

A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do Decameron de G. Boccaccio / *The Artful word: the discursive strategies and the modernity of the Decameron by G. Boccaccio*

*Doris Nátia Cavallari**

RESUMO

Por meio dos conceitos de Bakhtin sobre o surgimento do romance moderno, este artigo ilustra algumas características da obra maior de Giovanni Boccaccio, o *Decameron*, para destacar sua importância na formação do gênero romanescos.

PALAVRAS-CHAVE: *Decameron*; Giovanni Boccaccio; Narrador; Intertextualidade; Cômico; Discurso

ABSTRACT

Through the concepts of Bakhtin on the emergence of the modern novel, this article illustrates some characteristics of Giovanni Boccaccio's greatest literary work, The Decameron, to highlight its importance to the modern novel style.

KEY-WORDS: *Decameron*; Giovanni Boccaccio; Narrator; Intertextuality; Comic; Discours

*Professora da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, São Paulo, Brasil; dorisn@uol.com.br

A palavra romanesca teve uma longa pré-história que se perde nas profundezas dos séculos e dos milênios. Ela se formou e amadureceu nos gêneros do discurso familiar ainda pouco estudados, da linguagem popular falada e, do mesmo modo, em alguns gêneros literários e folclóricos inferiores. No seu processo de surgimento e desenvolvimento inicial a palavra romanesca refletiu a antiga luta de povos, culturas e línguas, ela era uma ressonância completa dessa luta.

Mikhaïl Bakhtin

Ao pensarmos nas questões apontadas por Bakhtin para definir as características do romance moderno, “o único gênero por se constituir e ainda inacabado” (1990, p.397) e que tem como protagonista o sujeito e sua concepção de mundo própria, “personificada em sua ação e em sua palavra” (1990, p.137), cabe refletir sobre obras paradigmáticas dos fundadores da literatura ocidental moderna e sua importância para a transformação desse gênero literário. Dentre os inúmeros exemplos que poderíamos citar, propomos algumas observações sobre *Il Decameron*, de Giovanni Boccaccio. A obra foi escrita durante o surto de peste negra em Florença, entre 1349 e 1353, período que selou as portas do mundo feudal arcaico, já em crise, e preparou os homens para um novo tempo.

As obras de Dante Alighieri (“pai da língua italiana”), Francesco Petrarca (“pai da lírica moderna” e Giovanni Boccaccio (“pai da prosa italiana moderna”) pertencem à “fase genética” da literatura italiana, segundo Alberto Asor Rosa, em seu texto ‘La fondazione del laico’, no qual observa¹:

A “fase genética” da literatura italiana coincide com a vida e a obra de Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio e não tem, portanto, como nas outras literaturas europeias do período, autores significativos de nível “mediano”. Ao contrário há uma verdadeira explosão da realização precedente, um salto gigante, um *big bang* cultural e expressivo que tem poucos pontos de comparação na história da literatura de outros países. (1997, p.35)

Asor Rosa afirma ainda que “Dante, Petrarca e Boccaccio constituem a prova viva da preeminente função do ‘gênio’ na criação literária” (1997, p.35). Mas qual seria, no caso de Boccaccio, a contribuição para a transformação da narrativa? No parecer de Andrea Lombardi, em seu texto *La creazione di un lettore ingegnoso: una lettura della VI, I del Decameron* (1998), Boccaccio teria criado o narrador moderno.

A análise do estudioso para chegar a tal conclusão remete-nos às condições apontadas por Bakhtin como elementos fundamentais para o nascimento do romance moderno. A primeira delas seria o que Lombardi chama de “o rompimento da oralidade” (1998, p.70), pois o *Decameron*, já no seu prólogo, apresenta-se como texto para ser lido pelas

¹La “fase genetica” della letteratura italiana coincide con la vita e opera di Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio e non ha, quindi, come nelle altre letterature europee del periodo autori significativi di livello “mediano”. C’è invece, una vera e propria esplosione dell’accumulazione precedente, un salto di qualità gigantesco, un *big bang* culturale ed espressivo, che ha pochi punti di confronto nella storia letteraria di altri paesi (tradução nossa).

“desocupadas” mulheres graciosas, a quem o autor dedica seu texto. Encerradas em casa e impedidas de realizar seus sonhos de amor, as mulheres são as ouvintes/leitoras ideais de uma obra que retrata situações cotidianas e se coloca como a oposição de um texto elevado e destinado a figurar entre os clássicos literários, ao contrário do que fizera seu admirado antecessor, Dante Alighieri, nos versos da *Comédia*.

De fato, Dante, em seu texto maior, é autor, protagonista e “autoridade”, pois atravessa os caminhos da escuridão à iluminação e, com ele, conduz o leitor, por meio da poesia, até a visão de Deus. E. Curtius, em seu livro *Literatura Europeia e Idade Média Latina* observa que:

O “herói” da *Divina Comédia* é um estudioso. Seus mestres são Virgílio e Beatriz: a razão e a graça, o saber e o amor, a Roma imperial e a Roma Cristã. Para Dante, as supremas funções e experiências do espírito estão ligadas à disciplina do estudo, à leitura, à aceitação livresca de uma verdade preexistente. Por isso, a escritura e o livro podem tornar-se para ele o meio de expressão dos momentos poéticos e humanos mais sublimes. A *Comédia* é recomendada expressamente pelo poeta para a leitura e o estudo (1996, p.403).

Os diálogos com os textos dos antepassados e com a cultura anterior, em Dante, transformam o livro em “(...) divindade. O livro é o símbolo da salvação suprema e do mais alto valor. Assim, em Dante, o metaforismo do livro não é apenas um jogo engenhoso, mas passa a assumir uma função espiritual essencialíssima” (CURTIUS,1996, p.410-11).

O *Decameron*, por sua vez, propõe um diálogo paródico com a tradição, de modo que o rebaixamento dos gêneros sérios é fundamental e perceptível no diálogo intertextual com inúmeros textos, como por exemplo, os vários relatos do *Hexameron* (o livro dos seis dias), escritos latinos feitos por estudiosos da Igreja – sendo o mais famoso o de Santo Ambrósio – que relatam as maravilhas da ação divina nos seis dias da criação do mundo. O *Decameron* (o livro dos dez dias), por outro lado, propõe a “re-criação” do mundo – destruído pela peste –, por meio da narrativa em língua vulgar (na língua nova e não em latim) e com uma extraordinária liberdade estilística.

A obra dialoga também com coletâneas de novelas medievais como o *Novellino* italiano e o *Fabliaux* francês e, especialmente, com a *Divina Comédia*, cuja influência literária é sentida durante toda a leitura. O *Decameron* estrutura-se em cem novelas, enquanto Dante produz cem cantos na *Comédia*, além disso, o livro de Boccaccio tem o subtítulo de “Príncipe Galeotto”, tradução de Galehaut, o intermediário de amor entre Lancelot e Guinevere, recordados por Dante num dos mais memoráveis cantos do Inferno (V), em que se relata a tragédia dos cunhados e amantes Paolo e Francesca, assassinados pelo marido traído. “Foi Galeoto o livro, e o seu autor; nesse dia não o lemos mais adiante” (ALIGHIERI, 1998, p.28), percebemos, nesses versos, que o livro seduz e condena Paolo e Francesca ao pecado e à perdição eterna. Forte é a oposição Eros/Tânatos, do amor tornado erotismo, pela influência da leitura, conduzindo à morte eterna da alma. Logo, em Dante, o livro, o intermediário de amor (Galeoto foi o livro e seu autor), pode tornar-se também o grande sedutor que conduz ao pecado e ao sofrimento eterno.

No *Decameron*, porém, temos uma oposição de outra ordem. O texto apresenta a antítese Tântatos/Eros, porque parte da presença maciça da morte e desenvolve-se na alegria do amor erótico, necessário ao nascimento do mundo novo. Se Tântatos em Dante está ligado ao Inferno, à morte do espírito, no *Decameron*, está ligado à peste, à morte material. Por outro lado, no Paraíso dantesco reina o amor e a vida iluminada do espírito. Já o “paraíso” decameroniano está ligado ao amor material, ao prazer erótico e às conquistas de toda sorte, frutos de atitudes sagazes dos novos homens do mundo burguês. Desse modo, o livro, o intermediário de amor, poderá oferecer às mulheres que o lerem “prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram” (BOCCACCIO, vol. I, 1971, p.9). Já no prólogo, ao descrever os horrores da peste, o autor adverte:

Visto que a dor se situa na extremidade oposta àquela em que a alegria se encontra, evidencia-se que os sofrimentos se concluem no instante em que começa a satisfação superveniente. A este breve desgosto, se seguem solitamente a doçura e o prazer (vol. I, 1981, p.17).

Os prazeres da narrativa são prometidos e preparados no início da primeira jornada, quando alguns jovens de boa família (sete moças e três rapazes) encontram-se em uma igreja de Florença e decidem fugir ao caos citadino, estabelecido pela peste. Num lugar paradisíaco, propõem-se a contar histórias nas horas mais quentes do dia. Cada um deles será o rei ou rainha por um dia e proporá o tema das novelas. Trata-se de um tipo de “coroação carnavalesca”, pois se sente a “ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação” (grifos do autor, BAKHTIN, 1997, p.124). Bakhtin, ao tratar da coroação-destronamento no rito carnavalesco observa que:

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica) (grifos do autor, 1997, p.124).

A ambivalência, o caráter biunívoco, a bivocalidade são traços essenciais da narrativa de Boccaccio que tem na ironia seu elemento fundador e, além dela, a comicidade necessária para afastar o medo do perigo do contágio, para negar a dor e a morte. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin observa que a descrição da peste tem uma finalidade específica no *Decameron*,

ela dá às personagens e ao autor o direito exterior e interior de usar de uma franqueza e de uma liberdade especiais ... a peste, a imagem condensada da morte, é o ingrediente indispensável de todo o sistema de imagens no romance, onde o “baixo” material e corporal renovador tem um papel principal (1993, p.238).

Franqueza, liberdade e erotismo determinam ainda a forma de contar as histórias e Boccaccio dá vida a uma linguagem estilisticamente mais livre, experimenta formas

novas de construção textual, o que lhe renderia o título de “pai da prosa italiana”. A necessidade de “recriação” expressa, principalmente, pela ironia e pelo cômico, intensifica a ação renovadora da narrativa, pois, como afirma ainda Bakhtin:

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isso prepara-o para uma investigação absolutamente livre (1990, p.413)

Além do rebaixamento paródico, outro fator essencial para a renovação literária é a descentralização de vozes narrativas proposta pelo autor – ou hipernarrador, como salienta Andrea Lombardi – que “dá vida a vários narradores que contam histórias já contadas por outros e chama a atenção para o modo como são contadas” (LOMBARDI, 1998, p.71). A renovação do gênero narrativo se dá por meio da extraposição, pois o “hipernarrador” controla todos os aspectos do universo ficcional, embora seja extremamente habilidoso em criar nuances estilísticas para cada uma das vozes a quem cede a palavra.

Temos, então, um autor (ou hipernarrador) que cede a voz a dez personagens-narradores que cedem a voz aos personagens de suas novelas, para depois as comentarem entre si e com os ouvintes/leitores. Durante todo o texto, pode-se também detectar a voz do autor do prólogo, do início da primeira jornada e das palavras finais do texto. Essa contextualização das novelas é conhecida como *cornice* (moldura) e encerra as cem novelas em uma arquitetônica textual coerente.

Lombardi afirma que a “*ilusão realística* (grifo do autor) típica da tradição literária até aquele momento, é constantemente negada no Decameron”, uma vez que²

as referências são principalmente literárias e o narrador Boccaccio apresenta-se, no início da nossa tradição literária moderna (ou neolatina), como simples intermediário, não mais um herói clássico da literatura, mas um *artesão* da palavra, expressão do novo mundo que descreve (1998, p.74)

Ao contrário de Dante que se apresenta como herói/autor/autoridade em seu texto, Boccaccio apresenta-se somente como escritor e, veremos adiante, defende sua liberdade de expressão literária. As referências do universo narrado, embora sejam “principalmente literárias” ligam-se ainda ao cotidiano do autor e à realidade das cidades-estado italianas daquele período. O texto fala de lugares reais e cita personagens conhecidos para dar mais veracidade à narrativa, apesar de o autor, durante toda obra, recordar ao ouvinte/leitor que está escrevendo histórias ficcionais.

²i riferimenti sono prevalentemente letterari e il narratore Boccaccio si presenta, all'inizio della nostra tradizione letteraria (o neolatina), come semplice intermediario, non più un eroe classico della letteratura, ma un *artigiano* della parola, espressione del nuovo mondo che descrive (tradução nossa).

O *Decameron*, conforme Andrea Lombardi, é uma obra “inclusiva”, pois apresenta personagens que podem ser servos, homossexuais, judeus, muçulmanos, anti-heróis, mulheres astutas e bem-falantes, alguns dos quais elevados a protagonistas das narrativas, ou seja, com direito à palavra e à entoações próprias.

Pela variedade de personagens, vozes e relações intertextuais a obra traz interações plurilinguísticas e pluriestilísticas com os produtos textuais da cultura, assim como ocorrerá com a narrativa romanesca. Para Bakhtin, o romance reproduz artisticamente a *palavra de outrem* e deve ser analisado enquanto objeto estético que representa o “homem que fala e sua palavra” (1990, p.135), desse modo, como observa Brait ao analisar a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*:

Ao conceder ao herói certa autonomia em relação ao autor, encarnando o *outro-sujeito* e não o *outro-objeto*, Bakhtin extrapola os limites da ficção para ganhar o mundo da linguagem e sua constituinte dialogicidade ética. (grifos da autora, 2009, p.56)

Esse “sujeito-outro” é representado com voz e personalidade próprias, de modo que o leitor dissocia, sem dificuldades, o sujeito-narrador do “sujeito-narrado” e, então, a atividade estética concentra-se no poder da palavra ou, como salienta Bakhtin, da “imagem da linguagem” (1990, p.137).

A título de exemplo das inovações propostas por Boccaccio, vale tecer algumas considerações sobre a novela introdutória da obra, cujo protagonista Ser Ciappelletto (ou Cepparello), “o pior homem que viera à luz” (1981, p.26), confessa-se à beira da morte. Trata-se de um tabelião desonesto, glutão, sodomita e herege que ganha a vida servindo à nobreza e fazendo o que mais gosta: enganar o próximo, dar falsos testemunhos, abusar dos vícios e até matar por prazer. Ciappelletto, que se envergonha de realizar trabalhos honestos, confessa-se, no leito de morte, a um ingênuo frade a quem muito comove, ao relatar sua vida de castidade e penitências. O único intuito dessa confissão é não deixar em má situação dois usurários amigos seus que o hospedavam e que se preocupavam por ter em casa um moribundo avesso à honra, aos bons costumes e às convenções da Igreja, necessária aqui para dar um túmulo cristão e respeitado ao anti-herói. A falsa confissão de Ser Ciappelletto é tão convincente que ele passa, ironicamente, a ser venerado após sua morte, como um santo homem, e a ser conhecido como São Ciappelletto, realizador de muitos milagres.

É interessante verificar como o autor, que nos prometera no início “doçura e prazer”, após a difícil descrição dos males da peste, cumpre sua promessa, com uma novela que fala de morte. Jean Delumeau, em seu texto *A História do medo no Ocidente* (1989) observa que a peste condena o homem ao silêncio e à dor, pois impõe:

Interrupção das atividades familiares, silêncio da cidade, solidão na doença, anonimato na morte, abolição dos ritos coletivos de alegria e de tristeza: todas essas rupturas brutais com os usos cotidianos eram acompanhadas da impossibilidade radical de conceber projetos de futuro, pertencendo a “iniciativa”, doravante, inteiramente à peste... [mas] viver sem projeto não é humano (1989, p.125)

O *Decameron* propõe-se a reconstruir o mundo e reconhecer a necessidade humana de fazer projetos. O primeiro deles será o direto do protagonista a um completo cortejo fúnebre, a um discurso inflamado do religioso mais digno e devoto da região e ao título de santo, embora, na verdade, tenha tido a vida mais desregrada que se pudesse esperar.

A novela de Ciappelletto traz uma breve apresentação do personagem e de seus vícios e uma longa confissão sobre sua castidade e pureza. A falsa confissão à hora da morte não assusta o farsante que, como último ato de sua vida, dá mais um falso testemunho e com grande habilidade discursiva parece reinventar sua própria história. O grande trapaceiro serve-se da palavra do homem de bem, pois se apropria da “linguagem de outrem” (BAKHTIN, 1990, p.95) e faz do “discurso autoritário” da religião, a “palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida” (1990, p.145).

Assim, Ser Ciappelletto usa a linguagem adequada à situação, garante um funeral de homem ilustre e salva seus amigos de uma situação difícil. Ele morre como viveu, mentiroso, falso, vil, fiel à própria natureza maligna e à sua arte de enganar o próximo. Vale lembrar, entretanto, que ao permanecer fiel a si mesmo, Ser Ciappelletto pratica uma boa ação, pois salva seus companheiros de uma situação difícil.

Panfilo, o narrador da novela, que havia começado seu discurso de modo muito devoto, com palavras de grande veneração cristã, observa que, embora seja provável que o destino de Cepparello seja o inferno, existe a possibilidade de salvação do trapaceiro, uma vez que:

Ainda que sua existência tenha sido criminosa e má, pode bem ter sentido, na última quadra de sua vida, contrição tão grande que, em razão disso, Deus moveu-se à misericórdia para com ele, aceitando-o em sua casa (BOCCACCIO, 1981, p.33).

A primeira novela do *Decameron* apresenta, então, entre outras coisas, um novo Deus, mais mundano e misericordioso e que crê na vida criada pelo verbo, ou melhor, pelo discurso. O crítico Guido Almansi afirma que, “como puríssimo herói da palavra” (1992:20) “Cepparello é o triunfo do verbo numa sintaxe narrativa” (1992, p.39) e comenta³:

A grande novela de Cepparello, a primeira da primeira jornada do *Decameron*, parece antecipar o conteúdo de toda obra: isto é um precioso trecho de ardis. Logo, pretendo propor a primeira novela do *Decameron* como um modelo de escrita irônica e de literatura como artifício. Na figura do notário, grande herói da mentira, reflete-se a figura do escritor, supremo artista na arte de simular (1992, p.17).

Com sua primeira novela, Boccaccio alerta que o novo mundo precisa de astúcia, capacidade discursiva e de ouvintes/leitores competentes para captar a riqueza do trabalho estético que se dá na criação dessas imagens da expressão humana, pois “a arte não é uma

³La grande novella di Cepparello, prima della prima giornata del *Decameron*, sembra anticipare al lettore il contenuto dell’ opera intera: cioè un prezioso ordito di menzogne. Intendo quindi proporre la prima novella del *Decameron* come un modello di scrittura irônica e di letteratura meszognera. Nella figura del notaio, grande eroe della bugia, si riflette la figura dello scrittore, supremo artista nell’ arte del mentire.

verdade, mas um arдил que nos ajuda a aproximarmo-nos da verdade” (ALMANZI, 1992, p.22).

Na trajetória textual, as cem novelas trazem o exemplo do novo mundo burguês, no qual o homem vive em sua aventura cotidiana, urbana, laica e mercantil. Para realizar-se nesse universo em que os finais não são predeterminados, como vimos na história de ser Ciappelletto, dependem exclusivamente da ação e do discurso das personagens, é preciso lançar mão de inúmeros recursos que incluem a astúcia, os expedientes malandros, a competência discursiva e também a nobreza e dignidade que são resgatadas e “ressignificadas” ao longo do texto.

A importância dada à expressão é tão grande que na sexta jornada, por exemplo, propõe-se como tema, novelas que tratem da capacidade das pessoas de se livrar de situações difíceis, com uma frase elegante ou uma rápida resposta inusitada. Todas as novelas dessa jornada são breves e com desfechos interessantes, a primeira delas, marca o centro do livro e oferece uma importante chave de leitura. Trata-se da história de Oretta, mulher nobre, inteligente e bem falante que, acompanhada em uma caminhada por um galante cavaleiro, o qual se oferece para contar-lhe uma bela novela, sente-se desfalecer “como se estivesse doente ou as vascas da morte” (BOCCACCIO, 1981, vol II, p.6), pela inabilidade discursiva do acompanhante, embora a matéria da novela fosse realmente bela.

Mais uma vez, percebemos uma conexão com a *Comédia* de Dante, o qual tece no canto que marca o centro da obra (o canto XVI do Purgatório) uma discussão sobre a questão do livre-arbítrio e sobre a querela das investidas que levou os poderes da Igreja e do Estado a não cumprirem o papel que lhes fora designado por Deus, condenando a humanidade ao erro e ao sofrimento. No caso do *Decameron*, a questão se fixa apenas na arte de saber contar e, desse modo, justifica seus temas ligados ao cotidiano e concentra o fazer literário como arte da palavra.

Almansi comenta que “se trata... de uma metanovela, uma novela sobre a arte de novelar ... a quinquagésima primeira novela do *Decameron* confirma [...] que a arte é deleite de formas e não de coisas⁴” (1992, p.14-5). Trata-se, então, da defesa da arte de narrar que se sente inúmeras vezes, ao longo do texto.

A avaliação de Almansi recorda a diferença que surge em diversos momentos na teoria de Bakhtin entre objeto e sujeito da narração. O “homem que fala” e impõe ao autor do texto novas formas de representação estão na base de toda narrativa moderna e a influência de Boccaccio nessa inovação é irrefutável.

Embora ceda a palavra a seus personagens-narradores, Boccaccio jamais perde de vista sua matéria narrativa e intervém sempre que necessário, estabelecendo um diálogo com os ouvintes-leitores, especialmente, no tocante à defesa da matéria narrada e da liberdade de autoria. Na conclusão do texto, o autor afirma, sempre referindo-se às “jovens nobilíssimas”, suas supostas leitoras, que

⁴Si tratta quindi di una metanovella, una novella sull’ arte di novellare.... la cinquantunesima novella del *Decameron* conferma [...] che l’arte è godimento di forme e non di cose.

talvez alguma de vocês afirme que eu, escrevendo tais novelas, usei de excessiva liberdade; esta liberdade consistiu, por exemplo, em levar as mulheres, de vez em quando, a dizer, e com mais frequência a escutar, coisas que não são convenientes de serem ditas, ou até ouvidas, por mulheres honestas. De maneira terminante, nego que tenha procedido assim... [...] Acresce *que não se deve dar, à minha pena, autoridade menor do que a concedida ao pincel do pintor...* o pintor faz Cristo macho e Eva fêmea; e o próprio Cristo, senhor que quis morrer na cruz para salvar a espécie humana, o pintor pinta-o com os pés pregados no madeiro, às vezes com um prego, às vezes com dois (grifo nosso – 1981, p.261).

Note-se que a “autoridade” requisitada pelo autor, refere-se à liberdade de autoria artística, não mais ao saber enciclopédico que levava “à aceitação livresca de uma verdade preexistente” e elevava o livro à divindade, como comenta Curtius, ao falar da obra dantesca.

Boccaccio começa sua despedida tentando responder às possíveis perguntas “feitas talvez em silêncio” (1981, p.260), o que reforça a ligação entre obra e leitura e, portanto, do texto elaborado para “as novas formas de percepção silenciosa” (BAKHTIN:1990:397). Após defender sua liberdade de criação, o autor afirma que “Nenhum espírito corrompido jamais pôde compreender sadiamente qualquer palavra sã” (BOCCACCIO,1981:262) e que suas novelas não são boas nem más, assim:

Aquele que desejar tirar delas um conselho perverso, ou uma sugestão para um ato mau, não poderá ser obstado por elas, pois a maldade já estava neste sujeito... se, entretanto, o sujeito quiser tirar, das tais novelas, utilidade e proveito, elas não lhes negarão (1981, p.:262).

Com essas palavras, o autor deixa claro que o caminho a tomar é responsabilidade do leitor, pois as novelas abrangem as várias facetas da personalidade humana e exigem um leitor astuto para compreender a riqueza e a ambivalência de seus significados.

Bakhtin aponta, em seu texto “*Epos e romance*”, três condições essenciais – ligadas organicamente entre si – para distinguir o romance dos outros gêneros:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngua que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (1990, p.403-404)

Se pensarmos nessas três condições, vemos que a obra de Boccaccio apresenta todas as características, uma vez que descentraliza as vozes narrativas e utiliza uma linguagem variada, adaptada às situações expostas (infelizmente pudemos aqui oferecer poucos exemplos sobre o conteúdo das novelas); traz todos os temas, mesmo as histórias antigas, para a realidade cotidiana e urbana dos narradores-personagens; relata a modificação do próprio universo social, com seu ideal burguês e mundano; defende na conclusão a

diferença entre escrita ficcional e leitura, de modo que o acabamento estético depende de cada leitor, fato que caracteriza o texto como obra aberta.

Nesse sentido, acreditamos que a obra maior de Boccaccio insere-se nas características apontadas por Bakhtin como essenciais para a existência do romance, permitindo que o *Decameron* marque, portanto, a fronteira entre a Idade Média e o Renascimento e abra as portas para o aparecimento do romance moderno.

Há que se salientar que Petrarca e Boccaccio são os primeiros autores italianos cuja obra foi lida e apreciada em toda Europa, já no período de sua produção. Inúmeros estudos demonstram sua influência no desenvolvimento da literatura europeia moderna. Apenas para ilustrar o alcance da obra boccacesca, relatamos aqui uma curiosidade trazida por Clark e Holquist, em seu livro *Bakhtin* (1998), no qual afirmam que em seu leito de morte o teórico russo pediu que lhe contassem a história de Ser Ciappelletto. Segundo os autores:

entre as lições a serem tiradas de uma história tão complexa, a mais significativa para entender Bakhtin é que há sempre uma escapatória: “A vida é cheia de surpresas”, ou “Deus age por vias estranhas para realizar seus milagres”. Conclusões aparentemente tão banais reconhecem uma condição que em outro nível sempre atormentou a metafísica: nada jamais é completo, nenhuma palavra é final, não há explicações últimas que todo mundo, sem exceção, aceitará como esgotantes de todas as possibilidades. /.../ O dialogismo baseia-se na inelutabilidade de nossa ignorância, na presença necessária de brechas em nossos mais caros esquemas e mais elaborados sistemas. Bakhtin regozija-se com a fatalidade da incerteza, que ele interpreta como a constante disponibilidade de uma vida de escape, não havendo nenhum beco sem saída. O dialogismo é uma metafísica da escapatória. E embora esta fenda de escape seja a fonte da frustração, da dor e do perigo que temos de enfrentar em um mundo tão dominado pelo incognoscível, também constitui a necessária pré-condição para qualquer liberdade que possamos conhecer (1998, p.361).

O grande mestre do dialogismo escolheu a companhia de Boccaccio para seus momentos finais, comprovando que a obra maior do “pai da prosa italiana”, com sua característica plurisignificativa, abriu novos rumos para a narrativa. Seu livro comprova que o talento da obra literária repousa na expressão de muitas vozes humanas que sempre encontrarão ouvintes/leitores capazes de ‘ressignificar’ sua mensagem e sua riqueza estética, pois, como diria Bakhtin, no diálogo “existem massas ilimitadas de sentidos” e “não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação” (BAKHTIN, 2003, p.410).

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Edição bilíngue. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALMANZI, G. Introduzione. In: Boccaccio, G. *La novella di Ser Ciappelletto*: (Decameron

CAVALLARI, Doris Nátia. A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do Decameron de G. Boccaccio. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 6-16, 2º sem. 2010

I, 1). Venezia: Marsilio, 1992

ASOR ROSA, A. La fondazione del laico. In: *Letteratura italiana*, Vol. 5, Le questione. Torino: Einaudi, 1997, p.17-124.

BAKHTIN M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo/Brasília: HUCITEC/EDUNB, 1993.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BOCCACCIO, G. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1981.

BRAIT, B. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

CLARK, K., HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CURTIUS, E.R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.

DELAMEAU, J. *A História do medo no Ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOMBARDI, A. Boccaccio e La creazione di un lettore ingegnoso: uma leitura della VI, I del *Decameron*. In: CAPRARA, L. E ZINI ANTUNES, L. (org.) *O italiano falado e escrito*. São Paulo: Humanitas, 1998.

Recebido em 25/05/2010
Aprovado em 07/09/2010