, para tanto, ele busca incorporar o antigo em uma nova obra, construindo novos elementos e desconstruindo aqueles que não lhe é mais viável, tornando todo o processo paródico uma forma de reconstrução. Assim como faz Furtado com *Decamerão – a comédia do sexo* ao transpor a obra literária do século XIV para uma linguagem e um espectador diferenciado, acostumado às imagens cinematográficas e inserido em uma cultura que constantemente faz uso do entretenimento que tem o apelo sexual como fonte de inspiração em obras televisivas.

Ao adaptar o *Decameron* de Boccaccio, Jorge Furtado desmonta a estrutura narrativa da obra humanista, que é toda dividida e contém histórias de diferentes temas, tornando-as única e destacando nas imagens e nos diálogos a sexualidade dos personagens e das situações.

As alusões à cultura e à história brasileira na minissérie são facilmente percebidas pelo telespectador brasileiro. Além da referência do sotaque bastante forçado pelos atores, a fim de que sejam notados como personagens gaúchos, ou de personagens se passando por gaúchos, tem-se também a paródia sobre a relação França-Brasil, no que tange a história da sexualidade brasileira. Em seu livro *Histórias Íntimas*, a historiadora Mary Del Priori descreve a transformação da sexualidade brasileira com a chegada das prostitutas francesas, no século XIX, não somente na relação com os homens, mas, principalmente, nos anseios femininos da elite que consumia o estilo de vida das recém-chegadas em forma de roupas, *lingerie*, perfumes, maquiagens, penteados e até mesmo, da literatura considerada mais liberal (DEL PRIORE, 2011, p. 85).

Diante desse contexto, no quinto capítulo de sua minissérie, Furtado parodia a figura feminina francesa do século XIX ao expor a prima estrangeira de Isabel (Leandra Leal) como uma mulher sexualmente liberal, que, conforme diz a própria personagem, havia passado pelas mãos de muitos homens, de diversos tipos, etnias e tamanhos. Além de apresentá-la como voluptuosa com os homens, o diretor a coloca como uma mulher que aceita e prefere relações com outras mulheres, afinal, “mulher é muito mais sofisticada, mulher sabe o que sente, é mais *sensible*, delicada, sabe o que a faz feliz, mulher só mulher entende” (FURTADO, 2009), diz a personagem passando óleo nas pernas da prima, tentando seduzi-la. Contudo, Isabel, muito recatada, esquiva-se da conversa da prima Belisa (Fernanda de

Freitas). Para Hutcheon, os leitores/ espectadores fazem parte dessa relação paródica e devem reconhecer o texto como paródia e, conseqüentemente, identificar o texto parodiado, objetivando a ativação dos significados:

Os leitores são co-criadores activos do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção da (*reader-response*) argumentam serem na leitura de todos os textos. Conquanto toda a comunicação artística só passa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus actos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor. Por outras palavras, além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que o que estão a ler é uma paródia, até que ponto o é e de que tipo. Devem também, evidentemente, conhecer o texto ou as convenções que estão a ser parodiadas, para que a História seja lida como outra coisa que não qualquer peça de literatura – isto é, qualquer peça não paródica. (HUTCHEON, 1985, p. 118)

Outra referência na obra de Jorge Furtado é a utilização das características da *Commedia Dell'Arte* nos personagens que são classificados como *zanni* (personagens da classe social mais baixa), *vecchi* (personagens da classe social mais abastada) e *innamorati* (os amantes, românticos). Conforme cita Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*: “neste teatro de ator [...] salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação ‘coreograficamente’” (PAVIS, 2008, p. 61).

Todos os atores, em diversos momentos dos cinco episódios, trabalham a expressão corporal de forma teatral, com movimentos bastante exagerados. Ademais, os personagens de *Decamerão* se encaixam nas características desse tipo de comédia teatral. Exemplo disso são os *innamorati*, que normalmente são jovens, bem apessoados e perdidamente apaixonados um pelo outro. É comum a jovem ser

chamada de Isabella e nas peças eram os *innamorati* que cantavam, dançavam ou recitavam poemas.

Na minissérie, esses papéis são dos atores Daniel de Oliveira, que faz Filipinho, e Leandra Leal, sua esposa Isabel. No final do quarto episódio, chamado *O abade*, o marido de Isabel faz uma serenata para a mulher com a música *Grão de Amor*, da cantora Marisa Monte, e é acompanhado pela esposa na cantoria. O mesmo ocorre no primeiro episódio, em que há também a recitação de parte do *Soneto VII*, de Gregório de Mattos:

ISABEL: Ardor em firme coração nascido!

FILIPINHO: Pranto por belos olhos derramado!

ISABEL: Incêndio em mares de água disfarçado!

FILIPINHO: Rio de neve em fogo convertido! (FURTADO, 2009)

O episódio, que finaliza com a música *Pierrot Apaixonado*, de Noel Rosa, traz desde o início da minissérie uma aguçada pesquisa da trilha musical realizada pelo diretor. São todas músicas brasileiras e que sempre estão acordadas com o tema de cada episódio.

Além disso, esse tipo de forma teatral desenvolvida no período Renascentista busca a interação do texto com outras expressões artísticas como a dança e a música. E, também, tem como característica personagens estereotipados e extravagantes que não devem parecer naturais aos olhos do espectador. Todos esses elementos são utilizados por Furtado na minissérie. Em uma das cenas do episódio “O espelho”, Tessa e Calandrino simulam o exercício teatral do espelho, em que um imita os gestos do outro, fazendo-o de forma bastante exagerada e de acordo com as características de seus personagens.

Por fim, a análise deste trabalho destaca uma curiosa escolha de Jorge Furtado em criar todo o roteiro dos cinco episódios na forma de verso. Conforme as palavras do diretor, a intenção em realizar um trabalho como este é exatamente o contrário do que fez Pasolini ao propor, a partir das pinturas renascentistas, recriar o cenário medieval o mais realisticamente possível. Diz o diretor: “Realismo não me interessa e existe um vício de realismo. Eu não ligo a TV ou vou ao cinema para ver a vida real. *Decamerão* não é a vida em si, é um olhar sobre a vida, é uma representação da vida pelo artista e pelo verso. O espectador gosta de ver fantasia” (FURTADO, 2012).

Diante desse contexto, Furtado cria uma singular obra, que mistura diferentes formas de utilização do teatro, de cinema e de televisão. *Decamerão – a comédia do sexo* não se limita apenas à linguagem televisiva, mas consegue abranger extraordinariamente diversas mídias e realizar uma obra que, por mais rica que seja no sentido de misturar tipos de artes eruditas, consegue atingir o mais popular telespectador.

Assim, Jorge Furtado, conhecido diretor cinematográfico dos filmes *Meu tio matou um cara* (2004) e *Saneamento Básico* (2007), a partir de seu texto-fonte, *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, cria uma nova obra, fiel à comicidade do livro, mas que também se destaca por tornar as histórias do século XIV atuais.

3.2 Literatura, cinema e televisão, uma transposição feérica

“*Pode-se amar a televisão?*”. É com esse questionamento que Arlindo Machado inicia o primeiro capítulo de seu livro *A televisão levada a sério*. Tanto sua indagação quanto o próprio título de sua obra trazem ainda mais questões que devem ser levantadas quando o assunto é a televisão: quais motivos levaram essa

mídia a ser caracterizada como símbolo de banalidade e alienação das massas? Tudo o que se passa na televisão deve ser considerado como lixo industrial? Existe vida inteligente na televisão? Televisão é arte?

As discussões em torno da qualidade dessa mídia constantemente criticada são ainda mais presentes quando se fala da televisão aberta. Sabe-se que a fama negativa deste tipo de mídia se deu ao longo do processo de sua história como meio de entretenimento popular. Contudo, até que ponto ela deva ser a única culpada por criar programas culturais de qualidade questionável. O próprio Arlindo Machado faz uma discussão acerca do tema, ao expor que:

Dizer que na televisão só existe banalidade é um duplo equívoco. Em primeiro lugar, há o erro de considerar que as coisas são muito diferentes *fora* da televisão. O fenômeno da banalização é resultado de uma apropriação industrial da cultura e pode ser hoje estendido a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem. Exemplo particularmente sintomático desse fenômeno é a transformação das *livrarias*, tradicionais pólos de encontro das camadas intelectuais, em supermercados da cultura, especializados em *best sellers* e digestivos, para onde ocorre um público de massa, que lota seus carrinhos de compra com uma subliteratura de consolo e manuais de auto-ajuda. Não é muito diferente o que acontece no cinema, hoje largamente infectado pelos *blockbusters* de Hollywood e voltado prioritariamente para a produção de descartáveis para as salas de exibição em *shopping centers*. Por que deveria a televisão pagar sozinha pela culpa de uma mercantilização generalizada da cultura? (MACHADO, 2005, p. 10)

A relação intermediária existente na literatura e no cinema também se faz muito presente entre essas mídias e a televisão. Não é raro, nos dias de hoje, se deparar com filmes em que cenas jornalísticas da televisão fazem parte da criação da história de ficção contada no cinema. Uma dessas cenas bastante utilizadas em filmes atuais é o encontro dos aviões com o World Trade Center, nos Estados Unidos. Após o 11 de setembro de 2001, diversas películas foram realizadas

utilizando-se das incríveis imagens do choque entre o Boeing 767 e as torres gêmeas, bem como as imagens realizadas na então passagem do homem pela Lua, na década de 1960, e que também é bastante utilizada nas histórias ficcionais do cinema.

A utilização da imagem televisiva na narrativa cinematográfica não se resume apenas ao emprego de imagens realizadas dentro do contexto jornalístico televisivo. Os programas de entretenimento também já foram tema cinematográfico, como no caso do filme *Quem quer ser um milionário?*, de Danny Boyle (2008), vencedor de diversos prêmios da área, incluindo o Oscar de melhor filme, em 2009.

Obviamente a relação contrária também sempre foi existente, pois a utilização das narrativas fílmicas em novelas, minisséries, programas de entretenimento infantil e adulto, entre outros, é bastante presente na televisão. Além disso, ressalta-se também a intermedialidade de literatura e televisão, cuja história inicia-se logo no primeiro ano da existência desta mídia.

Dentro desse contexto, e das questões colocadas em pauta no início deste subcapítulo, é necessário analisar até que ponto a televisão como mídia de cultura popular pode ser considerada criadora de produto intelectual de qualidade. Para tanto, deve-se levar em conta sua história de mais de cinquenta anos de existência e as realizações produzidas ao longo de seu processo de evolução tecnológica e criativa. Sabe-se que, atualmente, tanto o maquinário utilizado dentro das maiores redes televisivas quanto a forma de gravação dos programas de maior audiência se igualam à qualidade cinematográfica digital. Mas esses programas são realmente considerados de boa qualidade intelectual? Machado trabalha essa questão ao apontar que:

Esquemáticamente, pode-se abordar a televisão (da mesma forma que qualquer outro meio) de duas formas distintas. Pode-se tomá-la como um fenômeno de massa, de grande impacto na vida social moderna, e submetê-la a uma análise de tipo sociológico, para verificar a extensão de sua influência. Nesse caso, a discussão sobre a qualidade da programação tem pouca aplicabilidade. O que vale é a amplitude das experiências e a magnitude de suas repercussões. É por isso que abundam nesse tipo de abordagem os estudos baseados em *rating* (sondagem da quantidade de audiência) e é por isso também que, no geral, as abordagens sociológicas acabam coincidindo de forma particularmente perigosa com as pesquisas mercadológicas. Mas também se pode abordar a televisão sob outro viés, como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação. Aqui, a questão da qualidade da intervenção passa a ser fundamental. (MACHADO, 2005, p. 10-11)

As palavras de Machado sobre a televisão coincidem com o que Marc Ferro discute ao abordar a análise de um filme como fonte de pesquisa. Para o teórico, ao se propor uma apreciação crítica de uma película, é necessário “analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo” (FERRO, 2010, p. 33). Desta forma, tanto as produções fílmicas quanto as televisivas representam o contexto histórico no qual está inserido; isto é, expõem, a partir das narrativas imagéticas, um espelho da sociedade e do tempo em que sua produção é realizada.

No caso das fontes de pesquisa deste trabalho, é possível observar essa característica em todas as obras. Em *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, a peste negra está bastante presente em toda a narrativa literária, desde a história dos narradores que fogem da cidade no intuito de se livrar do mal pestilento, quanto nas novelas que enfocam a liberdade e o prazer – carnal ou não –, pela incerteza da

existência do dia seguinte. Em Pasolini, com seu *Il Decameron*, tem-se a constante crítica à hipocrisia da sociedade burguesa da Itália na década de 1970, com imagens que chocavam o espectador, por seu conteúdo lascivo e a escolha de novelas que eram contrárias às ideias do período em questão. E, por fim, a minissérie *Decamerão – a comédia do sexo*, de Jorge Furtado, que faz o telespectador brasileiro se identificar com todo o imaginário do século XXI, ao buscar tanto a linguagem cômica para se referir ao sexo, utilizando-se de atores bastante conhecidos no universo televisivo, assim como a referência da diversidade da cultura brasileira a partir do cenário, dos sotaques, do figurino, da comida, da trilha sonora, enfim, de todos os aspectos que giram em torno de sua obra.

Dentro desse contexto, é importante destacar que a cultura contemporânea é especialmente visual. As indústrias cinematográfica, televisiva, publicitária, de *graphic comics*, de tecnologia com os *vídeo games* e, atualmente, com aplicativos de celulares, são primariamente formas de comunicação e entretenimento visuais e secundariamente escritas, sendo que comumente não é necessária a aparição de textos, pois as imagens por si só já contemplam uma gama de significação que possibilita o espectador/ leitor a decodificar a mensagem que estas mídias querem exibir (PELLEGRINI, 2003, p. 15).

As mídias imagéticas se diferenciam, também, da literária, no sentido de conseguir expressar seu universo a partir dos detalhes referentes à própria imagem. Não é necessário, por exemplo, utilizar-se da palavra falada ou escrita para que o receptor da mensagem entenda que se trata de uma obra cômica, dramática ou romântica, pois a imagem já retrata o objetivo de seu criador. Além disso, a partir de outros elementos, como o cenário, o figurino, a música e as expressões facial e corporal, é possível identificar instantaneamente o tempo e o espaço em que se

passa a narrativa representada. Já, no texto literário, o leitor descobre aos poucos, palavra por palavra, o que o autor quer passar em sua obra.

Outra importante discussão a ser realizada em relação à intermedialidade é a intenção do autor ao criar sua obra e colocá-la dentro de certo parâmetro. Desde o início da escritura do livro, Giovanni Boccaccio apresenta seu objetivo ao expor que seus leitores teriam em mãos uma obra que traria no total cem novelas de temas variados divididas em dez jornadas, cada uma dirigida por um narrador. Na película, Pasolini traz histórias que, ao se entrelaçar, criam uma narrativa linear com objetivo de se ter começo, meio e fim em um tempo relativamente curto, por se tratar de um filme. Nesses dois exemplos, tanto o leitor quanto o espectador terão em mente a certeza de um final para as obras. Já, na minissérie de Furtado, tem-se o início da contação de uma história que tem por objetivo denotar uma continuidade. O episódio piloto aponta um final que pode ou não ser continuado, o que é necessário quando se trata de uma minissérie, pois ela depende da aceitação do público para que haja uma continuidade. Após o sucesso de sua exibição especial de início de ano, alcançando 29 pontos no Ibope, – fato importante, por se tratar de um programa de estreia e por sua exibição ter sido após às 23 horas de sexta-feira – Furtado conseguiu o apoio para a realização de mais quatro capítulos. Mesmo sendo uma minissérie que tenha buscado a adaptação de uma obra clássica com uma linguagem erudita, com a utilização dos diálogos em verso, o diretor conseguiu chamar a atenção do público brasileiro, que pôde se identificar com os personagens arquetípicos e bastante populares em histórias já trabalhadas na televisão.

A transposição de uma obra literária para o cinema ou a televisão traz como resultado sua popularização, visto que as mídias audiovisuais estão mais próximas

de qualquer tipo de público, seja ele alfabetizado ou não, do que as obras de literatura escrita.

Ao se analisar o processo de transposição intermediária, é possível compreendê-la também a partir do viés da tradução intersemiótica, o qual se dá a “partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical” (PLAZA, 2003, p.67). Ou seja, a tradução intersemiótica é realizada pela interpretação de diferentes signos e na transferência de um sistema de signos para outro. A criação dessa nova obra conterá elementos que a identifiquem com a obra primeira, conforme aponta Bernadette Lyra:

Essa dissimulação recobre a diferença na identidade. Através dela, uma obra de arte se permite um reconhecimento em outra, sendo as duas tão absolutamente estranhas e, ao mesmo tempo, tão iguais, convivendo na mais perfeita identificação. (LYRA, 1995, p. 52-53)

A transposição intermediária já foi alvo de intensas discussões sobre o limite de modificações criativas realizadas pelo novo autor. A questão da fidelidade da obra adaptada em relação à anterior caiu por terra após novos apontamentos e alargamentos dos conceitos relacionados à adaptação. Diversos teóricos descartam a importância de se discutir a questão da fidelidade em uma adaptação intertextual, como Robert Stam, ao mencionar que:

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos

gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto claro de origem. (STAM, 2003, p. 234)

Desta forma, o processo de adaptação de um texto-fonte escrito para o texto-alvo, sendo ele transformado para a linguagem cinematográfica, televisiva, teatral ou até mesmo para uma mídia com semelhantes características, como histórias em quadrinhos, não impõe – e não se deve impor – a recriação da obra primária, mas sim a sua atualização para a sociedade que irá recebê-la, como também a sua transformação, já que diferentes mídias requerem diferentes elementos de recepção. Sobre esse assunto, o teórico cinematográfico Ismail Xavier aponta que: “[...] a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62).

Na adaptação realizada por Pasolini da obra boccacciana é clara a relação entre hipotexto e hipertexto. A começar pelo título homônimo, é possível perceber que Pasolini objetivava manter a identificação de seu filme com o livro humanista. Isso se deu porque o diretor italiano tinha como intenção criticar sua sociedade mostrando que muitas características medievais ainda eram bastantes presentes em sua época, como uma moral hipócrita e uma sociedade extremamente patriarcal. Além disso, são poucas as modificações contidas nas novelas adaptadas, com exceção da narrativa de Giotto, a qual já foi abordada anteriormente. Obviamente, por se tratar de uma tradução intersemiótica, a película tratará de exibir ao espectador uma história pronta, com seus personagens, cenários e musicalidade escolhida pelo diretor, o que acarreta na ablação da possibilidade imaginativa do “leitor” de criar seu próprio universo sobre a história assistida. Isto é, enquanto o livro

apresenta somente aspectos abstratos que fazem o leitor utilizar de sua imaginação para construir o cenário no qual a história está inserida, o filme expõe somente a visão de seu autor, retirando do espectador essa possibilidade de imaginação e criação desse contexto narrativo.

Dentro desse contexto, é importante ressaltar que, enquanto a obra escrita comumente expõe a história de forma contínua, isto é, oferece uma informação após a outra, o filme é capaz de abranger toda uma base estrutural que reúne tempo, movimento e encenação de uma só vez. O cinema possibilita a descrição de diversas informações contidas em muitas páginas de um livro a partir de uma só imagem. Sobre essa ideia, Pellegrini assinala que:

[...] o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma *concreta*, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias, o que exerceria enorme influência nos modos literários de narrar. De fato, no cinema, [...] o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que se prolonga no *durante* e no *depois*, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia. Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso concretiza radicalmente a ideia de que, nas artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis. (PELLEGRINI, 2003, p. 18-19)

Assim, pode-se afirmar que, mesmo que essas duas artes sejam tão distintas em sua concepção, o objetivo, tanto da literatura quanto do cinema, é o de contar uma narrativa a fim de entreter e também despertar o senso crítico e estético em seu leitor/espectador. Muito já se discutiu sobre a superioridade da literatura em

relação ao cinema, por ser a primeira uma mídia que exprime com tamanho detalhe as características de todo o universo contido na história e em seus personagens. Todavia, enquanto o leitor de um livro tem em seu poder apenas a visão do narrador, que, palavra a palavra, transmite os sentimentos e caracteriza todo o contexto, o cinema apresenta de forma simultânea diversos elementos da narrativa, além de ainda apresentar informações que estão longe do objetivo do diretor, mas que foram atingidas pela câmera e acabam perfazendo e se concretizando na história apresentada.

Dentro desse contexto, é importante ressaltar o papel daqueles que representam a história adaptada dentro das mídias audiovisuais: os atores. Diversos teóricos destacam que a ilusão de realidade passada por um filme não se deve à capacidade ou não dos atores que contracenam nas histórias, mas sim ao próprio universo visual que exprime movimento, elemento crucial para dar veracidade à história. Assim, como aponta Metz:

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. Se o espetáculo cinematográfico dá uma forte impressão de realidade, é porque ele corresponde a um “vazio no qual o sonho imerge facilmente”. (METZ, 2007, p. 23)

A utilização de atores não profissionais é comumente explorada tanto no cinema quanto na televisão. Conforme já abordado anteriormente, a adaptação feita por Pier Paolo Pasolini traz em seu elenco pessoas comuns das cidades que serviram de locação para a realização da película. Com o objetivo de reproduzir um espelho da sociedade medieval italiana, esse diretor tentou ser fiel à imagem

histórica das pessoas daquele período que era escasso de higiene e de tratamentos médicos. Essa abordagem realizada por Pasolini não é exclusiva desse diretor, mas foi muito utilizada pelo cinema neorrealista italiano, como nos filmes *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, *Alemanha, ano zero* (1947) e *Roma, cidade aberta* (1945), ambos de Roberto Rossellini. Esse movimento cinematográfico foi inaugurado a partir da década de 1940, quando, após a Segunda Guerra Mundial, “a Itália começou a reconstruir-se e a deixar para trás as ruínas materiais e morais que a assolavam” (FABRIS, 2006, p. 191). Isto é, após as duas Grandes Guerras, e a ascensão do Partido Comunista Italiano, os intelectuais se acharam na responsabilidade de reerguer moralmente o país, “pois estes sentiam a necessidade de deixar as torres de marfim nas quais haviam se refugiado durante o vicênio fascista e de intensificar suas relações com a realidade” (FABRIS, 2006, p. 191). As artes plásticas e a literatura italiana foram as primeiras a se engajarem nesse movimento, sendo que o cinema foi inserido depois, quando percebeu que podia também ajudar na formação de uma nova sociedade consciente e democrática.

Antes mesmo de Metz, o crítico literário e filósofo alemão Walter Benjamin já havia teorizado sobre a importância dos atores no cinema. Para ele “os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível” (BENJAMIN, 1994, p. 181). Benjamin explora o fato de que, diferentemente do teatro, o cinema – e pode-se incluir os programas de televisão que não são passados *ao vivo* – é uma montagem de diversas imagens que foram gravadas ao longo de alguns meses. Portanto, se um ator (ou não-ator) não for convincente em uma determinada cena, ela pode ser refeita e depois encaixada no processo de edição do filme, enquanto no teatro não há essa possibilidade. Isto é, a representação da realidade no cinema pela imagem em movimento é mais eficiente

devido ao seu processo de criação coletiva, que vai desde a gravação das cenas até a finalização, com a edição e inserção de efeitos sonoros ou visuais, sendo que qualquer erro pode ser consertado antes de ele ser projetado para o espectador, fazendo com que ele tenha a impressão de estar dentro do filme; já no teatro qualquer deslize dos atores demonstra que a encenação não passa de puro simulacro.

A sensação do espectador de estar participando da história de um filme ou de uma minissérie dependerá também do objetivo do diretor ao realizar a montagem de sua obra audiovisual. É perceptível que a película de Pasolini busca passar essa ilusão de realidade para o observador ao apresentar, além do cenário e dos personagens bastante realísticos, uma montagem fluida que interliga uma história a outra fazendo com que o espectador não saia do ambiente do filme por alguma ruptura na edição ou quebra da quarta parede, em que os atores propositalmente dialoguem com quem o assiste. Esse tipo de montagem é trabalhado por Ismail Xavier em seu *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Para o autor é de suma importância compreender os tipos de montagens cinematográficas para que se possam analisar os objetivos de seu criador ao realizar sua obra. Assim, Xavier aponta dois tipos de montagem utilizados pelos diretores de cinema:

[...] as alternativas de ação diante da montagem ocorrem esquematicamente de dois níveis articulados: (1) o da escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, que envolve o tipo de relação entre os fenômenos representados nestas imagens; esta escolha traz consequências que poderão ser trabalhadas num nível (2), o da opção entre buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade. Dependendo das opções realizadas diante destas alternativas, o “efeito de janela” e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação da montagem. (XAVIER, 2008, p. 24-25)

Conforme era intenção do diretor, o filme *Il Decameron* ressalta uma narrativa transparente, ou seja, quando o “enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 292). Não há, nessa obra, uma descontinuidade que retire a atenção do espectador dessa realidade construída.

Já na minissérie de Furtado, alguns elementos podem causar um impacto de estranhamento, da retirada do telespectador dessa ilusão de realidade. Por se tratar de uma minissérie, Furtado optou por delimitar o final de alguns episódios com a inserção de textos literários ou musicais, fazendo, além da clara relação intertextual com a obra de Boccaccio, uma relação intermediária com poesia de diferentes épocas e músicas atuais. O episódio *O vestido* traz uma cena em que os casais dançam em uma festa da comunidade que sugere um contexto do século XIX, no Rio Grande do Sul, ao som de uma música propositalmente descontextualizada do tempo e do espaço da trama: *Arrasta a sandália*, um “samba” de Oswaldo Vasques e Aurélio Gomes, gravado por Moreira da Silva, em 1932. Em outros momentos da minissérie, é possível encontrar o deslocamento da época em que a história se passa a partir de elementos sonoros, gestuais ou de diálogos. Essas características destacam ainda mais o propósito da relação intertextual, já abordada anteriormente, que é o de transformar e atualizar o texto-fonte, pois é necessário o entendimento do receptor e também sua identificação com o que está sendo apresentado a ele.

Vale lembrar que a obra do diretor gaúcho não apresenta ao seu espectador tempo e espaço definidos, apenas sugerindo ser em algum momento do século XIX, na serra gaúcha, devido ao cenário, ao figurino e em algumas partes dos diálogos. O que é bastante perceptível é o jogo cômico que o diretor faz com as falas de alguns

personagens, como o de Lázaro Ramos (Masetto), que a todo o momento é questionado por seu sotaque diferente e, para que ninguém descubra sua real identidade, força uma entonação gauchesca, em alguns momentos, assim como a personagem de Drica Moraes (Tessa), que, desde o início do primeiro episódio, também pronuncia frases com um tom bastante peculiar ao do povo do Rio Grande do Sul.

As citações de outros textos na minissérie de Furtado se dão no episódio piloto com o soneto *Ardor em firme coração nascido* de Gregório de Matos; no terceiro episódio tem-se o poema de Manuel Maria Du Bocage, *A frouxidão no amor é uma ofensa*; e, por fim, no quinto episódio da série, a citação de uma parte da fala da peça *Otelo*, de William Shakespeare, *O ciumento não precisa de uma causa...*

Todos esses textos trazem em comum o tema do amor, às vezes sublime, outras vezes voltado para o erotismo, sem, no entanto, deixar o bom humor de lado. As questões sexuais, tão relevantes nos enlances amorosos, têm sua alusão já no próprio título da obra de Furtado, como se vê a seguir.

3.3 *Decameron*: as múltiplas novelas do sexo

O título sensacionalista de Jorge Furtado, “Decamerão – a comédia do sexo”, a princípio, pode encaminhar o espectador a imaginar que a minissérie busque principalmente o tema erótico. Realmente, a intenção da palavra “sexo” no título visa conquistar mais audiência, objetivo comercial da televisão, e a minissérie toca no tema do erotismo pelo viés da comédia. Porém, embora não esteja no título, o sentido da palavra “novela” encontra-se subjacente na palavra “Decamerão”, sobretudo em relação à narrativa, indicando, entre outras coisas, a interligação das histórias dos personagens que dela fazem parte. Segundo Antonio Cabral (1977, p.

111), a novela é uma forma romanesca em que as dimensões psico-temporais das figuras centrais são relacionadas. O *Decameron* de Boccaccio, paradigma inaugural da “novela toscana” (PAES, 1990, p. 11), traz a estrutura de ter como “característica a assinatura distinguível do autor que interliga todas as estórias contadas e o relato de acontecimentos efetivos” (JOLLES citado em FRANÇA, 2012, p. 21). O salto de Jorge Furtado como autor, em relação à forma romanesca conhecida como novela, em sua minissérie, é que o relacionamento das personagens é, ao mesmo tempo, psicológico e sexual.

A novela, vista como uma forma romanesca em que o fio condutor da narrativa interrelaciona os partícipes de suas histórias, trouxe a Jorge Furtado a oportunidade de retratar o entrelaçamento das personagens através da abertura da minissérie. A montagem da rubrica apresenta os atores principais delimitados em quadros. A princípio eles não poderiam se tocar, mas, numa espécie de brincadeira, ao passar o foco de um ator para outro, eles interagem de alguma forma, ora se entreolhando, ora se tocando. Mesmo que a passagem aparente seja retilínea na tela da televisão, ela também sugere que os atores estejam sendo apresentados numa roda, porque a câmera poderia estar fazendo uma volta completa. Além disso, as imagens em quadros insinuam a montagem em fotograma de um filme de rolo, como no cinema. Pode-se fazer uma analogia com a filmadora que, fazendo o movimento circular da película, projeta o filme no plano da tela com a impressão de linearidade. Voltando à questão da roda, percebe-se uma equivalência com as danças de roda, em que as personagens interagem em pares, como podem ser vistas nos quadros a seguir:

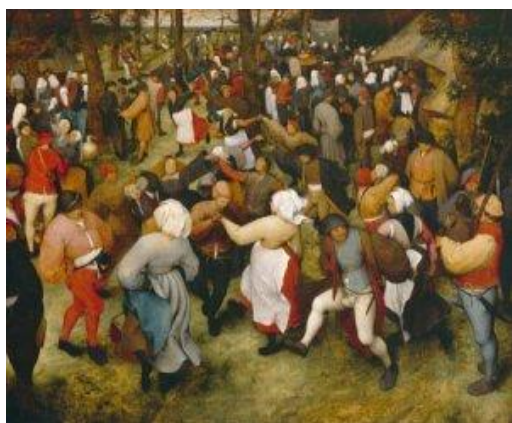


Figura 23– *Dança do casamento* (1566), de Pieter Brueghel



Figura 24 – *A dança dos cupidos* (1630), de Francisco Albani



Figura 25 – *Dança dos aldeanos* (1635), de Peter Paul Rubens

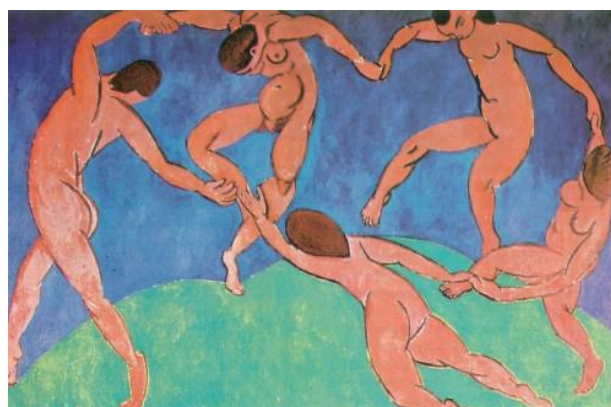


Figura 26 – *A dança* (1909), de Henri Matisse

Nota-se que, mesmo em *Dança do casamento*, de Brueghel, cujo tema é a “sagrada união do matrimônio”, a tradição não exclui a possibilidade de os pares flertarem com outros participantes que não estejam próximos. Os personagens dessa pintura, mesmo estando de mãos dadas, mantêm uma relação de olhares com outros que não estão pertos e, além disso, eles se entrançam e se abraçam em um mesmo ambiente de festa coletiva.

Em *A dança dos cupidos*, de Albani, há um entrelaçamento não linear, sugerindo que o amor, representado pelos cupidos, não se limita a pares de mãos dadas, ou seja, aos parceiros originais. Ademais, essa figura mitológica se refere também a Eros, o deus grego do amor, cujo poder e beleza eram irresistíveis para

os homens e os deuses. Sua figura foi muito utilizada nas pinturas renascentistas para expressar a sensualidade e o erotismo, mas também sua imagem angelical se aproxima das ideias cristãs de amor e casamento.

Já, no quadro de Rubens, *Dança dos aldeanos*, declara-se o enovelamento entre as personagens e também se insinua a possível relação entre casais distantes. Além do mais, a coreografia popular ilustrada na obra exige a troca de casais, como em alguns passos da quadrilha. Matisse retoma o tema da roda entre casais no início do século XX, em que se pode fazer uma leitura da nudez como o desnudamento das relações esponsais. Percebe-se que é o único desses quadros de roda que não há entreolhares, como se a vergonha ou a hipocrisia impedissem a interação sexual das personagens mesmo estando nuas.

Todavia, o tema do amor, clandestino ou não, é presente nessas obras e também está tematizado na interação entre as personagens delimitadas nos quadros da abertura da minissérie de Furtado. Inclusive, a forma da adaptação das novelas de *Decameron* (1348-1353) pelo diretor é uma evidência desse entrelaçamento de personagens que dialogam nas rodas e na abertura de *Decamerão – a comédia do sexo*, pois as personagens retiradas da obra literária são de narrativas diferentes, mas, na minissérie, todos fazem parte da mesma diegese.

O humor mostrado na rubrica através das provocações entre os atores remete ao gênero comédia, e serve tanto para apresentá-los quanto para introduzir as características das personagens no contexto do enredo que compõe os episódios.

O espectador, ao observar a abertura completa da minissérie, tem a impressão de ver os personagens de uma forma cíclica. Desta forma, é interessante notar, ao assistir aos episódios, que esses mesmos personagens que estão lado a

lado na rubrica também se relacionam na minissérie de uma forma geral. A seguir tem-se a imagem de Masetto, que se torna amante de Mona, que é casada com Tofano, que tem como empregada Tessa que tem um caso com Calandrino. A parte, observa-se Isabel que é casada com Filipinho que tem um caso com Mona, cujo marido é apaixonado por Isabel. Diante desse contexto, percebe-se a alusão do roteiro de Furtado com a música *Flor da Idade* (1973), de Chico Buarque, que brinca com as relações de personagens que fazem parte da “quadrilha”, circular como a minissérie.



Figura 27 - Masetto



Figura 28 - Mona (1)



Figura 29 - Mona (2)



Figura 30 - Tofano (1)



Figura 31 - Tofano (2)



Figura 32 - Tessa (1)



Figura 33 - Tessa (2)



Figura 34 - Calandrino



Figura 35 - Isabel



Figura 36 - Filipinho

Outra ligação com a questão da “brincadeira de roda”, a que nos remete Jorge Furtado, reside no fato de o personagem Masetto inicialmente ter assumido a identidade de um padre, sendo que antes era um pária social. Ao final dos cinco episódios, após enganar a todos, e percebendo que, com isso, enganara a si próprio, retorna à condição inicial de desabonado, tendo a oportunidade de recontar suas aventuras para uma dama que sofreu uma desilusão. Com isso, ocorre um processo cíclico da história, sugerindo a infinitude da narrativa. Afinal de contas, um filme pode ser visto novamente, como no caso desta minissérie.

O mesmo que acontece entre os atores, conforme as figuras anteriores, também ocorre com as letras que compõem a palavra “Decamerão”, apresentadas em animação na parte inicial da rubrica da minissérie. Ou seja, elas se provocam e se interligam. O interessante é que isso ocorre durante os episódios com os personagens, que, invariavelmente, se relacionam de forma provocativa, mas também solidária, como costuma acontecer em pequenas comunidades. A comédia do sexo traz uma visão antropológica no papel social dos personagens, que muitas vezes são trocados, dando assim um toque de humor pela subversão da ordem social.

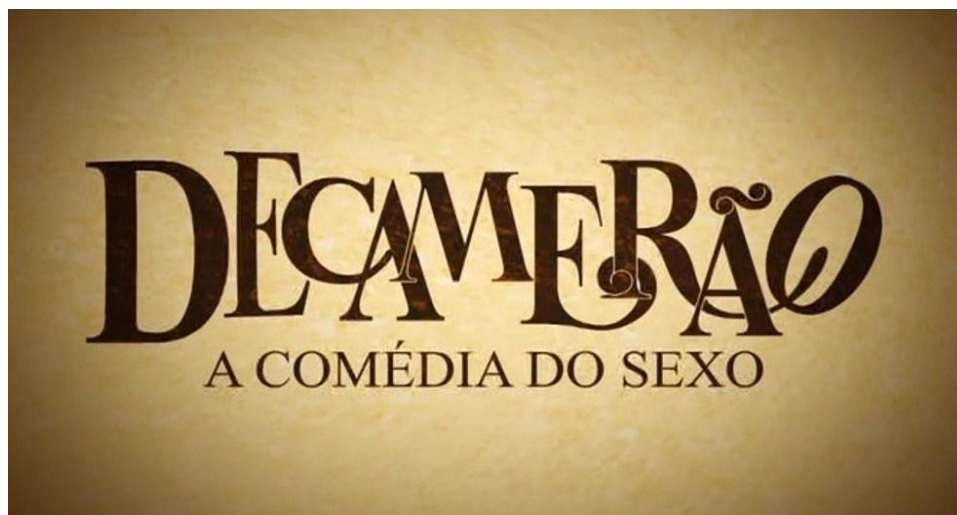


Figura 37 – Título de abertura da minissérie de Jorge Furtado

Diante disso, ressalta-se que a criação da minissérie realizada por Jorge Furtado – e, claro, sua equipe – demonstra tanto um minucioso trabalho de pesquisa do texto-fonte como também destaca todo um entrelaçamento de todos os elementos que compõem a obra, desde a abertura ao desenvolvimento de todos os episódios e suas finalizações com músicas sempre relacionadas à história. Vê-se, nas três obras analisadas, de Boccaccio, Pasolini e Furtado, um trabalho de observação e pesquisa de suas respectivas épocas e de seus receptores, como também de cada mídia apresentada e a forma que elas deveriam ser inseridas em suas determinadas sociedades.

4 O EROTISMO NAS MÍDIAS: O PRAZER A TRÊS ATRAVÉS DO OLHAR

O Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após sua morte.

Platão

O texto “O banquete” de Platão é, talvez, o primeiro escrito sobre o amor e o erotismo que se tem notícia. Nele, o convidado Aristófanes conta a história de Eros e como ele surgiu. A narrativa descreve que antigamente a humanidade se constituía de três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Esse último gênero distinto tinha o dorso redondo e possuía quatro pernas, quatro mãos, quatro orelhas, dois rostos opostos um a outro, duas genitais e uma cabeça. Por sua própria natureza diferenciada, os seres andróginos se tornaram muito fortes e poderosos e arriscaram desafiar os deuses, sendo, por isso, punidos por Zeus que os cortou em duas partes e, assim, tornou-os mais fracos.

Após o castigo imposto pelo grande deus, os seres divididos e incompletos ansiavam a encontrar suas respectivas metades e, achando-as, se uniam a elas. E se uma das metades morria, a que ficava procurava outra e com ela se atava. Os opostos viraram homens e mulheres que podiam procriar e dar continuidade a sua espécie. Mas havia também a possibilidade de homens acharem outros homens como suas metades e, para o narrador, não havia problema, bastava que saciassem um ao outro e depois continuassem a trabalhar e a viver. E, a partir dessa procura incansável, “é então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana” (PLATÃO, 1991).

O discurso de Aristófanes traz implicitamente dois elementos que explicam a capacidade de Eros e, conseqüentemente, a noção do erotismo como a necessidade do homem em achar aquilo que o completa. O primeiro diz respeito ao poder do deus em reproduzir as criaturas andróginas e restabelecer a antiga imperfeição. Já o segundo, reflete no enfraquecimento e incompletude dos seres divididos por não se proverem do poder de Eros.

É importante destacar que o texto de Platão corresponde, principalmente, ao amor masculino e homossexual. No texto, é possível perceber que apenas o amor varonil é forte e poderoso; para Sócrates o Amor é vagabundo e errado pelo lado feminino, gênero que é visto como pobre e carente.

O Humanismo resgata os escritos de “O Banquete” e utiliza suas teorias nas mais diversas expressões artísticas. Evidentemente, o contexto deste período sofreu influência com a bagagem cultural vinda da Idade Média que transformou os significados do texto de Platão de acordo com os preceitos religiosos instituídos. Na era medieval, por exemplo, a literatura tratará do amor feminino; a própria palavra “Amor” é feminina, o que tornou sua aceção bastante diferente do da Antiguidade (CROIX, 2004, p. 25).

A literatura humanista trará uma intensa descrição da vida sexual e amorosa do povo em contraposição do que fizeram os trovadores, de origem nobre, ao expor a vida aristocrática e o amor cortês. As distinções existentes nos escritos medievais e humanistas vão ressaltar as transformações pelas quais a sociedade passava nesta transição. Na literatura criada a partir do século XIII:

O adultério é de bom tom, mas pelo facto de os jovens serviçais e sobretudo os padres surgirem como mais disponíveis e mais apaixonados do que muitos maridos. [...] As mulheres parecem sempre insaciáveis. Pode ler-se aí a influência da Igreja, que as considera fonte de toda a luxúria. Mas este suposto antifeminismo

é também, [...] colorido por uma grande admiração pela estratégia feminina: viúva ávida ou donzela a quem pretensamente repugna ouvir falar de fornicção, esposas mal casadas ou abandonadas, entendem-se às mil maravilhas para atingir os seus objectivos. E o marido ciumento figura aqui mais como ridículo do que como vítima. (CROIX, 2004, p. 116-117)

O *Decameron* de Boccaccio traz as características descritas por Arnaud De La Croix em seu livro “O erotismo na Idade Média”. As novelas criadas pelo autor humanista compilam histórias de esposas que enganam cônjuges, padres que ludibriam donzelas, homens que debocham de seus semelhantes a fim de conquistar suas esposas, mulheres que decidem por si só abandonar o marido para ficar com outro, freiras que mantêm relações sexuais dentro e fora da Igreja, entre outros temas que expõem a vida lasciva e amorosa dos populares e do baixo clérigo na Itália, durante o século XIV.

Comumente, o *Decameron* de Boccaccio foi rotulado como uma coletânea de histórias eróticas e, por vezes, até mesmo pornográficas. Contudo, é preciso que tais conceitos sejam revistos para que essa obra seja mais bem compreendida.

As palavras “erotismo” e “pornografia” surgiram pela primeira vez no século XIX, mas os estudos sobre suas diferenças iniciaram somente no final do século XX. No caso do primeiro termo, sua origem está relacionada à própria história de Eros e se refere às manifestações humanas da busca pela sua totalidade através do desejo e do prazer. Já o segundo, apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary* e tanto esse termo quanto suas variações, pornógrafo e pornográfico, surgiram na França tempos antes (HUNT, 1999, p. 13). Sua origem se encontra do grego *pornôs* (prostituta) e *grafo* (escrita) e se refere aos escritos sobre as prostitutas durante o período da Antiguidade Clássica.

Os dois conceitos em questão tiveram significados diferentes ao longo de sua história e de sua utilização. Conceituá-los de forma rigorosa é, além de um erro, um perigo se não se levar em consideração a época e o contexto no qual está sendo analisado. Muitas vezes o verbete “erotismo” foi vinculado à exposição do “sexo implícito” enquanto “pornografia” se referiria ao “sexo explícito”. Conforme a pesquisadora Lucia Castello Branco:

Qualquer rápida verificação dos termos dessa afirmativa revelaria um falso pressuposto, que é o de se igualar sexo e nudez à pornografia. De acordo com esse raciocínio, o erotismo seria compreendido, absurdamente, como fenômeno que, embora originário de impulsos sexuais, terminaria por se desvincular de tais impulsos e existir precisamente onde o sexo não está, ou ao menos onde ele é “implícito”. Com base nessa distinção, que impera de maneira sutil em nossa sociedade, grande parte da produção artística mundial deveria ser considerada pornográfica. (BRANCO, 1983, p. 72)

Dentro desse pressuposto, ao analisar esses dois termos na sua relação com as artes, deve-se levar em conta o momento histórico e o contexto social nas quais eles estão inseridos. Além disso, é importante ressaltar que a legislação de cada país se transforma ao longo do tempo e isso também implica variações na definição do que é erótico ou pornográfico.

No início do século XIX surgiu a primeira condenação para crime de difamação obscena nos Estados Unidos. Neste mesmo século, na Inglaterra, as instituições políticas e religiosas sentiram a necessidade de se criar novas catalogações e classificações para as obras de arte devido ao conteúdo lascivo encontrado em pinturas e literaturas. Dessa forma, “o equilíbrio entre obscenidade e decência, privado e público foi abalado, e a pornografia emergiu, então, como preocupação governamental distinta” (HUNT, 1999, p. 13).

Contudo, a preocupação em manter a sociedade longe de obras que pudessem contaminá-la com o desejo carnal e o pensamento libertino vem antes mesmo da origem dos termos “erótico” e “pornográfico”. Devido a crescente produção literária e panfletária com temas sexuais durante o período da Baixa Idade Média, a Igreja Católica, durante o Concílio de Trento, criou o *Index Librorum Prohibitorum*, a fim de censurar e perseguir os autores que difamassem a instituição ou incitassem a sociedade europeia com conteúdos inapropriados para o regime moral da época.

Os *fabliaux*, por exemplo, foi um dos precursores da literatura considerada como “imoral” pelos controladores da “decência” na era medieval. As canções e as esculturas que traziam temas e imagens explicitamente obscenas também podem ser citadas como exemplos de obras vistas como eróticas, apesar do anacronismo do termo. Para o historiador Jacques Le Goff:

O erotismo emerge igualmente nas margens, nas miniaturas, em que se vê aparecer o corpo sob uma forma jamais representada em outro lugar. As margens são espaços de prazeres, de divertimentos, de ornamento. Elas são também – e sobretudo, talvez – espaços anticensura, onde os temas escandalosos ou lúbricos podem florescer. O corpo se liberta nas margens. Assim, o erotismo também ilustra bem essa tensão que atravessa a Idade Média e combate uma ideia tenaz, a de uma época hostil ao corpo. (LE GOFF, 2011, p. 99)

O excesso de controle pela religião tornava a curiosidade pelo tema ainda mais acentuada. Os mais “virtuosos” chegavam ao extremo de manter a castidade até mesmo após o casamento. A rigurosidade medieval em relação ao pudor acabou fazendo com que a população se interessasse cada vez mais pelo proibido e, principalmente, pelo lascivo.

O *Decameron* inaugura a literatura impressa na Europa que traz como tema situações sexuais cotidianas que eram simplesmente ignoradas, ou não abordadas, pelas instituições que comandavam a sociedade. Essa obra imortalizou Boccaccio ao expor a audácia ao autor em escrever textos com conteúdos tão severamente censurados, mas com bastante requinte em relação à literatura que circulava na época. Característica essa que selecionava um tipo de leitor mais abastado intelectualmente, ferindo ainda mais a concretude do poder da Igreja na sociedade.

Por ser considerado lascivo e herege, o *Decameron*, de Boccaccio, teve sua circulação proibida em 1559, pelo papa Paulo IV, e foi expurgado pelo Santo Tribunal da Inquisição passando a figurar na lista de livros proibidos da Igreja Católica. Curiosamente sua publicação foi proibida nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha no século XX, sendo essa obra ainda considerada maldita na lista da Organização Nacional de Literatura Decente no primeiro país (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 121).

No século XVI, em 1558, foi impressa a primeira literatura erótica de autoria feminina e que teve como inspiração as novelas de Boccaccio. O livro inacabado *Heptameron* foi escrito na França por Marguerite de Valois e consta de setenta e duas histórias contadas por um grupo de nobres mulheres e homens que também são refugiados. Os temas também seguem a linha do *Decameron* ao narrar as experiências sexuais de clérigos e do povo.

Embora o objetivo da lista de livros proibidos pela Igreja fosse eliminar obras de cunho protestante, havia também a preocupação com a moral e a influência que os textos libertinos pudessem trazer para a sociedade. Os *Cânones e Éditos do Concílio de Trento* expuseram sua visão sobre o tema:

Os livros que declaradamente abordam, narram ou ensinam coisas lascivas ou obscenas estão absolutamente proibidos; não só a questão da fé mas também a da moral, que é usualmente corrompida pela leitura dessas obras, devem ser consideradas, e aqueles que as possuem devem ser severamente punidos pelos bispos. Os livros antigos escritos pelos pagãos, devido a sua elegância e qualidade de estilo, são permitidos, mas de nenhuma maneira podem ser lidos por crianças. (HUNT, 1999, p. 57)

Os documentos redigidos pelas autoridades da época, sobre o que deveria ou não circular na civilização europeia, acabaram refletindo em uma transição bastante interessante na qual, inicialmente, o conhecimento que se restringia a uma elite social, intelectualmente educada, passou a observar e se interessar pelas produções vindas de uma classe inferior que publicava suas intimidades de forma indiscriminada. O pesquisador sobre o tema Arnaud De La Croix reafirma essa ideia ao abordar dois grandes escritores considerados eróticos da época, afirmando que:

Bocácio é de uma obscenidade requintada, italianíssima, ao passo que Chaucer escreve vigorosamente, é áspero e divertido, ao mesmo tempo. Estes dois autores da Idade Média tardia redigem num ambiente aristocrático, para agradar os grandes, a quem o vigor e a licenciosidade dos contos de origem popular haviam começado a divertir. (CROIX, 2004, p. 115)

Diante do exposto, ressalta-se que o conteúdo erótico ou pornográfico de uma obra deve ser analisado de acordo com sua história e, principalmente, de acordo com a história dos próprios termos. Conforme aponta Lynn Hunt, “é impossível que se tenha completa segurança sobre o *que é* definido como pornografia quando se escreve sua história” (HUNT, 1999, p. 54). No caso do *Decameron*, sua proibição pela Igreja Católica e outras instituição cujo objetivo era “preservar” a moral e a civilidade se estendeu – e se estende, conforme já visto – até a modernidade.

A escolha de se falar ou até mesmo de expor a sexualidade é bastante antiga. Desde o advento das civilizações primitivas é possível notar a presença da exibição do corpo a fim de destacar o contexto sexual dos povos. A mais famosa imagem esculpida pela sociedade pré-histórica é a *Vênus de Willendorf*, descoberta na Áustria e datada do período Paleolítico Superior (40000 – 10000 a.C.). Suas características perfazem o imaginário da sexualidade feminina da época na qual as mulheres eram consideradas divindades que tinham o poder da vida.



Figura 38 –
Vênus de Willendorf

Neste período a obesidade era vista como uma qualidade erótica, visto que ela significava boa saúde e capacidade para procriação. Figuras semelhantes a essa foram encontradas em diversas partes do mundo pelos arqueólogos, e suas características se diferenciavam por pequenas peculiaridades como roupas e maquiagem que sempre salientavam os aspectos sexuais das imagens. O lado viril masculino também era bastante destacado nas imagens primitivas que comumente era associado a animais e ao falo (STEARNS, 2010, p. 23-24).

Diante do exposto, fica clara a relação entre a sexualidade humana e sua necessidade de exposição, seja na pintura, na literatura ou, a partir dos séculos XIX e XX, nas mídias cinematográfica e televisiva. Obviamente, a partir do momento em

que se pressupõe a exibição de um determinado tema, isso implica que haja também alguém para observar o que está sendo mostrado.

Como já abordado anteriormente, o *Decameron* de Boccaccio traz histórias que foram julgadas como inapropriadas por apresentarem conteúdos lascivos e que denigrem a imagem da Igreja Católica. Contudo, a obra não se resume apenas a novelas que abordam o erotismo, mas também traz narrativas que enaltecem a bondade e o caráter da humanidade.

Na adaptação fílmica feita por Pier Paolo Pasolini é destacada a escolha do diretor em apresentar histórias de cunho sexual e que enegrecem a imagem da Igreja Católica. Como visto, a intenção do diretor era mesmo a de chocar seu público ao mostrar explicitamente corpos nus, ressaltando em *close* as partes íntimas dos atores e atrizes que fizeram parte do elenco do filme.

Assim como a obra de Boccaccio, a película *Il Decameron* foi censurada na Itália, Estados Unidos e Brasil por ter sido considerada, nos anos de 1970 e 1980, como produção pornográfica e que estimulava a imoralidade perante sociedades predominantemente cristãs. Curiosamente, foi pouco antes deste mesmo período que surgiram e se estabeleceram comercialmente, nas camadas médias desses países, produtos destinados a saciar o desejo de consumo da exploração do lado libertino dos indivíduos. Como exemplo, tem-se a revista *Playboy*, inaugurada em 1953 por Hugh Hefner, “escancaradamente devotada ao prazer sexual e que apresentava como destaque especial o que viria a ser conhecido como *soft core*, pornografia leve ou não explícita” (STEARNS, 2010, p. 245).

Além disso, a partir da década de 1960, tem-se uma crescente oferta de filmes que exploravam o *sex appeal* das grandes estrelas do cinema com o objetivo de instigar o consumo de produções pornográficas e também de produtos que

tinham alguma relação com essas atrizes, como roupas, maquiagens, perfumes, revistas e, mais tarde, cirurgias plásticas.

Diante do exposto, é importante ressaltar as diferenças referentes às produções pornográficas criadas a partir da segunda metade do século XX e a obra pasoliniana analisada neste trabalho. Primeiramente, deve-se levar em conta os objetivos implícitos nas obras em questão e analisá-las a partir de seu contexto histórico e social. Pasolini vinha de um país marcado pelos resquícios deixados por um governo totalitário e que havia sido devastado pela guerra. Ademais, sua formação ideológica era baseada nos princípios comunistas e sua intenção ao criar // *Decameron* e os demais filmes da “Trilogia da vida” era, basicamente, criticar a sociedade da época que, cada vez mais, se absorvia dos ditames do regime capitalista.

A provável intenção do diretor italiano não era a de fazer uma obra pornográfica simplesmente pelo intuito de mostrar sexo pelo sexo, mas a partir da apresentação explícita do conjunto sexual humano, chocar e surpreender uma classe social consumista e religiosa – características abominadas pelo socialismo. Ao trazer a tona um dos maiores clássicos do período humanista, Pasolini tentou, através de minuciosa pesquisa artística e histórica, compor uma criação que mostrasse, acima de tudo, a própria arte, sem intenção de consumo.

Diferentemente dos objetivos deste diretor, as produções que invadiam as casas das famílias a partir de 1950, seja na condição literária, de revista ou de televisão, serviam como mecanismos de imposição de uma nova cultura que vinha se calcando desde o início deste século nas mais variadas formas de entretenimento.

Desde 1920, o mundo assistia à propagação dos concursos de beleza que exploravam os dotes físicos femininos ao mostrar mulheres em trajes de banho e que, conseqüentemente, instigavam ao consumo de produtos para se alcançar determinado tipo de modelo estético. Após a popularização do cinema e a criação de tecnologias que permitiam os cidadãos a assistirem filmes em suas próprias casas, tem-se um crescente número de produções cinematográficas e propagandistas que buscavam a atenção do consumidor pelo uso da sexualidade.

A partir de 1950, Marylin Monroe aparece como um dos grandes símbolos sexuais da história do cinema em filmes como *Só a mulher peca* (1952), *O pecado mora ao lado* (1955) e *Quanto mais quente melhor* (1959). Essas obras, mesmo sofrendo cortes devido à censura da época, iniciam novos padrões dentro do cinema *hollywoodiano*, permitindo a representação mais direta de cenas sexuais, incluindo a nudez.

Dentro desses pressupostos, é possível perceber que, diferentemente dos objetivos de Pasolini, boa parte da produção de cinema criada a partir da metade do século XX, em *Hollywood*, e que tinha como foco a exposição escancarada da sexualidade buscava impor uma necessidade consumidora da beleza nas sociedades ocidentais – e que, mais tarde, se estenderiam para o oriente com a inserção de indústrias cinematográficas na Índia e na China, por exemplo. Para Stearns:

As mudanças ocorridas após 1950 temas e insinuações sexuais explícitos receberam uma atenção pública mais ampla, de maneira mais detalhada e provocativa. Como nunca antes na história humana, as pessoas tinham à disposição uma profusão de oportunidades de ver poses sexuais, de assistir outras pessoas praticando sexo ou simulando relações sexuais e de ler sobre métodos sexuais. Tudo isso se deu em meio a um claro sistema de valores que defendia a validade do prazer sexual, a importância da satisfação sexual como parte de uma

vida feliz – incluindo, mas não se limitando, ao casamento. A maré sexual praticamente varreu do mapa o vitorianismo e seus análogos comunistas, à exceção de alguns poucos fragmentos que sobreviveram, bem como rechaçou algumas antigas restrições religiosas. (STEARNS, 2010, p. 242)

Esse novo tipo de produção midiática teve grande repercussão e aceitação nos mais diversos países da América. O Brasil, além de grande adepto deste tipo de material de entretenimento, foi também um notável criador de obras que exploravam a sexualidade com o surgimento do gênero cinematográfico da Pornochanchada, a partir de 1970. Mesmo não mostrando cenas de sexo explícito, nem sendo oriundo do modelo de cinema dos Estados Unidos e sim da Itália, filmes como *Bem dotado, o homem de Itu* (1979), *Como é boa nossa empregada* (1973) e *As cangaceiras eróticas* (1974) fizeram muito sucesso com o público brasileiro e consagraram atores e atrizes que atualmente fazem parte do elenco de novelas e filmes no país.

As produções e adaptações brasileiras de obras que se destacam por seu apelo sexual continuam crescentes nos dias atuais. A televisão se tornou uma das mídias que mais se utilizam da sexualidade para alcançar uma audiência cada vez maior, e ela se encontra nos mais diferentes contextos, desde uma simples propaganda até nos programas de auditório e novelas produzidas para o público jovem e adulto. Seu objetivo também está relacionado ao consumo de produtos que estão à venda nos *sites* das próprias redes televisivas ou nas mensagens sub-reptícias que impõem certos padrões de beleza.

Mas, de que forma essas produções são rotuladas como eróticas ou pornográficas? É possível fazer essa diferenciação? Para o crítico e pesquisador Nuno Cesar Abreu, essa distinção dependerá de diversos elementos, diz ele que:

De algum modo, os dois conceitos parecem estar sempre juntos, ou contidos um no outro. Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais e se expressam pela transgressão. São, cada qual a seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre as proibições. As tentativas de separá-los têm sido historicamente inúteis, posto que se projetam num campo de contradições e ambiguidades, sempre presente quando se trata de definir conceitos referentes à sexualidade e suas representações. A fronteira entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza e do funcionamento das mensagens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo. Ambos são “figuras do intolerável”, um território banalizado socialmente mas delimitado por cada um, suscitando em todos sentimentos contraditórios como hostilidade, curiosidade, desgosto, idolatria, entre outros. Essa interpenetração entre os dois conceitos foi brilhantemente sintetizada por Robbe-Grillet na frase “a pornografia é o erotismo dos outros”. (ABREU, 1996, p. 16)

Dentro desses pressupostos, a definição dos termos em questão não depende exclusivamente da historicidade de sua utilização, mas também de quem está recebendo o material produzido e suas convicções culturais. Obviamente há uma legislação no Brasil que rotula materiais considerados como pornográficos ou eróticos a partir, inclusive, da classificação indicativa permitida somente para maiores de dezoito anos. Contudo, a qualificação de algumas produções, muitas vezes, se diverge e ocasiona discussões sobre o que deve ou não ser apresentado como inapropriado para menores.

No Brasil, um dos exemplos recentes de censura – e não apenas de classificação indicativa para maiores de dezoito anos – é o filme *A Serbian Film – Terror sem Limites* (2010), do diretor sérvio Srdjan Spasojevic. Após a proibição de sua exibição no Festival de Cinema Fantástico do Rio de Janeiro (RioFan), em 2011, pela Caixa Econômica Federal, patrocinadora do evento, diversos meios de comunicação iniciaram uma discussão sobre a permanência da censura no Brasil

após os vinte e um anos de ditadura militar. Esse fato gerou notas de repúdio tanto da organização do festival, quanto da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, na época.

As produções cinematográficas e televisivas no país passam obrigatoriamente por uma classificação indicativa que depende da avaliação realizada pelo Departamento de Justiça, Classificação, Qualificação e Títulos (DEJUS). Obras que contenham imagens de sexo explícito, incesto, estupro que não seja apresentado como crime ou ter conteúdo sexual acima de 50% do total da produção, além de outras características relacionadas à violência e às drogas, são rotulados como inapropriados para menores de dezoito anos.

A obra de Jorge Furtado, *Decamerão – a comédia do sexo*, é legalmente indicada para pessoas acima dos dezesseis anos por conter “linguagem de conteúdo sexual” e “relação sexual”⁶. Sua exibição foi ao ar em 2009, após a novela global das 21 horas, e antes do antigo programa, comandado pela ex-modelo Fernanda Lima, *Amor & Sexo*.

Ao longo da história da televisão e, conseqüentemente, do cinema brasileiro as produções antes consideradas eróticas ou que feriam os bons costumes e a moral da sociedade, começaram a ser vistas com menos rigor e tiveram mais abertura no cenário midiático brasileiro. A aceitação deste tipo de produção caminhou lado a lado com as transformações pelas quais a própria sociedade passou com a luta do feminismo, a criação da pílula anticoncepcional, o aumento de divórcios e a banalização do sexo. Conforme aponta a historiadora Mary Del Priore:

Hoje, o sexo se ostenta. Em toda parte, maior dose de superexposição é possível por meio de redes sociais e da mídia, e o exibicionismo é uma das motivações para

⁶ Conforme especificado no site do Ministério da Justiça.

seu uso. Divulga-se o corpo e a alma, sem meios-termos. Vivemos numa sociedade narcisista e confessional. Porém, sociólogos explicam que a relação sexual e amorosa democratizou-se. Cada qual busca um encontro com o outro – por vezes, encontros em série – a realização de um projeto de vida e de uma invenção de si. Nada disso é fácil de viver. Mas, asseguram os especialistas, é um mundo de liberdade e invenção. (DEL PRIORE, 2011, p. 236-237)

Se a sociedade se modifica, as produções artísticas acompanham suas transmutações. Mesmo na transposição intersemiótica, como no caso do clássico literário de Boccaccio para o *Decamerão* televisivo, as características da civilização que adapta se sobrepujam para que seja mais bem aceita pela massa espectadora.

Para Lúcia Nagib:

O gênero, na literatura tanto quanto no cinema, é expressão do *Zeitgeist* e, embora composto de regras que se repetem de obra a obra, possui limites fluidos que se refazem sob influência de fenômenos contemporâneos. É justamente essa fluidez que garante sua sobrevivência através dos tempos. (NAGIB, 2006, p. 165-166)

Diante do exposto, classificar uma obra como a minissérie de Jorge Furtado como pornográfica acarretaria em desconsiderar a história da sociedade brasileira e, sobretudo, da produção cinematográfica do país. Primeiramente por seu conteúdo não apresentar explicitamente nenhum teor de nudez e por revelar, apenas, insinuações de atividades sexuais dos personagens. A linguagem utilizada na obra é realizada de forma tão artisticamente elaborada que sua conotação sexual acaba por, realmente, ser transformada em comédia.

Contudo, o conteúdo sensual contido nas imagens, no figurino e na própria escolha dos atores, consagrados por seus papéis em filmes e telenovelas e que são conhecidos pela população brasileira como modelos de beleza, denotam o que se pode considerar de uma obra erótica, se o termo for visto como diz Nuno Cesar Abreu, “uma porta aberta ao sentimento amoroso” (ABREU, 1996, p. 18).

Ao se analisar a transposição intersemiótica realizada por Jorge Furtado da obra boccacciana, percebe-se a permanência da escolha de histórias de cunho sexual e que satirizam os preceitos religiosos. Todavia, por se tratar de uma adaptação para o espectador televisivo brasileiro, tem-se o cuidado de não ultrapassar limites que possam desrespeitar diretamente o credo que predomina no país, isto é, o catolicismo.

O fato do diretor e roteirista colocar um falso padre como o centro das relações sexuais nas histórias – e não o padre verdadeiro – expõe essa ideia. Obviamente, os episódios são recheados de narrativas sobre traição, trapaças, mentiras e muita sexualidade, mas todos esses elementos estão de acordo com a própria cultura contemporânea brasileira. E é a partir deles e da criatividade com que as novelas do *Decameron* foram adaptadas, que a minissérie se tornou um sucesso de público e fonte de análise sobre intertextualidade.

Dentro desse contexto, é importante ressaltar o valor histórico, literário e artístico da obra humanista que se faz tão presente nas mais diferentes épocas e sociedades. Cada vez mais o amor e a sexualidade estão sendo utilizados como forma de expressão das sociedades e nada mais próximo dessas características do que a obra boccacciana. Surgida durante um período que devastara o continente europeu, mas que consegue atingir até mesmo o imaginário contemporâneo italiano e brasileiro com suas histórias tão atemporais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem ler por último lerá melhor.

Gérard Genette

As relações transtextuais permitem a eterna presença das manifestações artísticas passadas, além de demonstrar que não importam o tempo e o espaço da origem de uma obra de arte, ela poderá sempre ressurgir com uma nova roupagem e continuar sendo atual. Aliás, discutir a origem de qualquer composição midiática está fora de cogitação, pois, como ressalta Gérard Genette “todas as obras *derivam* de uma obra anterior” (GENETTE, 2005, p. 6, grifo nosso), portanto, “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2005, p. 6).

O livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, e suas transposições intersemióticas, realizadas por Pier Paolo Pasolini para o cinema e Jorge Furtado para a televisão, são grandes exemplos de transtextualidade que não fogem à regra de tornar atual o que já foi passado. A escolha desses dois diretores representam a contínua necessidade do homem em se falar de um assunto universal que se transformou ao longo do tempo, mas nunca morreu: o amor.

Desde a Antiguidade, filósofos e poetas falam sobre esse tema, tentando, talvez, entender de que forma ele se manifesta na humanidade, ou, pelo menos, como ele surgiu. Um dos mais importantes textos deste período foi escrito por Platão. Em “O banquete”, o convidado Aristófanes discute o nascimento do desejo humano em encontrar sua outra metade a partir da separação de antigos seres andróginos realizada por Zeus.

Após a queda do Império Romano, no século V, a forma como esse sentimento passou a ser analisado fora instituído pela Igreja Católica que, por ter se tornado a Instituição de maior poder na Europa, regia a vida e o cotidiano da sociedade ocidental. Entretanto, todas as verdades impostas foram sendo cada vez mais questionadas a partir do século XI, tendo as artes como uma das grandes formas de expressão da época.

A literatura popular, com suas fábulas, panfletos e canções se tornaram grandes referências de narrativas consideradas pela Igreja como imorais por seus conteúdos obscenos, que agrediam a honra dos cidadãos.

Giovanni Boccaccio buscou como referência as histórias populares para escrever o seu *Decameron*. Iniciando com a história dos dez narradores que se refugiavam em um local ermo a fim de se livrar do contágio da Peste Negra, o autor tece cem novelas inspiradas em contos e fábulas da época em forma de prosa, fato inédito para a época. Diferentemente, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, Boccaccio escreveu histórias que refletiam as peculiaridades do povo a partir de uma linguagem mais rebuscada.

As novelas, que contam histórias diversas sobre o amor, o sexo, a honra, a religião, a infidelidade, entre tantas outras, foram expurgadas pela Igreja, tornando-se alvo de perseguição e censura pela grande instituição religiosa. Curiosamente, o que mais chamava a atenção dos clérigos não era o fato das histórias de o *Decameron* serem recheadas de conteúdos lascivos ou eróticos, mas por sua intensa crítica à religião e àqueles que a seguiam. Nas palavras dos historiadores Asa Briggs e Peter Burke, o intervencionismo diplomático da política florentina acabou por salvar a obra de Boccaccio de uma condenação mais rigorosa. Eles afirmam que:

O duque de Florença enviou um embaixador ao Concílio com o propósito de implorar pela não suspensão do livro, pois seu próprio prestígio dependia do capital cultural representado pelos escritores locais, Dante, Petrarca e Boccaccio. Graças a essa interferência diplomática, a condenação do livro foi transformada em expurgo. [...] O que preocupava os inquisidores não era a frequente obscenidade dos relatos de Boccaccio, mas sim seu anticlericalismo. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 57)

O humanista italiano deixou claro, em suas conclusões, que seu livro era para ser lido por pessoas cultas, caso contrário, poderia haver uma má impressão por conter “uma ou outra palavrinha mais desenvolta” (BOCCACCIO, 1981, p. 261). Contudo, se alguém considerar que suas histórias são, de fato, influenciáveis, a ponto de serem levadas ao pé da letra, por quem as lê, a culpa não é do escritor, mas do próprio leitor que já tinha intuídos de praticar algum ato desonroso.

Enfatiza o autor, ao dizer que suas novelas foram inspiradas nas próprias histórias contadas em jardins, em locais de lazer, em círculos de jovens “ajuizadas e não influenciáveis por narrativas” (BOCCACCIO, 1981, p. 261). E, se alguma novela for embaraçosa demais para ser lida por tão honradas mulheres, Boccaccio traz um conselho: “[...] lendo-as, ponha de parte as que picam, e leia apenas as que deleitam” (BOCCACCIO, 1981, p. 263), visto que todas elas trazem, no início, indicações de seu conteúdo.

Dessa forma, o escritor passa a responsabilidade da leitura e de seu entendimento para seus leitores, isentando-se de qualquer crítica que suas histórias possam vir a receber, já que as ideias contidas em seu livro, não são necessariamente as ideias do autor. Para Roland Barthes, “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59).

Mas Boccaccio, ainda assim, se impõe ao deixar claro sua crítica contra os clérigos e à religião: “e quem se preocupa com o fato de poderem existir ainda

mulheres que afirmarão que eu tenho língua venenosa e perversa, apenas porque escrevo, em um ou outro lugar, a verdade a respeito dos frades?” (BOCCACCIO, 1981, p. 263). Para o teórico Otto Maria Carpeaux, “Boccaccio não é ateu; é, apenas, céptico” (CARPEAUX, 1961, p. 358). Ao analisar os escritos do humanista e compreender seus ideais ao escrever tanto sobre a Igreja e a obscenidade – dentro e fora dela –, é perceptível que o que esse autor faz é **ironia**.

Diferentemente de Dante, Boccaccio é malicioso e se utiliza deste tipo de recurso para deixar em aberto qualquer interpretação que se possa fazer de sua obra. Após realizar a pergunta, ele continua a escrever, mas agora com um duplo sentido que pode levar o leitor a entender como objetivo do autor uma conotação mais ingênua ou mais obscena:

Confesso que as coisas deste mundo não possuem nenhuma estabilidade; acham-se em movimento e em mutação; e assim pode ter sucedido com a minha língua; não creio no meu julgamento; e, em meus assuntos, busco, o mais possível, evitar a necessidade de julgar; porém, não faz muito tempo, uma certa vizinha que eu tenho afirmou-me que eu possuo a melhor e a mais doce língua do mundo. (BOCCACCIO, 1981, p. 263-264)

Nesse trecho é possível observar que o recurso utilizado por Boccaccio em seu *Decameron* é a ironia que é uma forma já bastante utilizada na Antiguidade e tem como pressuposto “uma tal forma discursiva, mediata e indiretamente insinuante” (AUERBACH, 1964, p. 189).

Deste mesmo recurso o diretor italiano Pier Paolo Pasolini irá explorar em seu filme *Il Decameron*. Mas, no caso do cineasta, será uma forma de contestação perante a sociedade burguesa de sua época que vinha crescendo vertiginosamente após os anos de totalitarismo na Itália.

A utilização constante de imagens de nudez explícito revela a tentativa de Pasolini em chocar uma civilização consumista e religiosa. Não à toa, o diretor utilizou-se da obra de Boccaccio para cumprir com seu objetivo: recheado de histórias obscenas e que criticavam diretamente à religião, o livro *Decameron* ressalta tudo aquilo que não havia se alterado durante séculos na sociedade: a hipocrisia e a sociedade patriarcal. Contudo, seu objetivo não fora alcançado e a obra de Pasolini, juntamente com os dois demais filmes que compunha a “Trilogia da vida”, tornou-se inspiração para as indústrias propagandistas da época que começaram a se utilizar da nudez e da sexualidade para atrair ainda mais o público consumista.

Pasolini escolheu adaptar nove das cem novelas do *Decameron* e, como toda transposição intersemiótica, fez alterações referentes à forma de expor as histórias. Ao adaptar a quinta novela da sexta jornada, que conta a história do pintor Giotto, o diretor realiza uma metalinguagem entre cinema e pintura ao representar o personagem principal – no caso do filme, um discípulo de Giotto – e pintar sua obra: um tríptico, ou talvez, o próprio filme.

Assim como idealizou Boccaccio, Pasolini criou uma obra distinta que atinge um determinado tipo de público. Por não expor um estilo mais dinâmico, como nos filmes de *Hollywood*, *Il Decameron* tornou-se, para os críticos de cinema, um *film d'art*. Esse gênero nasceu no início do século XX, na França, quando o cinema começa a buscar mais prestígio como expressão artística dramática, mas ainda não é tão reconhecido como tal como o teatro. Assim, os cineastas que objetivavam esse reconhecimento tentavam realizar um cinema mais naturalista, como fez David W. Griffith com dramas psicológicos e de fundo moral.

Obviamente, os filmes-espetáculos, com suas fantasias e delírios não foram completamente extintos, mas, na época, entraram em decadência em prol de um cinema mais “preocupado com a verossimilhança dos eventos, seriamente empenhado em se converter no espelho do mundo para refletir a vida num nível superior de contemplação” (FERRARESI, 2012). Assim, Pasolini intenta apresentar um universo medieval o mais realisticamente possível, resgatando os cenários dos quadros renascentistas e representando-os em sua película.

Contrariando os anseios do cineasta italiano, mas não por isso desprezando totalmente suas características, o diretor gaúcho Jorge Furtado adaptará o clássico de Boccaccio para a televisão brasileira. Sua obra propõe um mundo fantasioso no qual não é possível identificar seu tempo nem seu espaço. Além disso, Furtado ainda incluirá nessa ficção uma linguagem raramente utilizada nesse tipo de mídia: os diálogos são todos rimados, em forma de poesia. Essa magnífica composição produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre e a Rede Globo de Televisão irá transformar completamente a obra boccacciana – considerada a primeira obra em prosa do período medieval – sem anulá-la por completo. Ademais, assim como em Pasolini, a minissérie *Decamerão – a comédia do sexo* fará uso constante do erotismo e da sexualidade de seus personagens, mas com um objetivo diferente: o de atrair a massa telespectadora para assistir um novo formato do clássico humanista.

A transposição intersemiótica requer, necessariamente, a alteração de seu texto-fonte para o texto-alvo. Assim como na história da literatura, na qual seu conteúdo “se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma” (SAMOYAULT, 2008, p. 9), a

adaptação de um texto para outro requer a presença do texto de origem, mas também a contextualização sócio-cultural de quem o está adaptando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campinas: Mercado das Letras, 1996.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas.** Campinas: Papyrus, 2004.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

AUERBACH, Eric. Frate Alberto. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 1964, p. 174-198.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALAZS, Bela. Theory of the film. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron.** Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BOORSTIN, Daniel J. **Os criadores: uma história da criatividade humana.** Trad. José J. Veiga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo.** São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia:** de Gutenberg à internet. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália.** São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

CABRAL, Antonio. **Morfologia literária.** Porto: Porto, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. O Trecento. In: _____. **História da literatura ocidental.** Vol. 1A. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961, p. 327-361.

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. [Sem título]. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/decamer%C3%A3o-com%C3%A9dia-do-sexo>. Acesso em: 03 mar. 2012.

CAVALLARI, Doris Nátia. O *Decameron* de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade. Disponível em: http://www.portais.unincor.br/recorte/images/artigos/edicao5/5_artigo_doris.htm. Acesso em: 01 jul. 2012.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter Media. In: Revista **Aletria** nº. 14, p.11-41, 2006.

CROIX, Arnaud De La. **O erotismo na Idade Média:** o corpo, o desejo, o amor. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América, 2004.

DECAMERÃO – A comédia do sexo. Direção de Jorge Furtado. BRA: TV Globo e Casa de cinema de Porto Alegre; Microservice, 2009. 1 dvd (2h47min); son.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas:** sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800:** uma cidade sitiada. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1994.

ESCOLA DE TEATRO CATARSE. **Os personagens da Commedia dell'arte**. Disponível em: <http://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-ellarte/>. Acesso em: 26 fev. 2012.

FABRIS, Annateresa. O olhar de Pier Paolo Pasolini: questões visuais. Revista **Italianística**, São Paulo, ano I, nº 1, p. 111-122, 1993.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLOS, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 191-219.

FERRARESI, Carla Miucci. **História do cinema**: um breve olhar. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla2int.htm>. Acesso em: 28 jul. 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: nascimento do ocidente. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FURTADO, Jorge. **Cenário de fábula na nova série da Rede Globo, Decamerão - A Comédia do Sexo**. Disponível em: http://redeglobo.globo.com/Tv_globo/Noticias/0,,MUL123925216162,00CENARIO+D+E+FABULA+NA+NOVA+SERIE+DA+REDE+GLOBO+DECAMERAO+A+COMEDIA+DO+SEXO.html. Acesso em: 26 fev. 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 2005.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**: obscenidade e as origens da modernidade. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, LDA, 1985.

IL DECAMERON. Direção de Pier Paolo Pasolini. ITA-FRA-ALE: Alberto Grimaldi; *Playarte*, 1971. 1 dvd (112 min); son.

JOLLES, André. Formas simples. Disponível em: <http://pgletras.com.br/2008/dissertacoes/diss-eduardo-melo-franca.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2012.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. V.I, 5.ed. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

KOBS, Verônica Daniel. A invasão silenciosa da visualidade. In: Revista **Scripta Uniandrade**. Curitiba, n. 05, p. 59-70, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974a.

LAPEIZ, Sandra M.; MORAES, Eliane R. **O que é pornografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

LE GOFF, Jacques. **Uma história do corpo na Idade Média**. Trad. Marcos Flamínio Peres. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYRA, Bernadette. **A nave extraviada**. São Paulo: ANNABLUME: ECA-SP, 1995.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: _____. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 333-360.

MARTINS, Roberto de A. **História da prevenção das doenças transmissíveis**. Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/contagio/>. Acesso em: 25 mar. 2011.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. [Sem título]. Disponível em: http://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/jsp/DadosJustificativaForm.do?select_action=&tbclassificacaoobra_analise=0&tbdocumento_numerodoc=08017.003886/2008-31. Acesso em: 20 jul. 2012.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAES, José Paulo Paes. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAULINO, Graça; CURY, Ivete W.; ZILDA, Maria. **Intertextualidade: teoria e prática**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. O banquete. Disponível em: http://www.jnalfa.xpg.com.br/cfilosofico/pensadores_platao.pdf. Acesso em: 13 jul. 2012.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SIMONI, Karine. **Da peste e literatura**: imagens do Decameron de Giovanni Boccaccio. Anuário de Literatura, Florianópolis, 2007, p. 31-40.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise R. (Ed.). *Film beyond boundaries* Revista **Ilha do desterro**, Florianópolis, SC: UFSC, n. 51, jul/dez. 2006, p. 19-53.

_____. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STEARNS, Peter N. **História da sexualidade**. São Paulo: Contexto, 2010.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Cinéma [et] politique: Faucille et marteau, canons, canons, dynamite!* In: AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A gramática do Decameron**. Trad. Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1969.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? Trad. Fátima Saadi. In: **Folhetim**, nº 13, abr./jun. 2002, p. 08-37.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. Revista **Italianística**, São Paulo, ano I, nº 1, p. 101-109, 1993.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO FILME

Título: *Il Decameron*

Título Alternativo: *Decameron*

Países: Itália, França, Alemanha Ocidental

Idiomas: Italiano, francês

Ano: 1971

Gênero: Comédia dramática

Duração: 112 min.

Distribuidora(s): *Playarte*

Produção: Alberto Grimaldi

Direção: Pier Paolo Pasolini

Roteiro: Pier Paolo Pasolini

Diretores de fotografia: Tonino Delli Colli

Elenco:

Nineto Davoli.....	Audreuccio de Pelugia
Franco Citti.....	Ciapelletto
Vincenzo Amato.....	Masetto de Lamporecchio
Angela Luci.....	Peronella
Pier Paolo Pasolini.....	Alievo di Giotto
Vincenzo Ferigno.....	Giannello
Monique van Voren.....	Rainha das caveiras

ANEXO B – FICHA TÉCNICA DA MINISSÉRIE

Título: Decamerão – a comédia do sexo

Título Alternativo: Decamerão

Países: Brasil

Idiomas: Português

Ano: 2009

Gênero: Comédia

Duração: 167 min.

Distribuidora(s): Microservice – Tecnologia Digital da Amazônia Ltda

Produção: TV Globo e Casa de Cinema de Porto Alegre

Direção Geral: Jorge Furtado

Roteiro: Jorge Furtado, Guel Arraes, Carlos Gerbase e Adriana Falcão

Elenco:

Tonico Pereira.....	Spininellochio
Matheus Nachtergaele.....	Tofano
Deborah Secco.....	Mona
Leandra Leal.....	Isabel
Lázaro Ramos.....	Masetto
Drica Moraes.....	Tessa
Edmilson Barros.....	Calandrino
Daniel de Oliveira.....	Filipinho

ANEXO C – ESTRUTURA DO LIVRO *DECAMERON* DE G. BOCCACCIO

PRIMEIRA JORNADA		Reinado de Pampinéia
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Pânfilo	O senhor Ciappelletto engana a um santo frade fazendo-lhe uma falsa confissão; e morre. Em vida tendo sido um homem muito mau, é considerado santo após a morte, passando a ser chamado São Ciappelletto.
Segunda novela	Neífile	O judeu Abraão, sob a instigação de Giannotto di Civigni, vai à corte de Roma. Observando a maldade dos sacerdotes, retorna a Paris, onde se torna cristão.
Terceira novela	Filomena	O judeu Melquisedeque evita, com uma narrativa de três anéis, um enorme perigo que lhe fora preparado por Saladino.
Quarta novela	Dionéio	Um monge, que caíra em pecado merecedor de punição muito severa, escapa dessa pena repreendendo, ao seu abade, uma culpa semelhante.
Quinta novela	Fiammetta	Com um banquete de galinhas e certas palavrinhas amáveis, a Marquesa de Monferrato consegue reprimir o louco amor do rei da França.
Sexta novela	Emília	Um homem digno confunde, pela sua boa resposta, a perversa hipocrisia dos religiosos.
Sétima novela	Filóstrato	Narrando uma novela de Primasso e do Abade de Cligni, Bergamino critica com honestidade uma nova avareza surgida no Senhor Cane della Scada.
Oitava novela	Laurinha	Com nobres palavras, Guilherme Borsiere fere a avareza do Senhor Ermino dos Grimaldi.
Nova novela	Elisa	Vendo-se melindrado por uma mulher da Gasconha, o rei de Chipre transforma-se, de mau que era, em homem de muito valor.
Décima novela	Pampinéia	O Professor Alberto, de Bolonha, de maneira elegante, faz envergonhar-se uma mulher que quis envergonhá-lo por ele ter-se apaixonado por ela mesma.

SEGUNDA JORNADA		Reinado de Filomena
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Neífile	Martelino, fingindo-se aleijado, age como pessoa que se cura pela graça de Santo Arrigo. Descoberta em seguida a farsa, Martelino é vaiado e entra, em dado momento, em perigo de ser pendurado pelo pescoço a uma corda. Finalmente, salva-se.
Segunda novela	Filóstrato	Rinaldo d'Asti é roubado; surge em Castel Guglielmo, onde uma viúva o hospeda. Ressarcido de seus prejuízos, retorna, são e salvo, à sua casa.
Terceira novela	Pampinéia	Por gastarem mal os seus pertences, três moços ficam pobres. Um sobrinho deles, fazendo-se acompanhar por um abade, volta à sua casa, impellido pelo desespero. E descobre que esse

		abade era, disfarçada, a filha do rei da Inglaterra, a qual se casa com ele e paga os prejuízos sofridos pelos tios, fazendo-os voltar a situação econômica muito boa.
Quarta novela	Laurinha	Landolfo Ruffolo, depois de ficar muito pobre, faz-se corsário. Preso pelos genoveses, foge para o mar. Salva-se em cima de uma caixa cheia de jóias caríssimas. Em Corfu, salva-o uma mulher; e retorna à sua casa, outra vez muito rico.
Quinta novela	Fiammetta	Dirigindo-se a Nápoles, para comprar cavalos, Andreuccio, de Perúsia, é surpreendido por três graves acidentes, uma noite; saindo ileso de todos, retorna à própria casa com um rubi.
Sexta novela	Emília	A Senhora Beritola é encontrada, em companhia de dois cabritos, numa ilha. Tendo perdido dois filhos, ela parte para Lunigiana. Ali, um dos filhos indispõe-se com o empregador dela: e fica apaixonado pela filha dele, patrão, sendo, em consequência, atirado na prisão. A Sicília fica revoltada contra o Rei Carlos. Reconhecido pela mãe, o filho casa-se com a filha do patrão. Depois, o moço encontra-se com seu irmão; e volta à existência farta de antes.
Sétima novela	Pânfilo	O sultão da Babilônia faz viajar a sua filha, a fim de que ela se case com o rei do Garbo. Em inúmeras peripécias, passados quatro anos, a jovem cai nas mãos de nove homens diferentes, em diferentes lugares. Por fim, devolvida a seu pai, ainda como virgem, a jovem vai para junto do rei do Garbo, como era a sua primeira intenção, para ser a sua esposa.
Oitava novela	Elisa	Por causa de uma acusação falsa, vai o Conde de Antuérpia para o exílio; deixa dois de seus filhos em locais diferentes, na Inglaterra; ao voltar da Irlanda, desconhecido, ele encontra esses filhos em boas condições. Como cavaliço, vai para o exército da França. Sendo reconhecido inocente, retorna à sua situação social anterior.
Nova novela	Filomena	Barnabé, de Gênova, é ludibriado por Ambrosinho; perde o que tem; ordena que sua esposa, inocente, seja morta. Ela foge e, em trajes de homem, serve o sultão. Encontra o ludibriador, e atrai Barnabé à Alexandria. Ali, o enganador é castigado. A esposa volta aos trajes femininos; e regressa, com o marido, ambos ricos, para Gênova.
Décima novela	Dionéio	Paganino da Mônaco rouba a esposa do Senhor Ricardo de Quinzica; sabendo onde ela está, este vai até lá e se faz amigo de Paganino. Solicita-lhe que devolva a esposa, e ele, desde que ela o deseje, atende-o. Contudo, ela não deseja voltar para junto dele; morrendo o Senhor Ricardo, torna-se esposa de Paganino.

TERCEIRA JORNADA	Reinado de Neífle
Narrador(a)	Síntese

Primeira novela	Filóstrato	Masetto de Lamporecchio finge-se mudo e torna-se hortelão de um convento de mulheres; e elas disputam, entre si, para se deitarem com ele.
Segunda novela	Pampinéia	Deita-se um palafreireiro com a mulher de Agilulfo, rei; tacitamente, Agilulfo fica sabendo do caso; encontrando o culpado e tosa-o; o tosado tosa todos os demais; e desse modo foge à própria desgraça.
Terceira novela	Filomena	Dando à sua artimanha o aspecto de confissão e de castíssima consciência, uma mulher apaixonada por um jovem leva um frade circunspecto (sem que ele o perceba) a fazer com que seja satisfeita a vontade dela.
Quarta novela	Pânfilo	Dom Félix ensina ao Frade Puccio de que maneira poderá tornar-se beato, submetendo-se a uma penitência. O Frade Puccio submete-se; enquanto isso, Dom Félix passa ótimos quartos de hora com a mulher do frade.
Quinta novela	Elisa	Dá o Zima ao Senhor Francisco Vergellesi o seu palafrem; assim, com licença dele, fala à sua mulher; como esta se cala, ele mesmo responde, fingindo ser ela que responde; e, conforme a sua resposta, segue-se a consequência devida.
Sexta novela	Fiammetta	Ricardo Minutolo ama a esposa de Filipinho Sighinolfo; ela fica enciumada, quando Filipinho lhe conta que deve ir, em companhia da esposa de Ricardo, a um banho no dia seguinte; por isso, Ricardo a induz a ir a esse banho; e, pensando que está com o marido, ela percebe, depois, que esteve com Ricardo.
Sétima novela	Emília	Perturbado por causa de uma mulher, Teobaldo deixa Florença; volta para esta cidade, como um peregrino, depois de certo tempo; fala com aquela mulher, dando-lhe a conhecer o erro em que incorreu; livra da morte o marido dela, que se tinha provado que o matara; acalma-o com os irmãos; e, em seguida, com sabedoria, saboreia prazeres com a mulher que ama.
Oitava novela	Laurinha	Depois de ter comido certo pó, Ferondo é enterrado como se estivera morto. O abade, que goza prazeres de amor em companhia da esposa dele, retira-o do sepulcro e coloca-o na prisão, dando-lhe a entender que se acha no purgatório. Em seguida, ressuscitado, aceita como sendo seu um filho que nascera dos amores do abade com sua esposa.
Nova novela	Neífíle	Giletta de Narbona cura o rei de França de uma fístula; pede-lhe que lhe dê, como marido, a Beltrão de Rossilhão, que, casando-se com ela contra a própria vontade, vai, só de raiva, para Florença; apaixonou-se, ali, por uma jovem; na pessoa dela, Giletta mantém relações com ele, e lhe dá dois filhos; por isso, ele começa depois a querer-lhe bem; e passa a tratá-la como esposa.
Décima novela	Dionéio	Alibeque faz-se eremita, e o Monge Rústico ensina-lhe como se faz para reenviar o diabo ao inferno; em seguida ela, já liberta, torna-se esposa de Neerbal.

QUARTA JORNADA		Reinado de Filóstrato
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Fiammetta	Tancredo, príncipe de Salerno, mata o amante da filha; e envia à filha o coração dele, numa taça de ouro. A filha coloca sobre o coração, na taça, água envenenada, que bebe. E desse modo morre.
Segunda novela	Pampinéia	Frei Alberto convence certa mulher de que o anjo Gabriel está enamorado dela; e, tomando a forma desse anjo, deita-se com ela inúmeras vezes. Depois, receando os parentes dela, joga-se da janela de sua casa, e vai curar-se na casa de um pobre homem. No dia seguinte, este o leva à praça pública, na forma de um homem selvagem. Ali, Frei Alberto é reconhecido e preso pelos seus frades, e depois encarcerado.
Terceira novela	Laurinha	Três rapazes amam três irmãs, e fogem com elas para Creta. A mais velha, levada pelo ciúme, mata seu amante; a segunda, dando-se ao duque de Creta, poupa a vida da primeira; o amante da segunda mata-a, e foge com a primeira. O terceiro amante é acusado do crime, junto com a terceira irmã; são os dois presos e, com medo de morrer, subornam com dinheiro o guarda do cárcere; em seguida, fogem, pobres, para Rodes, onde morrerão na miséria.
Quarta novela	Elisa	Contrariando a fé jurada pelo Rei Guilherme, seu avô, Gerbino oferece combate a um navio do rei de Túnis, para retirar dele uma filha deste rei. A moça é assassinada pelos marujos do navio, os quais, por sua vez, são mortos por Gerbino e por seus companheiros. Gerbino depois é decapitado.
Quinta novela	Filomena	Os irmãos de Lisabetta matam o amante dela; o morto surge-lhe em sonho, e indica-lhe o lugar onde está soterrado. Ocultamente, a jovem desenterra a cabeça do amante; coloca-a num vaso de terracota de manjeriço; sobre esse vaso, passa a chorar diariamente, durante uma hora por dia; os irmãos retiram-lhe o vaso; e, passando algum tempo, ela morre de pesar.
Sexta novela	Pânfilo	Andreuola ama Gabriotto; conta para ele um sonho que teve; ele conta-lhe outro, e falece, de repente, nos braços dela. Enquanto ela, junto com uma aia, tenta carregar-lhe o corpo para a casa dele, é presa pela Senhora; ela conta como ocorreu o fato. O podestade deseja forçá-la; ela não o tolera. O pai dela fica sabendo do fato e, depois que ela é considerada inocente, faz com que seja posta em liberdade. Recusando-se, terminantemente, a continuar no mundo, a moça faz-se monja.
Sétima novela	Emília	Simona tem amor a Pasquino; os dois estão juntos num horto; Pasquino esfrega nos próprios dentes uma folha de salva; e morre. Simona é presa; em querendo mostrar, ao juiz, de que modo Pasquino morreu, esfrega também nos dentes uma daquelas folhas; e, do mesmo modo,

		morre.
Oitava novela	Neífile	Girólamo ama Salvestra; forçado pelas súplicas da mãe, dirige-se a Paris; ao retornar, acha casada a jovem dos seus amores; entra, às ocultas, na casa dela, e morre-lhe ao lado, seu corpo é conduzido para uma igreja; e lá Salvestra morre ao lado dele.
Nona novela	Filóstrato	O Senhor Guilherme Rossilhão dá de comer, à sua esposa, o coração do Senhor Guilherme Guardastagno, por ele morto e por ela amado. A mulher fica sabendo do fato; então, joga-se de uma alta janela ao chão; e morre; em seguida, é enterrada com o seu amante.
Décima novela	Dionéio	A mulher de um médico coloca, em uma arca, o seu amante, porque o tinha como morto, quando, na verdade, ele somente tinha bebido ópio. A arca, com ele dentro, é levada, por dois usurários, para a casa deles. O amante recobra os sentidos, e é preso como ladrão. A aia da mulher do médico afirma, na Senhoria, ter sido ela a pessoa que colocou o homem dentro da arca roubada pelos usurários. Por isso, escapa o amante da forca, enquanto os agiotas são condenados a uma pena em dinheiro, por terem roubado a arca.

QUINTA JORNADA		Reinado de Fiammetta
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Pânfilo	Amando, torna-se Cimone esclarecido; e rapta, no mar, a sua amada Ifigênia; em Rodes, é colocado na prisão, de onde Lisímaco o tira; outra vez, em sua companhia, rapta Ifigênia e Cassandréia, no correr das respectivas núpcias; fogem ambos com essas mulheres, para Creta; elas tornam-se, ali, suas esposas; e, com elas, são eles chamados de volta às suas próprias casas.
Segunda novela	Emília	Constança ama Martuccio Comito; ao ser informada de que ele morrerá, fica desesperada; mete-se, sozinha, num barco, que é levado pelo vento a Susa; ela torna a encontrar Martuccio vivo, em Túnis; fala-lhe; ele, que se fizera grande graças aos conselhos que dera ao rei, casa-se com ela; e, rico, junto com ela, retorna à ilha de Lípari.
Terceira novela	Elisa	Pedro Boccamazza foge com Agnolella; tem um encontro com ladrões; a jovem escapa por uma selva, e é levada a um castelo. Pedro é preso, porém foge das mãos dos ladrões; em seguida a algumas aventuras, vai ter ao castelo onde Agnolella está; desposa-a e, em sua companhia, retorna a Roma.
Quarta novela	Filóstrato	Ricardo Monardi é encontrado, pelo senhor Lizio di Valbona, com a filha deste; casa-se com ela; e passa a viver em boa paz com o sogro.
Quinta novela	Neífile	Guidotto da Cremona deixa a Jacomino da Pavia uma sua menina; e falece; Giannuol di Severino e Minghino di Míngole amam a menina que se

		tornou moça, em Faenza; disputam: vem-se a saber que a moça é irmã de Giannuol; e ela é dada como esposa a Minghino.
Sexta novela	Pampinéia	Gianni di Prócida é achado com uma moça que ele ama, porém que fora prometida ao Rei Frederico; por isso, é condenado a morrer na fogueira, junto com ela; e, por isso, é amarrado a um poste. É reconhecido graças a Rogério dell'Oria; salva-se; e faz-se esposo da moça.
Sétima novela	Laurinha	Apaixonado por Violante, filha do Senhor Américo, seu patrão, Teodoro engravida-a e, por isto, é condenado à força; levado ao cadafalso, é reconhecido pelo pai e libertado; e, então, toma Violante como esposa.
Oitava novela	Filomena	Anastácio degli Onesti, por amar uma Traversari, gasta suas riquezas, sem ser amado. A rogo dos seus, parte para Chiassi; ali vê um cavaleiro caçar uma jovem, que mata e deixa que seja devorada por dois cachorros. Anastácio convida os seus parentes e aquela mulher que ele ama para um jantar. A mulher amada vê aquela jovem ser devorada; e, receando que o mesmo venha a acontecer-lhe, toma Anastácio por marido.
Nova novela	Fiammetta	Frederico degli Alberighi ama e não é correspondido; fazendo gastos em cortesias, despande sua fortuna; por fim, apenas lhe resta um falcão; não tendo outra coisa, dá de comer este falcão a uma mulher, que o visitara em sua casa; a mulher, ao conhecer o fato, muda de opinião; aceita-o por marido, e faz dele um homem rico.
Décima novela	Dionéio	Pedro de Vinciolo vai jantar em alguma parte; sua mulher recebe, em sua casa, um rapazola; Pedro volta a casa; ela oculta o rapazola debaixo de um jacá de galinhas. Conta Pedro que, em casa de Herculano, com quem pretendia jantar, fora achado um rapazola, introduzido pela mulher dele, Herculano; lamenta a mulher de Pedro a sorte da esposa de Herculano. Por infelicidade, um jumento coloca a pata em cima dos dedos do mocinho que estava sob o jacá; o rapazola dá um grito; acorre Pedro; vê o rapazola; fica sabendo da infidelidade cometida pela mulher; porém volta com ela à concórdia, para sua tristeza.

SEXTA JORNADA		Reinado de Elisa
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Filomena	Declara um cavaleiro, à Senhora Oretta, que a levará a cavalo, com uma novela; contudo, narrando-a sem qualquer compostura, ela roga-lhe que a deixe a pé.
Segunda novela	Pampinéia	Com uma palavra adequada, faz o padeiro Cisti com que o Senhor Geri Spina fique arrependido de uma pergunta ousada.
Terceira novela	Laurinha	Com uma resposta pronta, Monna Nonna dei Pulci impõe silêncio ao motejar pouco honesto do bispo de Florença.

Quarta novela	Neífile	O cozinheiro de Conrado Gianfigliuzzi, Chichibio, transmuda em riso, com uma palavra apropriada, para sua salvação, a ira de seu patrão; e assim foge à má sorte com a qual Conrado o ameaçara.
Quinta novela	Pânfilo	O Senhor Forese da Rabata e Mestre Giotto, o pintor, vindo de Mugello, mordem-se reciprocamente, zombando cada um deles do aspecto acabado do outro.
Sexta novela	Fiammetta	Miguel Scalza prova, a certos jovens, que os Baronci são os homens mais gentis do mundo, ou de marema; e vence uma ceia.
Sétima novela	Filóstrato	A Senhora Filipa é encontrada, pelo seu marido, na companhia de um seu amante; chamada ao tribunal, responde de maneira espontânea e agradável; e, com isto, livra-se de pena e faz, ao mesmo tempo, com que o código seja modificado.
Oitava novela	Emília	Fresco recomenda à sua sobrinha não se olhar ao espelho, se, como afirma a jovem, lhe é aborrecido ver pessoas desagradáveis.
Nova novela	Elisa	Guido Cavalcanti diz, com honestidade, em uma frase, um insulto a certos cavaleiros florentinos que o tinham cercado.
Décima novela	Dionéio	Promete o Frade Cipolla a certos camponeses mostrar a pena do anjo Gabriel; no lugar dessa peça, ele encontra carvão; e declara que esses carvões são os que assaram São Lourenço.

SÉTIMA JORNADA		Reinado de Dionéio
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Emília	Gianni Lotteringhi escuta, numa noite, bater à sua porta. Acorda a mulher. E ela faz com que ele acredite tratar-se de um fantasma. Procuram ambos proceder ao encantamento, com uma oração; porém o bater prossegue.
Segunda novela	Filóstrato	Peronella coloca o seu amante em uma barrica, ao retornar o marido a casa. Contudo, a barrica tinha sido anteriormente vendida pelo marido; este, então, afirma que a vendeu a um comprador que irá examiná-la por dentro, para constatar se está em bom estado. O amante pula fora; obriga o marido a raspar o fundo da barrica; em seguida, ordena que a façam transportar à sua casa.
Terceira novela	Elisa	Deita-se o Frade Rinaldo com a comadre e encontra-o o marido na alcova com ela; e ela e o frade fazem-no crer que andavam a encantar os vermes do afilhado.
Quarta novela	Laurinha	Numa noite, Tofano tranca a porta e deixa a esposa fora de casa. Não conseguindo entrar, através de rogos, a esposa finge atirar-se a um poço, jogando nele, em seu lugar, uma pedra. Tofano sai de casa e vai correndo ao poço; ela, então, entra em casa, tranca a porta e deixa-o ao relento; e termina por censurá-lo e vituperá-lo.
Quinta novela	Fiammetta	Um sujeito cheio de ciúmes, disfarçado de padre, recebe a confissão da própria esposa; ela deixa

		entrevier que está apaixonada por um padre que vai procurá-la todas as noites; e, enquanto o ciumento, às escondidas, monta guarda à porta de sua casa, ela faz descer do telhado um seu amante; e com ele diverte-se.
Sexta novela	Pampinéia	Estando com Leonetto, a Senhora Isabel é visitada pelo Senhor Lambertuccio, por quem é amada; o marido dela volta a casa; e Labertuccio é despachado com um punhal na mão; em seguida, o marido dela acompanha Leonetto.
Sétima novela	Filomena	À Senhora Beatriz, Ludovico revela o amor que lhe devota; ela manda Egano, seu marido, para um jardim; disfarçado, fingindo ser ela mesma; nesses entretimentos, contudo, deita-se ela com Ludovico; depois, levantando-se da cama, Ludovico vai espancar Egano no jardim.
Oitava novela	Neífile	Faz-se um homem ciumento de sua esposa; ela, amarrando um barbante a um dedo, no curso da noite, é avisada da chegada do seu amante. O marido percebe a artimanha. Enquanto o marido persegue o amante da esposa, esta põe, na cama, outra mulher, à qual o marido dá uma surra e corta as tranças; em seguida, vai o marido à procura dos irmãos da mulher, e conta-lhes a traição conjugal; percebem os irmãos que a acusação peca pela base; e dizem impropérios ao marido.
Nova novela	Pânfilo	A esposa de Nicóstrato, Lídia, ama a Pirro; para crer no amor dela, ele pede-lhe que realize três coisas; e ela realiza-as todas; além do mais, na presença de Nicóstrato, desfruta de prazeres com ele, chegando a fazer com que Nicóstrato ache que não é verdadeiro o que viu.
Décima novela	Dionéio	Dois sienenses dedicam amor à mesma mulher, comadre de um deles. O compadre falece, e, conforme promessa feita, surge ao companheiro que sobreviveu, narrando-lhe como é que se vive no além.

OITAVA JORNADA		Reinado de Laurinha
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Neífile	Gulfardo pede emprestado dinheiro a Guasparruolo; e entrega à mulher dele a quantia, tendo combinado que se deitaria com ela a troco de igual soma. Em seguida, na presença dela, diz a Guasparruolo que devolveu o dinheiro à mulher dele; e ela não pode revelar a verdade.
Segunda novela	Pânfilo	A cura de Varlungo deita-se com Monna Belcolore; como penhor, deixa-lhe um tabardo de sua propriedade; toma emprestado dela um cadinho; manda-lhe de volta este cadinho e manda pedir-lhe que lhe devolva o tabardo, afirmando que o deixara como um lembrete; e a mulher, proferindo censuras, o devolve.
Terceira novela	Elisa	À procura de uma pedra heliotrópio, Calandrino, Bruno e Buffalmacco descem pelo Mugnone abaixo; em certo ponto, Calandrino pensa tê-la achado; retorna à sua casa, carregado de

		pedras; a mulher censura-o; ele, cheio de raiva, dá-lhe uma surra; e vai contar aos amigos o que eles já sabiam melhor do que ele.
Quarta novela	Emília	O preboste de Fiesole tem amor a uma mulher viúva; ela não lhe tem amor; porém, pensando deitar-se com ela, deita-se com uma sua criada; e os irmãos da viúva fazem com que o seu bispo o encontre em tais condições.
Quinta novela	Filóstrato	Em Florença, três rapazes tiram as calças de um juiz marquês, enquanto ele, na tribuna, expunha suas razões.
Sexta novela	Filomena	Bruno e Buffalmacco roubam, de Calandrino, um porco; convencem-no a fazer a experiência de o tornar a achar com bolotas de gengibre e vinho branco doce; dão-lhe duas dessas bolotas, uma em seguida à outra, porém daquelas destinadas a cães, feitas com aloés; e acontece que ele mesmo roubara o animal. Finalmente, levam Calandrino a readquirir o porco, se é que não deseja que eles contem o caso à esposa dele.
Sétima novela	Pampinéia	Um estudante tem amor a uma viúva; esta, que está apaixonada por outrem, faz com que ele espere, em plena neve, uma noite inteira de inverno; em compensação, o estudante, por meio de conselho que lhe dá, faz com que ela, em pleno mês de julho, completamente nua, fique um dia inteiro sentada no alto de uma torre, exposta às moscas, aos tavões e ao sol.
Oitava novela	Fiammetta	Dois homens são íntimos amigos; deita-se um deles com a esposa do outro; percebendo o fato, o outro combina com a sua esposa, e procede de tal modo, que o primeiro fica fechado numa caixa; em seguida, sobre esta caixa, estando dentro dela o primeiro, o segundo deita-se com a mulher do primeiro.
Nova novela	Laurinha	Mestre Simão, que é médico, pretende entrar para um bando de corsários, do qual supõe que Bruno e Buffalmacco participam. Para tanto, é induzido a ir, de noite, a certo lugar; então, é jogado, por Buffalmacco, a uma cloaca, onde é abandonado.
Décima novela	Dionéio	Uma siciliana subtrai a um mercador, de maneira magistral, o que ele tinha levado para Palermo. O mercador, fingindo retornar a Palermo com muito mais mercadorias do que antes, recebe dinheiro das mãos dela; e deixa-a a ver navios.

NONA JORNADA		Reinado de Emília
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Filomena	A Senhora Francisca, que é amada a um só tempo por um florentino de nome Rinuccio e por outro que se chama Alexandre, porém não tendo amor a nenhum dos dois, ordena que um deles entre, fingindo-se morto, numa sepultura, e que o outro vá retirá-lo de lá, como se estivesse retirando um defunto. Como não puderam eles atingir o fim determinado, ela, com muita cautela,

		se livra deles.
Segunda novela	Elisa	Uma abadessa ergue-se da cama, às pressas e no escuro, com o fito de ir surpreender uma sua monja, que fora acusada, junto com o próprio amante, no leito. Quem estava com a abadessa, na cama, era um padre; e a abadessa, pensando que punha na cabeça o saltério dos véus, colocou as calças daquele padre. Ao ver isto, a monja acusada fez com que ela notasse o engano; deste modo, a monja foi perdoada; e teve a comodidade que quis, para continuar com o seu amante.
Terceira novela	Filóstrato	Por insistência de Bruno, Buffalmacco e Nello, mestre Simão induz Calandrino a acreditar que está grávido. Calandrino dá, aos tais homens, capões e dinheiro, para que lhe comprem remédios; depois sara, sem dar à luz.
Quarta novela	Neífile	Em Buonconvento, Cecco do Senhor Fortarrigo joga todas as coisas que possui, mais o dinheiro de Cecco do Senhor Angiulieri; em camisa, sai correndo atrás dele, gritando que ele o roubara; e faz com que trabalhadores do campo o prendam; por fim, veste as roupas dele, monta no palafrém; e, retirando-se, deixa-o em camisa.
Quinta novela	Fiammetta	Apaixona-se Calandrino por uma jovem; Bruno prepara um breve, para uso do Calandrino, ou um sortilégio, com o qual, logo que ele a toca, ela se lhe entrega. Calandrino é descoberto por sua esposa; e, com ela, tem uma discussão muito grande e aborrecida.
Sexta novela	Pânfilo	Em casa de certo homem, dois jovens hospedam-se; um deles vai deitar-se com a filha dele; e a mulher dele, sem o saber, deita-se com o outro. O rapaz que estava com a filha vai para a cama com o pai dela, e narra-lhe tudo o que aconteceu; fá-lo, porém, pensando contar ao seu colega; fazem os dois uma barulheira; a esposa, que só então toma ciência da situação criada, entra no leito da filha e, em seguida, com algumas palavras, consegue restabelecer a paz.
Sétima novela	Pampinéia	Talano di Molese sonha que um lobo rasga a garganta e o rosto de sua mulher. Por isto, recomenda-lhe que tenha muito cuidado. A mulher não lhe dá ouvidos; e o sonho acontece-lhe.
Oitava novela	Laurinha	Biondello arma uma armadilha contra Ciacco, a respeito de uma refeição. Com muita cautela, Ciacco vinga-se dele, fazendo com que apliquem em Biondello uma surra inesquecível.
Nova novela	Emília	Dois rapazes solicitam conselho a Salomão; um deles, para obter ser amado; o outro, para poder castigar a mulher de mau gênio. Ao primeiro, aconselha Salomão que ame; ao segundo, que vá à ponte All'Oca.
Décima novela	Dionéio	Por instância do compadre Pedro, Donno Gianni realiza o feitiço destinado a transmudar sua esposa em égua; quando está a ponto de aplicar a cauda, o compadre Pedro, afirmando que não deseja a cauda, arruína o efeito de todo o feitiço.

DÉCIMA JORNADA		Reinado de Pânfilo
	Narrador(a)	Síntese
Primeira novela	Neífile	Um cavaleiro serve o rei da Espanha; tem a impressão de que não é bem pago. Por isso o rei, com inegável experiência, lhe mostra que isso não era culpa dele, mas sim da sorte adversa dele, cavaleiro; e, em seguida, dá-lhe generosa recompensa.
Segunda novela	Elisa	Guino di Tacco aprisiona o abade de Cluny, e cura-o do mal de estômago; em seguida, dá-lhe liberdade. Voltando à corte de Roma, o abade reconcilia Guino di Tacco com o papa Bonifácio, que lhe dá a Prioria do Hospital.
Terceira novela	Filóstrato	Mitrídanos sente inveja da cortesia de Natã; parte à sua procura, disposto a matá-lo; mesmo não o conhecendo, encontra-o; e, informado por ele mesmo, quanto ao modo de o achar, vai encontrá-lo num bosquezinho, conforme aquela informação. Mitrídanos reconhece em Natã o homem que lhe dera a informação; fica envergonhado; e torna-se seu amigo.
Quarta novela	Laurinha	Vindo de Módena, o senhor Gentil dei Carisendi retira, da sepultura, uma mulher casada, que ele amou, que fora enterrada como morta. A mulher, recuperando os próprios sentidos, dá à luz um filho; e o senhor Gentil devolve a mulher e o filho a Niccoluccio Caccianimico, marido dela.
Quinta novela	Emília	Ao Senhor Ansaldo a Senhora Dianora pede um jardim, que seja tão lindo em janeiro como em maio. Usando os serviços de um nigromante, o Senhor Ansaldo satisfaz o pedido. Então, o marido dela permite que ela satisfaça o desejo do Senhor Ansaldo; este, contudo, ao saber da liberalidade do marido, desobriga-a da promessa; e o nigromante, sem querer nada para si próprio, desobriga o Senhor Ansaldo.
Sexta novela	Fiammetta	O Rei Carlos, velho vitorioso, enche-se de paixão por uma jovenzinha. Fica envergonhado do seu sentimento amalucado; e realiza o casamento condigno tanto dela como de uma sua irmã.
Sétima novela	Pampinéia	Sabendo do ardente amor que por ele nutria a jovem Lisa, doente, o Rei Pedro esforça-se por confortá-la. Depois, realiza o casamento dela com um rapaz de grandes méritos. Em seguida, oscula-a na frente, jurando que para sempre seria seu cavaleiro.
Oitava novela	Filomena	Pensando ser esposa de Gisippo, Sofrônia é esposa de Tito Qüinzio Fulvo, e vai, em sua companhia, para Roma. Gisippo chega a Roma em mau estado; supondo-se desprezado por Tito, deseja morrer, e declara ter assassinado um certo homem, para ser condenado à morte. Tito reconhece-o, no tribunal, e, a fim de libertá-lo, confessa-se a si próprio assassino daquele tal homem. Assistindo a esta nobre disputa entre dois inocentes, o verdadeiro assassino se apresenta. Por isso, Otaviano ordena que todos sejam libertados; Tito, então, dá sua própria

		irmã, como esposa, a Gisippo; e com ele divide todos os seus bens.
Nova novela	Pânfilo	Em trajes de mercador, Saladino recebe a homenagem do Senhor Torello. Faz-se a cruzada. O Senhor Torello determina um prazo para que, caso ele não regresse, sua mulher torne a casar-se. É preso; e, por cuidar de amestrar pássaros, a notícia de sua prisão vai ter aos ouvidos de Saladino. Este o reconhece; faz-se reconhecer por ele; e presta-lhe muitas honras. O Senhor Torello, doente, é transportado, por artes mágicas, numa certa noite, para Pavia; durante as bodas, que então se celebram, de sua esposa, que voltara a casar-se, é por ela reconhecido; as núpcias são interrompidas; e ele retorna com ela para a sua residência.
Décima novela	Dionéio	Pelas súplicas de seus homens, vê-se o Marquês de Saluzzo obrigado a casar-se; para casar-se segundo o seu gosto, ele escolhe a filha de um aldeão, da qual recebe, a seu tempo, dois filhos, que ele finge mandar matar. Depois, finge que outra vez se casa, repudiando a esposa que tem, e expulsando-a de sua casa em camisa. Mais tarde, manda chamá-la, apresentando-lhe, como nova esposa, a própria filha, já então crescida e bela. Finalmente, vendo a esposa verdadeira submeter-se, com toda a paciência, a todas as provações, o marquês faz com que ela volte aos seus braços e ao seu lar; então, mostra-lhe os filhos; honra-a como a autêntica marquesa; e faz com que ela seja venerada por todos como tal.

ANEXO D - DECAMERÃO, A COMÉDIA DO SEXO (EPISÓDIO PILOTO)

Episódio 1: COMER, AMAR E MORRER
roteiro de Jorge Furtado, Guel Arraes e Carlos Gerbase
roteiro final de Jorge Furtado e Guel Arraes
versão de 29/08/2008

CENA 1 – CAMPO – AMANHECER
Amanhece. Masetto colhe macela.

CENA 2 – RUA FEIRA – EXT/DIA
Uma feira de rua. Câmera 1/4, seguindo um ramalhete de macela nas mãos de MASETTO. Músicos, animais, barulho. Masetto oferece ramalhetes de macela.

MASETTO
Macela! Macela!

MASETTO
Macela. Macela.

MASETTO
Macela... Macela...

Masetto passa por um PADRE GORDO corta, com uma faquinha de cabo branco, um pedaço de salame, come um pedaço do salame e põe o salame no alforje de um burro, junto com a faquinha. O Padre termina de tomar copo de vinho oferecido pelo feirante. Masetto aproxima-se do Padre.

PADRE
Tem quantos dias que colheu?

Masetto estende o ramalhete, dá para o Padre.

MASETTO
No amanhecer da Sexta-Feira Santa, antes do sol.

Padre pega a macela, cheira, guarda no alforje do burro.

PADRE
Deus lhe pague, meu filho.

O Padre vai saindo.

MASETTO
Deus me pague, Padre, obrigado, mas e o senhor?
Não vai me pagar?

PADRE
É sua contribuição para a Páscoa da igreja.

MASETTO

Então... pelo menos me dê um pedaço de salame. Eu não como desde ontem.

PADRE

É da igreja, não posso dar.

MASETTO

Não pode dar, mas pode comer.

PADRE

Claro! Eu não sou da igreja?

MASETTO

E eu? Como é que fico? Também preciso comer.

PADRE

Vai trabalhar.

MASETTO

Estou trabalhando, vendendo macela.

PADRE

(rindo) E isso é trabalho, vender macela? Macela dá no campo, é só pegar. Trabalho idiota!

Dois soldados passam.

MASETTO

Melhor que roubar dos pobres!

Padre pára, encara Masetto. Os soldados observam.

PADRE

Tá me chamando de ladrão?

Soldados param, se aproximam. Outras pessoas observam.

MASETTO

O senhor não pagou a macela que eu lhe dei.

PADRE

Você deu na minha mão! Estou mentindo?

MASETTO

Não.

PADRE

Então peça desculpa.

MASETTO
Desculpa.

Os soldados se afastam. O Padre ri.

PADRE
Você não é tão bobo quanto parece.

Masetto tira do dedo um anel, esconde na mão, se aproxima do Padre.

MASETTO
Padre!

O Padre pára. Masetto, sem que o Padre veja, põe o anel dentro do alforje do burro.

MASETTO
Já que vou morrer de fome... dê ao menos uma benção...

PADRE
(saindo, rindo) Vai trabalhar, rapaz...

O Padre, que se afasta, deixando a feira. Masetto sorri.

CENA 3 – ESTRADAS – EXT/DIA

Masetto segue o Padre, corta caminho subindo um morro. Vê que um grupo de soldados se aproxima à frente.

Masetto desce o morro e vai tirando a roupa. Passa por um riacho, molha o cabelo e sai correndo, quase nu, atrás dos Padre, gritando.

MASETTO
(gritando) Ladrão! Socorro!

Masetto alcança o Padre que, um pouco embriagado, não entende o que está acontecendo. Os soldados chegam.

MASETTO
Ladrão!

PADRE
O que é isso? Está louco?

Um TENENTE de aproxima, se destaca do grupo de soldados.

MASETTO
(ao Tenente) Tenente! Deus seja louvado! Chegaram na hora exata, foram mandados pelo Senhor! Esse homem roubou meu burro, minhas roupas, tudo! Eu estava me banhando no riacho...

PADRE
Este homem está louco!

MASETTO
Louco? Vejais no alforje, o salame que eu comprei na feira, só comi um pedaço, vejais!

O Tenente olha para o Padre, para Masetto.

PADRE
Vejais!? Vejais é presente do subjuntivo, o imperativo afirmativo é vede!

O tenente fica olhando para o Padre, sem entender o que se passa.

TENENTE
Verde?

PADRE
Vocês são dois ignorantes.

O Tenente se irrita e abre o alforje do Padre, encontra o salame cortado. Masetto faz cara de "eu não disse?".

PADRE
Ele me viu comer o salame na feira, é um farsante!
(ao tenente) Não seja burro!

MASETTO
Vede se aí está a minha faca...

O Tenente encontra a faquinha, esconde o cabo, olha para Masetto.

TENENTE
Verde?

MASETTO
Não, branca!

O Tenente confirma que a faca tem o cabo branco.

PADRE
(ao tenente) Ele também reparou na faca. É um pilantra nunca visto!

MASETTO
Além de ladrão, blasfema, agride um servo de Cristo! É um louco, um psicopata! Tenente, procure bem, um pequeno anel de prata com a Cruz de Jerusalém.

PADRE
Que cruz de jerusuquê!

MASETTO

O tenente pode ver! Tem quatro cruzinhas brancas e uma maior no centro.

Tenente verifica a bolsa, acha o anel, examina.

MASETTO

Representa os Evangelhos e o Antigo Testamento. Vede, confirais.

O Tenente olhou para o anel, para o Padre e para Masetto.

PADRE (Possesso)

Que "confirais"! É "conferi"! Estou cercado de jumentos.

TENENTE

(ao Padre) Silêncio! Imóvel! Calado! Conferi é pretérito perfeito, eu conferi, tu conferiste, ele conferiu. E você feche essa boca e vá pra...

Tenente se controla e faz um sinal aos soldados que cercam o padre.

Corta.

O Padre esbraveja, é amarrado, só com a roupa de baixo. Masetto, já vestido de padre, no lombo do burro, abençoa a patrulha.

MASETTO

(abençoa) Vão com Deus, meus filhos! Vão com Deus!

PADRE

(grita) Calhorda, filho de um jegue! Por Cristo, te busco onde for!

MASETTO

Vão deixar que em vão empregue o santo nome do Senhor?

O Tenente faz sinal para os soldados, que amordaçam o Padre, que continua esbravejando. A patrulha parte, levando o Padre de arrasto, a pé.

CENA 4 – ESTRADAS – EXT/DIA

Masetto se afasta no burro. Abre o alforje, pega o salame e a facincha de cabo branco quando vê em frente, parada na estrada, uma MULHER (30) e DOIS MENINOS (8 e 6), em estado lastimável.

MULHER

A benção, seu Padre.

MASETTO

Benção minha filha.

A Mulher e os Meninos ficam parados, olhando para o salame. Masetto olha para o salame, para as crianças, corta o salame em quatro partes, dá três partes para a Mulher, fica com uma.

MULHER
Muito obrigado, seu Padre!

Os meninos comem avidamente. Nisso, outra criança, uma MENINA, 5 anos, sai de trás de uma moita, amarrando as calças. A Menina fica olhando para Masetto enquanto seus irmãos mastigam. Masetto olha para o seu pedaço de salame, entrega para a menina.

MULHER
Deus lhe pague!

MASETTO
Eu estou anotando, ele já me deve duas. Isso só hoje!

Masetto se afasta com o burro. Olha o alforje, não tem mais comida, só a faquinha e uns livros. Ele lambe os dedos, sentindo o gosto do salame.

CENA 5 – ESTRADA – EXT/DIA

Masetto vê uma árvore carregada de frutas. Masetto olha para os lados, não vê ninguém. Ele tenta se equilibrar de pé, sobre a mula, para alcançar uma fruta, quando ouve um grito.

CALANDRINO
(esbaforido) Padre! Padre!

Masetto desce da mula, disfarça. Calandrino se aproxima, ofegante.

CALANDRINO
Graças a Deus, que eu lhe encontrei! Santa Marta, padroeira, me indicou o caminho certo! Comprido, mas certo! Vamos!

Calandrino puxa a mula.

CALANDRINO
Deixa que eu ajudo com a mula.

MASETTO
Vamos onde?

CALANDRINO
O senhor precisa vir comigo! Agora!

MASETTO
Desculpe, mas eu...

CALANDRINO

O Velho está morrendo, coitado! (emocionado) Ele falou comigo, acho que pela última vez... Me disse: Calandrino, seu imbecil inútil, ache um Padre! Calandrino sou eu. E o Padre é o senhor. Vamos!

MASETTO

Eu não posso, eu tenho que...

CALANDRINO

Não pode? Como, não pode? Que espécie de padre é o senhor? Isso não é batismo que pode esperar, nem casamento que pode até suspender! O Velho está morrendo! É o seu serviço. Vamos!

MASETTO

Que velho é esse?

CALANDRINO

Como, que velho? O Velho, o dono disso tudo, de todo este vinhedo, até da fruta que o senhor estava tentando roubar! O Velho Spinellochio!

CENA 6 – CASA DOS SPINELLOCHIO/QUARTO – INT/DIA

O VELHO SPINELLOCHIO, 80, com aparência doentia, está gemendo, olhos fechados, de camisola, na sua grande cama. MONNA, 35, está sentada numa cama pequena, num canto do quarto, fazendo tricô. O seu vestido tem um decote generoso. O Velho acorda e olha para Monna. Sorri, meio sacana.

VELHO

Monna, minha querida, tenho frio.

Monna pega um cobertor da sua cama, fecha a janela e aproxima-se da cama do Velho.

MONNA

É a brisa que vem do rio.

Monna coloca o cobertor sobre o Velho.

VELHO

É a morte, está me chamando.

O velho tosse. Monna sorri e faz um carinho no rosto do Velho.

MONNA

Se a hora sempre chega, melhor demorando. Vou pedir uma sopa bem quente, e o frio vai embora.

VELHO

Sopa não adianta, quando chega a hora.

Monna ri. O Velho ergue o cobertor.

VELHO
Eu preciso me esquentar. Deita aqui, bem junto.

Monna percebe que o Velho já está pronto para a ação.

MONNA
O senhor está brincando... Em plena luz do dia!

VELHO
Não há o que temer. Sou quase um defunto.

MONNA
Mas eu temo, e muito. Seu filho, o que diria?

O velho força uma tosse e faz cara de doente.

VELHO
É meu último desejo! Um pouco de calor, um beijo...

MONNA
Um beijo? Só um? (sorri) Quem se importa?

VELHO
Só um, mas é melhor trancar a porta.

Monna tranca a porta, e começa a tirar a roupa, aproximando-se do Velho, que abre espaço na cama para ela.

CENA 7 - FRENTE DA CASA

Calandrino e Masetto chegam na casa, Calandrino amarra o burro.

CENA 8 – QUARTO DA CASA SPINELLOCHIO – INT/DIA

Calandrino bate na porta, insiste, Monna abre, ajeitando o vestido. Masetto entra no quarto, empurrado por Calandrino, seguido por TOFANO, Tessa, que pára na porta. No quarto, Monna termina de ajeitar a cama, O Velho está de olhos fechados, ofegante.

MASETTO
(animado) Boa noite! Tudo bem?

MONNA
(triste) Podia ser melhor, padre.

MASETTO
(rapidamente triste) Morreu?

TOFANO
Ainda não, está dormindo.

MONNA
Está calmo...

TOFANO
É a calmaria final.

Tofano examina um vaso sobre a cabeceira, guarda na gaveta.

TESSA
Parece não estar mesmo muito bem.

MONNA
Precisa se alimentar...

CALANDRINO
Eu também. Acho. Que ele devia se alimentar.

Sai arrastando Tessa.

MONNA
Talvez ele melhore.

TOFANO
Pouco provável... Está com uma cor horrível.

MASETTO
(para Tofano) O senhor é médico?

TOFANO
Não, sou o filho.

Monna tira o vaso da gaveta, põe de volta no lugar.

MASETTO
(para Monna) A senhora é filha?

TOFANO
(rindo) Filha? Imagina. É uma das empregadas. Eu sou o único filho.

Tofano deita um porta-retratos sobre a estante.

MONNA
Eu cuido dele há dez anos, desde que a esposa o deixou.

Monna ergue o porta-retrato, volta pro lugar.

TOFANO
Coincide com o período que a saúde piorou. Tem uma obstrução na aorta. Tosse seca, reumatismo, suores, senilidade...

MONNA

Viveu, trabalhou, amou. É o que importa. A tosse, suores, dores, são conseqüências da idade.

MASETTO

Vai morrer, pelo que vejo. Passou assim todo o dia?

Ela ajeita o vestido, a cama.

MONNA

Foi o gasto de energia, em seu último desejo.

MASETTO

Morte boa, vida boa. Bom é o que bem acaba.

MONNA

Morte é sempre justa paga. Foi uma boa pessoa.

Masetto se aproxima de Monna.

MASETTO

(baixinho) Para ter um anjo por perto, é certo.

CENA 9 – COZINHA – INT – DIA

Tessa prepara uma sopa, Calandrino chega por trás, agarrando.

CALANDRINO

Tessa, meu bem querer, chegue um pouquinho pra cá.

TESSA

Cê deixe de me atentar. O homem tá lá pra morrer!

CALANDRINO (Agarrando ela)

E eu tô doido pra viver!

TESSA (Se soltando)

Não, Calandrino, qué o que!

CALANDRINO

Tessa, minha querida, esse é o natural da vida: comer, amar e morrer

Tessa começa a ceder, Calandrino a agarra.

TOFANO (OFF)

Aaaaii... Aaaii...

CENA 10 – QUARTO DA CASA SPINELLOCHIO – INT/DIA

O Velho acorda, num acesso de tosse. Monna se aproxima.

TOFANO
Aaaaiii... Aaaaiii...

MONNA
Acordou...

TOFANO
Agora vai...

MONNA
Padre, por favor... É a sua hora.

Todos olhando para Masetto, esperando que ele faça algo. Ele olha para Monna. Masetto pega o livro na bolsa.

MASETTO
Claro, minha hora.

Masetto abre o livro, folheia, procura algo.

MASETTO
Hoje é dia...

MONNA
De Páscoa.

MASETTO
Claro... Eu digo... da semana?

MONNA
Domingo?

MASETTO
Domingo de Páscoa, é claro. Neste caso...

Masetto pára numa página, lê.

MASETTO
Esse é bom... Praecisa est velut a texénte, vita mea... Enrolam como um tecelão o tecido da minha vida... Bonito. É do ofício dos defuntos.

O Velho voltou a dormir.

MONNA
Ele ainda não morreu.

TOFANO
Mas já pode ir enrolando o tecido, para ganhar tempo. Vamos deixar o Padre trabalhar?

MASETTO

Nom vidébo Dóminum Deum in terra vivéntium... Não mais verei o senhor na terra dos vivos...

MONNA

Será?

VELHO

Aaaai...

TOFANO

Agora vai.

VELHO

(grita) Aaaaaiii...

CALANDRINO

A hora chega para todos.

TESSA

Coitado...

Velho abre os olhos.

VELHO

(grita) Aaaaa... Silêncio!

Todos ficam quietos.

VELHO

Calem a boca! Eu não chamei Padre para ouvir latinório! Fiquem todos quietos e me escutem! Tragam papel e tinta! Papel e tinta! Papel e tinta! Papel e tinta!

TOFANO

(vira-se para Monna) Papel e tinta!

MONNA

(vira-se para a porta) Papel e tinta!

Tessa e Calandrino entram com papel e tinta.

TESSA

(Entrando) Papel...

CALANDRINO

... e tinta.

VELHO

Padre!

Masetto se aproxima.

VELHO
Escreva!

O Padre pega o papel e a pena, Calandrino segura o tinteiro.

VELHO
Meu testamento!

TOFANO
O quê? Mas como? Isso agora? (para Monna) Quem sabe a cabeça ferve?
(para Masetto) Já existe um testamento, registrado no cartório! (... com
assento na justiça!)

VELHO
(furioso) Silêncio! Aquele não serve, use de supositório! (... justiça de pau é
piça!)

Tofano, muito irritado, dá as costas ao pai, vai para o canto do quarto.

TOFANO
(para Calandrino) A cabeça está virada! Ficou maluco de vez!

VELHO
É decisão tomada em completa lucidez!

O Velho afasta as cobertas, ergue-se na cama, fica de pé.

VELHO
É meu último desejo, e Deus permita que eu fale. E que assim seja cumprido
em seu mínimo detalhe.

Masetto pega o papel e a tinta, escreve. O Velho respira fundo, caminha até a
janela, abre a janela.

VELHO
Tudo que tive em vida, tudo o que tenho e vale. As terras até o rio, as
vinhas por todo o vale.

O Velho olha para dentro da casa.

VELHO
Minha casa, meu pecúlio, minha imagem da Madona. Minhas vacas,
espingardas, o dinheiro na poltrona.

O Velho volta para a cama, lentamente, senta na cama.

VELHO
Os meus livros, as gravuras, a gaita, a acordeona...

O Velho volta ao seu lugar na cama, se recosta nos travesseiros.

VELHO
Deixo a Tofano, meu filho!...

Tofano olha para o Velho, pasmo.

VELHO
... se ele se casar com Monna.

Monna olha para o Velho e para Tofano. Tofano olha para Monna, pasmo, e para o Velho.

VELHO
Se não... vai tudo para a igreja! Está escrito!
Assim seja!

O Velho sorri. E morre, rindo.

Monna fecha os olhos do Velho e faz o sinal da cruz. Masetto faz o sinal da cruz com a mão esquerda, troca no meio. Tofano morde a mão fechada. Calandrino e Tessa se olham, olhos arregalados, e fazem o sinal da cruz.

MASETTO (OFF)
Mors omni aetate communis est.

CENA 11 - CEMITÉRIO DA VILA (AO LADO DA IGREJINHA) – EXT/DIA

Os habitantes da vila, de luto, assistem ao enterro. Masetto está à beira da cova, ladeado por Tofano e Monna, Filipinho e sua bela esposa ISABEL, 25. Um pouco mais longe, Calandrino e Tessa. O caixão, fechado, sobre a grama, dois COVEIROS ao fundo. Masetto, lê seu livro de rezas.

MASETTO
A morte não poupa ninguém. O senhor Spinellochio deixa um filho saudoso...

Masetto fecha o livro, faz sinal aos Coveiros, que amarram o caixão, preparam para descê-lo na cova aberta. Calandrino chora.

TESSA
Para que tanto choro, Calandrino... Você nem é parente!

CALANDRINO
Por isso mesmo...

Tofano sorri para Isabel. Monna e Tessa choram. Calandrino tira umas casquinhas de Tessa, baixa a mão do seu ombro para sua cintura e daí para o quadril. Tessa dá uma cotovelada em Calandrino, e ele sente o golpe, reprime a expressão de dor, transforma em luto, chora.

MASETTO

E empregados... a quem sempre tratou da forma... carinhosa que eles bem mereciam.

Masetto olha para Monna, ela percebe, retribui. Tofano continua tentando flertar com Isabel, que o evita. Os Coveiros estão prontos para descer o caixão, olham para o Padre, esperando a ordem.

MASETTO

Antes que esta alma vá, ao encontro do Bom Deus, um breve verso de adeus seu filho irá recitar.

Tofano leva um tempo para perceber que deve falar.

TOFANO

Pai... (pausa) Adeus. (para os coveiros) Pode baixar.

Os coveiros começam a baixar o caixão. Tofano dá as costas e se afasta. Monna está indignada com Tofano.

MASETTO

Verso breve, como a vida. Convido para o casamento que acontece já em seguida.

Masetto acelera o passo na direção da igreja da vila, ao lado do cemitério. Masetto ultrapassa Tofano, que é seguido por todos. Enquanto caminham, todos trocam de roupas, os trajes escuros e tristes de enterro são substituídos por trajes festivos de casamento. Monna, com a ajuda de Tessa, tira a capa preta que cobre seu vestido de noiva. Tofano permanece de luto.

MASETTO (OFF)

Eu os declaro marido e mulher.

CENA 12 - IGREJINHA DA VILA – EXT/DIA

Masetto celebrando o casamento, numa mesa armada na frente da igreja. Tofano (de luto) e Monna (com vestido de noiva) estão à sua frente. Os dois não se olham.

MASETTO

(para Tofano) Pode beijar a noiva.

TOFANO

(baixinho) O beijo é fundamental? Se for, pode ser na testa?

MASETTO

(indeciso) Beijar é opcional.

TOFANO

Ótimo!

Tofano abandona Monna no altar e vai saindo, sorridente.

TOFANO
Vamos pra festa!

Tofano sai cumprimentando os presentes. Monna, furiosa, enxuga uma lágrima, ainda virada para o altar. Olha para Masetto e tenta sorrir. Ele sorri de volta.

CENA 13 – JARDIM DA IGREJINHA DA VILA – EXT/DIA

Uma banda toca uma música italiana. Tofano circula entre os convidados, fala com duas senhoras.

TOFANO
Bom que vieram... Muito obrigado... Então? Souberam? É tudo meu, de papel passado.

Tofano fala com dois amigos.

TOFANO
Eu fiz aquilo que o meu pai queria, mas vou viver como eu já vivia.

Olha pra Isabel ali perto com Filipinho.

TOFANO
E Deus, na sua imensa bondade, há de me dar mulher de verdade.

Filipinho nota o olhar de Tofano.

FILIPINHO
Não pára de olhar pra cá, o carcamano.

ISABEL
Mas ele acabou de casar, Filipinho! Só pode ser um engano.

Tofano sai atrás de Isabel. Monna, distante, observa, ao lado de Calandrino e Tessa, que comem. Masetto sai da igreja, fecha a porta, vê Monna, se aproxima dela.

MASETTO
A senhora... fica muito bem de noiva.

MONNA
E o senhor fica muito bem... de Padre.

MASETTO
No meu caso, não é uma escolha.

MONNA
Nem no meu. Era noiva... ou nada. Me tornei no mesmo dia, viúva, noiva e esposa rejeitada.

MASETTO

É muito, para uma jornada. Também sou Padre faz pouco, inda nem me acostumei.

MONNA

O hábito faz o monge...

MASETTO

Foi sempre o que eu escutei.

Calandrino e Tessa se aproximam.

CALANDRINO

Padre, desculpe um momento. Sem querer interromper enquanto o senhor descansa...

Calandrino puxa o Padre para um canto, Tessa e Monna ficam conversando ao fundo.

CALANDRINO

Quanto custa um casamento? O vestido, a festa a dança, igreja, papel, aliança... Padre, por favor, me ajuda!

MASETTO

Igreja e papel, o preço não muda. Depende das alianças, se quem dá é a madrinha, qual o quilate do ouro...

CALANDRINO

Eu mesmo providencio e por mim pode ser fininha. Quilate pra mim é o cachorro.

Tofano dança com Isabel. (Filipinho dança com Tessa) A música termina. Isabel faz menção de se afastar, mas Tofano a segura, discretamente.

TOFANO

O que foi? Quer sentar? Eu conduzo assim tão mal?

ISABEL

(constrangida) O noivo dança com a noiva, é o natural.

A música recomeça. Tofano pega Isabel pela cintura.

TOFANO

Natural é a natureza, com essa não se discute.

Tofano aperta o corpo de Isabel contra o seu.

TOFANO

Contra o sol, o vento, o amor, não é luta que se lute. Eu nunca nada implorei, a amigo ou inimigo, e palavra não diria que lembrasse coisa doce,

se a sua beleza não fosse essa agonia e aflição, que obriga meu coração, para não morrer de míngua, a fazer da minha língua o arauto dessa paixão.

Isabel olha para ele com desdém.

TOFANO

Não deixe tão belos lábios desdenharem meu desejo, nessa boca delicada ficava melhor um beijo.

ISABEL

A sua noiva já nos viu. E eu sou uma mulher casada.

TOFANO

O seu marido saiu, e a noiva para mim é nada. Não passa de uma mucama, nem sei seu nome de cor.

ISABEL

Hoje à noite, em sua cama, há de conhecer melhor.

TOFANO

Engano seu. Durmo só. Não é noiva que eu mereça.

Isabel se desvencilha.

ISABEL

Tampouco eu sou, tenha dó! Eu lhe peço que me esqueça.

Ela se afasta. Tofano fica, olha em torno. Monna observa, longe da vista de Tofano. Masetto de aproxima.

MONNA

Além de viúva, noiva e esposa desprezada, sou também mulher traída, agora não falta nada.

MASETTO

Falta a noiva ser beijada.

Masetto tasca-lhe um beijo. Monna resiste bem pouquinho, logo cede e afasta Masetto. Ela se afasta, assustada. Ao fundo Tessa observa.

CENA 14 – QUARTO DAS CRIADAS – INT/DIA

Calandrino olha-se no espelho, triste, põe a mão na testa.

CALANDRINO

Meu corpo quer, mas reluto: estou febril, testa quente... São doze horas de luto...

Pelo espelho, Calandrino vê Tessa saindo do banho, enrolando-se em toalhas. Ela passa. Calandrino começa a tirar as calças, fica só de camisa.

CALANDRINO
Prum patrão, é o suficiente!

Calandrino agarra Tessa.

TESSA
O que é isso, Calandrino? Vem gente descendo a escada!

Calandrino joga Tessa sobre a cama, parte para cima, ela se protege com a toalha.

CALANDRINO
Um quarto só para nós dois, não preciso mais de nada! Tessa, meu desatino... Eu sei que você vai gostar, vai...

TESSA
Agora não, Calandrino! O Patrão pode chegar! Sai!

CALANDRINO
E se chegar? O que importa?

Ele finalmente consegue arrancar a toalha dela, Tessa protege a nudez com um lençol.

CALANDRINO
Não me envergonha o desejo que o teu corpo me provoca.

Ele vai se aproximando, por cima dela, puxando o lençol.

CALANDRINO
Teus cabelos, olhos, beijos, teus seios, coxas, tua boca...

Ela vai cedendo.

CALANDRINO
Te adoro... e pelo que vejo... tu já tá ficando louca!

Ele parte para cima com tudo, a porta se abre, entra Monna. Tessa rola na cama, cai no chão, ergue-se por trás da cama, se enrolando no lençol. Calandrino, sobre a cama só de camisa, improvisa uma saia para esconder sua ereção.

MONNA
Desculpe. Interrompo alguma coisa?

CALANDRINO
Coisa pequena. Um tiquinho. Há pouco marcava as onze, mas não é feito de bronze: é coisa que se derrete...

TESSA
Agora já marca sete. Pode ficar para mais tarde.

Monna entra, carregando uma sacola e um travesseiro.

MONNA
Volto ao meu antigo quarto.

TESSA
Aqui? Entre os criados?

Monna tira a capa, pendura na cabeceira da cama.

CALANDRINO
Por quê?

MONNA
Tofano me mandou descer. Quer anular o casamento, e se nega a consumá-lo.

Monna vai guardando suas coisas num velho baú.

CALANDRINO
A consumá-lo, no caso... de fato?

TESSA
Que rato!

MONNA
Por mim até prefiro! Ele é nojento!

CALANDRINO
Mas o Velho, o testamento...

MONNA
Diz que vai ao tribunal.

CALANDRINO
Mas que boçal!

Calandrino veste as calças sob a saia. Tessa também se veste.

MONNA
Diz que para isso é importante, apesar de estar casado, que afinal o casamento não seja... finalizado.

TESSA
Mas que tratante!

CALANDRINO
Viver é coisa importante, surpreende a cada momento, nada é o que foi planejado. Pois se o pai foi um jumento, até o último instante... o filho, para mim, é veado!

MONNA

Diz que o desejo do Velho, o casamento e a herança, pode ser tudo anulado!

TESSA

Essa não! Mas que sacana!

CALANDRINO

E a senhora, como fica?

MONNA

A essa hora? Sem cama, sem pão, sem... nada.

TESSA

A senhora me perdoe, mas não se pode aceitar. É um escracho!

CALANDRINO

Eu também acho.

TESSA

O Velho, isso todos viram, em sua última hora...

CALANDRINO

Em desejo manifesto!

TESSA

... quis deixar para a senhora, metade de tudo.

CALANDRINO

E o resto. Desejo de morto é lei!

MONNA

Eu sei! Mas e o vivo sabe?

TESSA

É preciso dar um jeito de ser esposa de fato, levar para cama esse rato que arranjou como marido.

MONNA

Se me ajudam, prometido: o quarto só para vocês! Um fim-de-semana por mês! Uma folga por semana e um aumento de salário.

TESSA

Uma hora mais na cama?

MONNA

Podemos pensar no horário.

TESSA

Por mim, o trato está feito.

CALANDRINO
Aceito.

Tessa se afasta para terminar de se vestir. Calandrino se oferece a Monna.

CALANDRINO
Sem bancar o oferecido, querendo somente ajudar...
Pode lhe faltar marido: homem não vai lhe faltar.
Prometo não comentar, prometo não ser metido, e deixo já prometido: eu meto só se deixar.

Tessa chega já batendo em Calandrino.

TESSA
Pois meta-se em seu serviço! Sai já daqui! Fora, peste!

Calandrino sai, sob os tapas de Tessa, que fecha a porta do quarto. Monna deita-se.

TESSA
Na minha cara! Cafajeste! Homem é bicho sacana, e pior se for casado!
Levar Tofano para cama não há de ser complicado.

MONNA
Porém se for eu quem chama, não deita nem amarrado.

TESSA
(pensando) Que falta de sorte! Mas para tudo existe um jeito. Já dei nó em pingo d'água, enfiei beijo em cordão. Já sequei o mar com a mão, já fiz o sul virar norte. Só não dei jeito pra morte. Mas não desisti 'inda não.

CENA 15 – PÁTIO – EXT/DIA

Calandrino ajuda Tessa a recolher cobertores que estão quarando ao sol.

CALANDRINO
Eu durmo embaixo da escada, durmo no chão, estou farto! Seria melhor casar e dormir no mesmo quarto.

TESSA
É melhor deixar assim: à noite você me visita. Eu lhe espero bem bonita, um quarto todo para mim...E se você me aborrece, corre demais ou demora, a sua cama nem aquece: eu boto você para fora!

Calandrino agarra Tessa e a joga sobre os cobertores.

CALANDRINHO
Primeiro bote para dentro...

TESSA
E isso é lugar e hora?

CALANDRINO
Agora! Já! Não agüento!

Ela começa a ceder.

TESSA
Mas... e se alguém aparece?

CALANDRINO
Esquece! Aqui não passa gente.

TESSA
Se agüente! Hoje o quarto é nosso.

CALANDRINO
Vou ter um troço... A hora é essa!

Parece que finalmente eles vão começar a transar.

TOFANO (OFF)
Tessa!

Ela empurra Calandrino, levanta, se recompõe.

TESSA
E o pior é que é o patrão! Olha! Lá vem! Não disse?

Tessa sai correndo.

CALANDRINO
Fiquei outra vez na mão.

CENA 16 - COZINHA DOS SPINELLOCHIO – INT/DIA

Tessa entra, esbaforida, carregando roupas, Tofano a espera.

TOFANO
Por onde a senhora andava? Eu grito como um demente!

TESSA
Busco a roupa que quarava, antes que a chuva aumente.

Tofano olha pela janela.

TOFANO
Não há uma nuvem no céu.

TESSA
Sempre é melhor ser prudente.

Tofano baixa o tom de voz, puxa Tessa a um canto.

TOFANO

Nisso tens bem razão. Conheces Dona Isabel?

TESSA

E não? Sempre encontro no caminho. Parece moça direita, é doida pelo marido.

TOFANO

Não passa de um presumido, o tal senhor Filipinho, uma vaidade enorme! E mal com ela se deita, vira de lado e dorme. Não está a sua altura.

TESSA

Para cada mal, uma cura. Desses detalhes, não sei, se ronca, se usa pijama. Ela bem há de saber com quem dividir a cama.

TOFANO

Pois quero que seja comigo. Quero hoje! Quero já! Prometo que, se eu consigo, sua vida vai mudar.

TESSA

É preciso mais que sorte para levar alguém ao leito.

Tofano dá a ela um dinheiro.

TESSA

Mas, com exceção da morte, para tudo existe um jeito.

TOFANO

Pois encontre! E nada tema! Não deixe ponto sem nó!

Tofano sai. Tessa fica, pensativa, Calandrino entra, carregando roupas.

TESSA

Às vezes mais de um problema resolve de um jeito só.

Tessa guarda as roupas, pega o casaco de Calandrino, entrega a ele. Pega sua capa, veste. Passa batom, bem vermelho.

TESSA

Pro careca tem peruca, pro pecado, confissão. Pro corno existe a ilusão. Pro pobre, o dia de sorte. Só não vi jeito pra morte, mas não desisti 'inda não.

CALANDRINO

Onde cê vai, hora dessas, nesse batom tão vermelho?

TESSA

A hora não interessa. Eu preciso de um conselho.

Arrasta Calandrino para fora, ele a segue sem entender.

CENA 17 - CASA DE FILIPINHO E ISABEL/SALA - INT/DIA

Tessa conversa com Isabel, conversam enquanto cozinham, preparando compotas de doces.

ISABEL
Conselho, Tessa, de quê?

TESSA
De amor, Dona Isabel. Que mais que podia ser?

ISABEL
Beleza, dinheiro e amor: não há quem não queira ter.

TESSA
Já não é mais como antes, viver de amor não me basta.

ISABEL
Beleza, dinheiro e amor: com o tempo tudo se gasta.

TESSA
Mas você com seu marido...

ISABEL
Estou igualzinha a você: não vejo mais graça na coisa.

TESSA
Ah! Então deve ser por isso...

ISABEL
(desconfiada) "Deve ser por isso" o quê?

TESSA
O Senhor é testemunha que eu não queria dizer.

ISABEL
Agora eu quero saber, já fiquei desconfiada.

TESSA
Seu Filipinho... ele anda... pisando na minha calçada.

ISABEL
Você tá dando a entender...?

TESSA
Tô. Mas eu quis ser educada.

ISABEL
Não acredito!

TESSA
Eu juro. Se a senhora quer ver...

CENA 18 – CAMPO – EXT/DIA

Calandrino com Filipinho já no meio da conversa, falam enquanto preparam armadilhas de passarinhos.

CALANDRINO
Rapaz, mulher quando esfria: cuidado, é chifre na certa.

FILIPINHO
Cê acha?

CALANDRINO
Me dê um dia e meio e ela tá com as perna aberta.

FILIPINHO
Pra quem? Pr' ocê?

CALANDRINO
Hum-hum.

FILIPINHO
Só sendo!

CALANDRINO
Pois olhe, fique sabendo que eu sou o rei da conquista. A mulher na minha vista, geme, pede, cai tremendo.

FILIPINHO
Não se meta com Isabel.

CALANDRINO
Vou provar que ela é infiel e aceita encontrar comigo.

Filipinho segura Calandrino pelo colarinho.

CALANDRINO
Mas como sou seu amigo você vai em meu lugar. Sete e cinco esteja lá, o lugar depois eu digo. (sacaneando) A sua testa hoje está correndo sério perigo.

Calandrino vai saindo, Filipinho fica grilado.

CENA 19 - CASA DE FILIPINHO E ISABEL/ EXT NOITE

Isabel vem saindo de casa. Tessa chega, apressada, encontra Isabel, vão andando.

TESSA

Ligeiro, Dona Isabel. Eu marquei às sete lá. A senhora chega antes e fica no meu lugar. Quando ele vir a senhora não vai ter o que falar.

CENA 20 – QUARTO GRANDE / CASA DOS SPINELLOCHIO – EXT/NOITE

Tofano e Calandrino olham Tessa e Isabel vindo pelo quintal e entrando no quarto dos criados. Calandrino abre uma garrafa de vinho e serve um copo para Tofano.

CALANDRINO

Primeiro ela disse "não". Quando eu disse "é seu Tofano", respondeu "eu vou correndo, por esse homem eu me dano".

TOFANO

Não há mulher que resista ao charme napolitano.

Tofano bebe, Calandrino vai tomar um gole de vinho no gargalo mas Tofano tira-lhe a garrafa da mão.

CALANDRINO

E agora preste atenção. Segunda parte do plano: Monna vai sair de casa, só volta de madrugada. (vai conduzindo Tofano pro quarto) Você vai se recolher fingindo que não quer nada e espera Dona Isabel, mas com a luz apagada. Foi ela que me pediu, pois é muito recatada.

Calandrino empurra Tofano no quarto e fechou a porta. Imediatamente Monna aparece de camisola e caminha até a porta de entrada falando.

MONNA

(alto) Já estou indo, Calandrino. Não me esperem pra jantar. Vou em busca do destino...

Monna abre e fecha a porta da frente, fica dentro de casa.

MONNA

(baixinho) ... sem sair do meu lugar.

CENA 21 – QUARTO GRANDE / CASA DOS SPINELLOCHIO – EXT/NOITE

Dentro do quarto Tofano escuta a porta bater e se deita na cama.

CALANDRINO (OFF)

Tá certo, pode deixar.

Tofano vê a porta do quarto se abrir revelando a silhueta de Monna que caminha pra ele.

TOFANO

Isso sim é que é mulher. A minha é uma desgraçada.

Monna despe-se, entra na cama, provoca.

MONNA

(mudando a voz) É que a mulher do vizinho é sempre mais desejada. A sua esposa, eu conheço, é muito bem apanhada.

TOFANO

A senhora é carne fresca, a Monna já está passada.

CENA 22 – QUARTO DOS FUNDOS - CASA DOS SPINELLOCHIO – INT/NOITE

Filipinho chega no quarto dos fundos e encontra Isabel.

FILIPINHO

Surpresa!

ISABEL

Surpresa o que?! Eu vim aqui lhe esperar.

FILIPINHO (Irônico)

Eu também: era você que esperava encontrar.

ISABEL (Idem)

É mesmo? Então foi você que marcou comigo!

FILIPINHO (Sempre irônico)

Foi não.

ISABEL

Coincidência, então?

FILIPINHO

Era justamente isso que eu vim lhe perguntar.

ISABEL

Eu soube por um amigo.

FILIPINHO

Não terá sido um "amigo"?

ISABEL

(Ainda contida) Passemos logo pra briga. (Começa a gritar) Você pensa que eu sou boba! Pare já de disfarçar.

FILIPINHO

Você que está disfarçando pra poder me despistar.

CENA 23 – QUARTO GRANDE / CASA DOS SPINELLOCHIO – EXT/NOITE

O barulho da briga chega ao quarto abafado, sem que reconheçamos as vozes. Tofano diz pra "Isabel" que os criados vivem brigando.

TOFANO

Não ligue, o Calandrino vive apanhando, coitado.

CENA 24 – QUARTO DOS FUNDOS - CASA DOS SPINELLOCHIO – INT/NOITE

Isabel e Filipinho seguem brigando.

ISABEL/FILIPINHO

Eu sei de tudo, safado (a), não adianta enrolar. Você namora a (o) criada(o) .

Entram Tessa e Calandrino.

TESSA/CALANDRINO

Calma. A gente vai explicar.

Tessa e Calandrino viram-se um para o outro.

TESSA/CALANDRINO

Deixa eu falar!... Tá bom, fala... Faço questão...

Por favor... Não, fala você... Acho melhor, então, tirar "uni-duni-tê".

Eles falam junto, mas cada um começa indicando a si próprio.

TESSA/CALANDRINO

Uni-duni... (Desistem) Assim ninguém vai vencer.

Tessa tapa a boca de Calandrino e começa a explicar.

TESSA

Ninguém aqui traiu ninguém. Foi tudo só invenção.

FILIPINHO

Mentira, você quer dizer!

TESSA

Mas foi com boa intenção.

ISABEL

E vocês não têm piedade? Vocês não têm compaixão?

Calandrino que esteve querendo falar este tempo todo solta a mão.

CALANDRINO
Pior se fosse verdade.

FILIPINHO
Que horror! Mas com que objetivo?

ISABEL
Pra que tamanha maldade?

TESSA
Pra esquentar vosso amor.

CALANDRINO
Deixar o fogo mais vivo!

ISABEL
Assim? Fazendo sofrer?

TESSA
A gente só dá o valor se tem medo de perder.

FILIPINHO (Pra Isabel)
Pensei que ia morrer.

ISABEL (Pra Filipinho)
E eu botei pra chorar.

Os dois começam a namorar. Calandrino e Tessa vão saindo.

CALANDRINO
Agora vocês se perdoam sem ter o que perdoar.

CENA 25 – FRENTE DA CASA DOS SPINELLOCHIO – EXT/NOITE

Calandrino agarra Tessa embaixo da árvore, encostado no tronco, ela resiste.

TESSA
Se quiete! Ficou maluco? Aí vem chegando o monge.

CALANDRINO
São sete e cinco, tá longe. Mal agora ouvi o cuco.
Combinado é sete e meia.

TESSA
Dá tempo o quê, Calandrino? Eu sou mulher de hora cheia! Dez minutos só de beijo, mais quinze pra me esquentar. É meia hora no mínimo pro relógio despertar.

Ele insiste, ela vai amolecendo.

CALANDRINO

Aproveita que eu sou moço e a gente apressa o ponteiro.

Ele passa o dedo indicador pelo decote dela.

CALANDRINO

O dos segundos é fino e caminha bem ligeiro...

Ele passa o dedo médio pelos lábios dela.

CALANDRINO

O dos minutos, comprido, e faz a volta primeiro...

Ele dá um güenta, prensa o corpo dela contra o tronco da árvore.

CALANDRINO

O das horas é bem grosso, é pequeno, mas certo.

Ela acaba cedendo.

CENA 26 – QUARTO GRANDE / CASA DOS SPINELLOCHIO – EXT/NOITE

Tofano abraça Monna, transam.

TOFANO

Que a beleza maior fique no escuro, configura crime contra a natureza, pois o belo, visto, e lembrado no futuro, provoca no homem o amor mais (p)duro, revisitado, gera mais beleza.

MONNA

Engano seu. O amor nasce das sombras. Do que se imagina entre o escuro e a luz. Se queres o meu corpo e aos meus pés tu tombas, é só porque não podes ver quem te seduz.

CENA 27 – QUARTO DOS FUNDOS - CASA DOS SPINELLOCHIO – INT/NOITE

Isabel e Filipinho transam.

ISABEL

Ardor em firme coração nascido...

FILIPINHO

Pranto por belos olhos derramado...

ISABEL

Incêndio em mares de água disfarçado...

FILIPINHO

Rio de neve em fogo convertido...

CENA 28 – FRENTE DA CASA DOS SPINELLOCHIO – EXT/NOITE

Calandrino e Tessa transam.

CALANDRINO

Quando te vejo, Tessa, a minha vergonha cessa, o sangue na veia apressa, meu corpo todo se entesa, e mal a coisa começa...

Masetto chega, eles interrompem a transa, sem jeito.

TESSA

Seu Padre...

CALANDRINO

Aqui? Mas já? Ora essa... Sete e um quarto... Não chegou antes da hora?

MASETTO

Depende. Se lá no quarto houve o mesmo que aqui fora...

TESSA

Acho que não... São casados... Por lá a coisa demora.

MASETTO

Ou não acontece nada. A luz continua apagada.

CALANDRINO

No escuro, não há o que ver. Entramos quando acender.

CENA 29 - CASA DOS SPINELLOCHIO – INT/NOITE

Beijam-se. Tofano está em êxtase.

TOFANO

Te amo... Te quero... És tudo... Por favor, quero te ver...

MONNA

Desejarás ter ficado mudo, no momento exato em que me conhecer.

TOFANO

Socorro!

MONNA

Vai...

TOFANO

Aaaaii... Aaaaii...

Monna acende a luz. Calandrino, Tessa e Masetto entram. Tofano vê que a mulher em sua cama é Monna. Não entende nada.

TOFANO
 Você? Como? Mas de que jeito?

MONNA
 Eu mesma, Monna, prazer. Sua esposa de direito, agora também de fato.

TOFANO
 Como foi que entrou no quarto?

Isabel e Filipinho chegam, param na porta.

MONNA
 Pela porta, e por que não? (aponta) Meu marido, minha casa, minha cama, meu colchão... Quem esperava chegar?

TOFANO
 Esperava... Esperava... (para Monna) Esperava não lhe amar. Esperava morrer triste, sem nunca o amor achar. Da vida esperava pouco, queria nem esperar... Tudo mudou no momento em que eu descobri lhe amar.

MONNA
 Mesmo? (sorri amarelo) Que coisa boa... Parece uma outra pessoa...

TOFANO
 Sou mesmo! Outro, por completo! A morte não foi em vão: a vontade de meu pai finalmente vem à tona. (animado) Casei com a senhora Monna, lhe dei um chão e um teto. Agora: filhos e netos!

Monna olha para Masetto, para Tessa, surpresa.

MONNA
 Que bom... Vindo de um marido... Isso hoje em dia é tão raro...

Tofano a segura pelos ombros, decidido.

TOFANO
 Seu amor me dá sentido, só agora vejo claro.

FILIPINHO
 Paixão não é planta de roça, só cresce no natural.

ISABEL
 Tantas voltas para encontrar o que tinha no quintal.

MASETTO
 (abençoando) Que a paz, a concórdia e a alegria, brotem nos três casamentos.

Masetto abençoa os casais Monna e Tofano, Isabel e Filipinho, Calandrino e Tessa. Monna bate três vezes na madeira da cama.

CALANDRINO
São bons ventos...

MONNA
Quem diria...

Tessa vai empurrando Filipinho, Isabel e Masetto para fora do quarto.

TESSA
Diria que o amor é arte de ficar quando se parte e ver inteiro o que é parte. Que primeiro não é quinto, que parte do ovo é pinto e o pinto é parte do galo. Falo somente o que sinto, se falo é o mesmo que pinto e, se eu não sinto, me calo.

Calandrino pega a garrafa de vinho, quase vazia, sobre a cômoda, arrasta Tessa para fora, vão todos saindo da casa. Monna faz menção de sair também mas Tofano a segura, a envolve pela cintura. Masetto vai saindo.

CALANDRINO
Do vinho restou um quinto, para nós sobrou um quarto, depois de rezar um terço, vai cada um pro seu berço, que nessa noite eu me farto! Eu muito falo e não minto, só digo o que é verdadeiro: a metade do que sinto já faz um amor inteiro.

Masetto se afasta da casa e, do jardim, vê Monna na janela. Tofano fecha a janela. Filipinho e Isabel partem, abraçados, apaixonados. Calandrino e Tessa correm para o seu quarto.

MASETTO
Metade de zero é nada. Espero a mulher amada, que já de mim nada espera. Se o amor é uma quimera, melhor é ganhar a estrada, que o dobro de zero é nada e nada é o dobro de zero. Já não tendo o que mais quero, vale tratar de viver de forma mais reduzida: comer, amar e morrer, é bom resumo da vida.

Masetto se afasta pela estrada, sozinho.

FIM