



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

O *Decameron* de Giovanni Boccaccio e o olhar transcriador de Pasolini

Boccaccio's *Decameron* and Pasolini's transcreative look

*Gabriela Kvacek Betella**

RESUMO

Ao transpor estratégias do texto literário para o discurso audiovisual, Pier Paolo Pasolini utiliza a mediação da cultura popular, salvaguardando a vitalidade desta tanto quanto preserva a capacidade do *Decameron* de lidar com a variedade de fontes da tradição literária e oral. A organicidade do filme deve muito à recriação de histórias-moldura para produzir dois blocos cheios de sentido. Este trabalho investiga a estrutura da transcrição e a vertigem criativa dos episódios que entrelaçam situações, pontos de vista e tipos trazidos da obra de Boccaccio para o filme, que elege dez novelas e atualiza sua linhagem de referências com consciência do presente das filmagens.

PALAVRAS-CHAVE: Giovanni Boccaccio; *Decameron*; Pier Paolo Pasolini; Transcrição

ABSTRACT

By moving literary text strategies into audiovisual discourse, Pier Paolo Pasolini reports to the mediation of popular culture, thus safeguarding the vitality of the latter as well as preserving the capacity depicted in *Decameron* to deal with the variety of sources from both literary and oral tradition. The organicity of Pasolini's film owes a lot to the re-creation of frame stories to produce two blocks full of meaning. This paper aims at examining the transcreation process and the creative vertigo of the episodes that entwine situations, points of view and types drawn from Boccaccio's oeuvre into the film, which selects ten novellas and updates their line of references with the awareness of the present-day shooting process.

KEYWORDS: Giovanni Boccaccio; *Decameron*; Pier Paolo Pasolini; Transcreation

* Professora assistente no Departamento de Letras Modernas, área de Italiano, na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – FCL-UNESP – Assis – SP – Brasil – gabrielakvacek@uol.com.br

1 Palavra escrita, sua transcrição e algumas imagens

A passagem de obras literárias para o cinema vem sendo tratada como tradução de uma linguagem para outra há bastante tempo, em alguns casos, superando o uso do termo adaptação. Nos estudos semióticos italianos, que nos dizem respeito nesta abordagem da transposição de dez novelas do *Decameron* de Giovanni Boccaccio para o filme de Pier Paolo Pasolini, conforme demonstram os trabalhos de Nicola Dusi (2003; 2006), o termo tradução tem sido muito levado em consideração com base no fato de a semiótica estudar os sistemas de significação e, por conseguinte, entender que um signo é, em princípio, algo que remete a outra coisa, e os sistemas de signos ou “textos” nunca estão sozinhos. Isso quer dizer que estamos quase sempre diante de uma rede de referentes em contínua e dinâmica tradução entre si, valorizando todos os universos culturais envolvidos.

A expressão tradução intersemiótica aparece para definir a leitura de uma obra literária para o cinema, por exemplo, porém o procedimento que se define não realiza apenas uma substituição de linguagem verbal para uma linguagem não verbal. O processo inclui uma interpretação dos signos verbais pelo sistema de signos não verbais, e os procedimentos se ampliam quando se faz referência aos termos de Roman Jakobson quando este mencionou a em sua menção à tradução intersemiótica como algo que consiste na “transmutação [...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (PLAZA, 2001, p. 11).

Nos casos de interação entre literatura e cinema, que nos interessam mais de perto, é preciso ter em mente os contextos nos quais se produzem significados compartilhados. Há uma exigência fundamental para a semiótica nesses casos: explicar não só como cada “texto” produz sentido singularmente, mas também como se desencadeia um processo de tradução recíproca, oferecendo questões interpretativas, e como tudo interage com os destinatários da mensagem. Portanto, considera-se não somente as escolhas de adaptação realizadas sobre o texto literário de partida, mas também as devolutivas necessárias pelo meio, ao lado das escolhas ligadas à lógica de produção e à atenção do público, ou seja, vinculadas a quem produz no sistema cultural de partida e a quem recebe, na chegada (DUSI, 2006, p. 13). Sendo assim, é válido falar de transposição (retomando a “transmutação” de Jakobson), em detrimento do termo adaptação, que remete, segundo Nicola Dusi (p. 16) a uma forma necessária de redução

inevitável, enquanto transposição traz consigo a ideia de algo que rege a passagem de um texto a outro e que respeita as diferenças e os elementos de continuidade.

Todavia, mencionar algumas posições pode ser proveitoso para justificar nossa escolha da terminologia mais acertada para encarar a atitude de Pasolini ao se servir da obra literária medieval. Considerando toda tradução como forma de interpretação e a passagem de uma obra literária para uma audiovisual como transformação de matéria expressiva, Umberto Eco (2003) afirmou que a interação entre literatura e cinema não pode configurar uma tradução, pois o texto de partida fica submetido às exigências do texto de chegada, às suas possibilidades expressivas que mostram no audiovisual o que o texto literário alude. Assim, na concepção de Eco, o diretor e o roteirista oferecem visibilidade aos elementos escolhidos, tornando-os materialmente diferentes, por meio de escolhas interpretativas, em todos os níveis de sujeição do texto literário. Por isso, ao falar de literatura e audiovisual, não se trata de uma tradução, segundo Eco, e, sim, de uma adaptação, pois na passagem do literário à representação, a interpretação é mediada e não exige tanta responsabilidade do destinatário.

Por outro lado, ao retomar o pensamento do semiótico cultural Yuri Lotman, Paolo Fabbri estabelece um caminho oposto ao salientar que todo sistema de signos é traduzível para outro, como a literatura para o audiovisual, e onde houver trechos intraduzíveis deve-se mudar a estratégia para conseguir transferir todos os elementos constitutivos do texto de partida. Assim, uma emoção poderá ser traduzível com uso da música, da cor, da luz ou com todas essas linguagens juntas (apud DUSI, 2006, p. 15).

Numa espécie de conciliação das duas direções, Omar Calabrese estabelece que traduzir não significa apenas interpretar, mas, acima de tudo, transferir o sentido de um texto para outro, com transformações inevitáveis. Pensar a tradução, portanto, seria livrá-la de algo definitivo e ofereceria um caráter de processo que reelabora no texto de chegada alguns níveis de equivalência ou similaridade com o texto de partida, considerando os efeitos de sentido. O autor afirma que a tradução, desse modo, desafia o texto a partir do qual se move, ela reabre possibilidades dele e aposta “[...] que inclusive o texto-*target* possa assumir não apenas a dignidade daquele, mas também acrescentar-lhe uma nova singularidade própria.”¹ (CALABRESE, 2000, p. 118, tradução nossa).

¹ “[...] che anche il testo-*target* possa assumere non solo la dignità di quello, ma anche aggiungervi una sua propria ulteriore singolarità”.

Nicola Dusi explica que o termo transposição conta com o prefixo que comporta o significado de ir além, como na palavra transgredir, ou de transferir, como em transfusão. O morfema também chama a atenção para o fato de a operação ir além do texto de partida, “[...] atravessando-o ou mesmo multiplicando-lhe as suas potencialidades” (DUSI, 2006, p. 16). Na visão do autor,

[...] quando se traduz ou se transpõe, completa-se um verdadeiro ato de comunicação entre culturas e semióticas diversas. Se entre o romance de partida e o filme de chegada pode-se e deve-se estabelecer um confronto, uma relação de conflito, é o trabalho do tradutor, do roteirista e do diretor que se faz necessário para adequar o texto a ser traduzido aos próprios objetivos e, ao mesmo tempo, criar um confronto entre valores, convenções e normas ditadas por sistemas culturais às quais os textos respectivamente pertencem.² (DUSI, 2006, p. 16-17, tradução nossa).

Tanto quanto a transposição, o termo transcrição parece adequado, pois representa uma reinvenção do modo jakobsoniano de ver a tradução intersemiótica, tornando possível visualizar a tradução de uma linguagem para outra como atividade prática e também como ato crítico. Por outro lado, quando Robert Stam (2006) utilizou a expressão “transposição intersemiótica” e deu preferência às posições de Mikhail Bakhtin e ao desenvolvimento das questões de intertextualidade, sua abordagem favorece a adoção do termo criado por Julia Kristeva em 1966, que, no entanto, enfraquece parte da dimensão criativa dos processos. A espelho da interdisciplinaridade, disposta a preservar as fronteiras, as áreas às quais pertencem os conceitos, a intertextualidade representa um mergulho menos intenso na maneira de abordar as relações baseadas na transcrição.

Preferimos a transcrição como transformação ou reescrita do texto original, como tradução criativa e crítica. O termo transcrição, concebido por Haroldo de Campos (1992), representou uma solução para o problema de descrever a versão de textos poéticos de um idioma a outro ou tradução de uma linguagem para outra, por meio de um processo prático e crítico. Além disso, o termo concentra os efeitos de uma discussão sobre a recriação como descoberta e diálogo entre línguas, linguagens, tempos e espaços. Nesse sentido, nossa perspectiva de análise não perde de vista essa orientação

² “Quando si traduce o si traspone, si compie un vero e proprio *atto di comunicazione* tra culture e tra semiotiche diverse. Se fra il romanzo di partenza e il film di arrivo si può e si deve mettere in opera un confronto, una relazione conflittuale, è proprio il lavoro del traduttore, dallo sceneggiatore al regista, che diventa necessario per adeguare il testo da tradurre ai propri scopi e al contempo costruire un confronto tra valori, convenzioni e norme dettate dai sistemi culturali cui i testi rispettivamente appartengono.”

e prefere utilizar, tanto quanto possível, transcrição como exploração de signos intraduzíveis e as soluções do cineasta na realização de *Il Decameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971) como parte de uma poética que organiza um processo de criação.

Independentemente de se preocupar demais, ou não, com os “textos” que contribuem para a realização de um filme baseado em obra literária – os outros filmes dirigidos pelo cineasta, a incorporação das leituras e das imagens que se relacionam com a obra literária e com o filme, enfim, uma rede –, é possível se debruçar sobre as relações entre as novelas de Giovanni Boccaccio no *Decameron* e o filme de Pier Paolo Pasolini ressaltando as suas ligações de equivalência e diferença para, a partir dessa aproximação, estabelecer uma interpretação sobre o modo como o cineasta leu, nos anos de 1970, uma das obras fundamentais da prosa italiana, escrita no século XIV.

Simone Villani examinou as relações entre o filme de Pasolini e a obra literária de origem e assinalou a tradução audiovisual como uma possibilidade de releitura em chave crítica, por meio dos enquadramentos e sequências, como se Pasolini substituísse o acúmulo de dados de um tempo diégético dilatado por “[...]uma progressão dramática, conduzida sem solução de continuidade cronológica segundo as regras musicais de um crescendo.”³ (VILLANI, 2004, p. 30, tradução nossa).

Em enfoque mais detido, Ben Lawton argumenta que as intenções de Pasolini não passavam pela recriação do universo medieval das personagens de Boccaccio, mas estavam comprometidas com a sociedade italiana contemporânea, como demonstram a recombinação de dez novelas com o propósito de dismantelar a moldura burguesa e a alteração do ponto de vista socioeconômico sobre as personagens, para sustentar a dialética marxista presente em todos os filmes do cineasta (LAWTON, 1977, p. 317). Isso pode ser observado especialmente no emprego das novelas de Ciappelletto, de Ricciardo e Caterina e de Elisabetta e Lorenzo, como veremos adiante.

Peter Bondanella situa Pasolini como herdeiro do neorealismo, porém capaz de conciliar os interesses em mito, política e psicanálise, elementos essenciais de sua poética, e demonstrá-los nas transposições das tragédias gregas, na orientação marxista e no prisma freudiano (BONDANELLA, 2009, p. 416). A carreira do cineasta ganha complexidade quando a ela se somam as orientações do Pasolini ensaísta (dedicado à semiótica fílmica, especialmente), ficcionista e poeta. Infelizmente, depois de o polêmico *Salò - Salò o le 120 giornate di Sodoma* (PASOLINI, 1975) ter estado em

³ “[...] una progressione drammatica, condotta senza soluzione di continuità cronologica secondo le regole musicali del crescendo”.

cartaz, a Itália perdia um de seus homens de cultura mais importantes em 2 de novembro de 1975, quando Pasolini era brutalmente assassinado numa emboscada em Ostia, periferia de Roma. Com seu último filme, ele deu continuidade à atitude que renegou a trilogia filmada nos anos anteriores: *Il Decameron* (*O Decamerão*, 1971), *I racconti di Canterbury* (*Os contos de Canterbury*, 1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (*As mil e uma noites*, 1974), filmes conhecidos como *Trilogia della vita*.

Na trilogia, Pasolini empreende leituras de obras literárias difundidas no século IX (origens do anônimo *As mil e uma noites*), século XIV (*Decameron*, escrito por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353) e século XV (*The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, obra incompleta de 1400). O ponto em comum é o fato de serem reuniões de pequenas narrativas e, de certo modo, as três obras constituem o que se pode chamar de pedra fundamental da narrativa curta, ou seja, formam uma espécie de alicerce da novelística moderna, muito embora seus locais de criação sejam tão diferentes – respectivamente, Oriente, Itália e Inglaterra – e os estilos reflitam visões de mundo e épocas distantes umas das outras.

Em meio à espantosa criatividade, os três livros reúnem contos retirados da tradição oral e/ou literária, revisitados de uma maneira puramente livresca, segundo a concepção de Victor Chklovski (1976, p. 221). O formalista russo distingue um tipo de narrativa da tradição oral pelos procedimentos específicos para estabelecer elos entre as histórias ou episódios; em poucas palavras, a narrativa livresca possui métodos cuja utilização é impensável na oralidade, pois só um leitor saberá percebê-los. Ao mesmo tempo em que garantem e autenticam a narrativa escrita, esses fatores ganham importância ao diferenciar as categorias de narrativas curtas quanto à sua complexidade e rigor estilístico. No caso do *Decameron*, Chklovski aponta sua filiação na literatura europeia descendente das compilações de origem oriental, cuja contribuição foi juntar os relatos estrangeiros às novelas nacionais, possibilitando a criação de modos de enquadrar as novelas, mantendo-as distintas do romance na posteridade literária. Tendo a narração como um fim em si mesma, os personagens do *Decameron* não ligam os episódios particulares, nos quais a ação concentra as atenções.

Embora tenhamos em mente a importância das relações estabelecidas por Sigmund Freud no entendimento do instinto de vida (termo para o princípio do prazer) e da satisfação imediata, do júbilo da atividade lúdica, da gratuidade da vida, da ausência de repressão, para nossa análise importa ressaltar que, assim como o *Decameron* do século XIV, escrito sob condições devastadoras impostas pela peste negra, a empreitada

cinematográfica acontece sob uma situação-limite. Pasolini reformula dez das cem histórias boccaccianas em tempos de projeções animadoras para a vida material e de pouco rendimento verdadeiro de felicidade, especialmente devido à sombra do consumismo já espalhado pelas diversas culturas no mundo.

O filme de Pasolini não é expressão contígua da obra literária, mesmo tomando-a como ponto de partida. Trata-se de uma manifestação da relação que se estabelece, na realização do filme, entre o cineasta e a obra literária. É justo concluir que o filme tem em vista as novas formas de relações sociais nos “anos psicodélicos”, provavelmente indagando sobre os lugares da burla, do triunfo dos mais espertos, da realização sexual, da fé e da hipocrisia religiosa, da luta de classes e dos sentidos da arte. As novelas, cuja composição no tempo de Boccaccio já sentia o embate entre forças lúdicas e pragmáticas, entre certo prazer literário e uma exemplaridade moral, foram reacomodadas de modo a perfazer dois blocos emoldurados por duas dessas histórias. Várias modificações significativas levam ao entrelaçamento dos episódios no filme, mas as sutis alterações de espaço e de condições de personagens revelam intenções diferentes das de Boccaccio no que diz respeito à adesão do ponto de vista aos destinos dos protagonistas. Tal perspectiva fundamenta duas partes cheias de sentido no resultado filmico: na primeira, o afunilamento de percurso das personagens e sua condição humana apoiada no grotesco convivem com o sucesso dos golpes dos espertos sobre os mais fracos de raciocínio; na segunda metade do filme, a poesia da criação parece traduzir-se em amplitude de horizontes, ao mesmo tempo em que o fingimento e a sagacidade aparecem como situações a serem examinadas como atos humanos piores de intenções.

O texto de Boccaccio, por sua vez, estabelece firmes ligações com a tradição literária. No que diz respeito à forma, o autor florentino revitaliza seus modelos e fontes, como o *Hexameron*, o *Novellino* italiano, os *fabliaux* franceses, *La Divina Commedia* de Dante Alighieri, entre outros. Boccaccio denomina sua obra *Decameron o Principe Galeotto*, organizando-a em novelas distribuídas em jornadas cujo propósito é evidenciar a história dos dez jovens que narram os episódios. São moços e moças de boas famílias, dispostos a fugir da peste negra, inseridos nos dez dias (“deca” “meron”) de duração da aventura narrativa, que totaliza cem novelas (o mesmo número de cantos escritos por Dante na *Divina Commedia*). Para reorganizar o caos de sua época, Boccaccio aproveita a ideia central do *Hexameron*, o livro medieval escrito para contar a criação do mundo em seis dias.

O autor atribui um subtítulo que remete à tradição de matéria da Bretanha. Galeotto é Galahad, Galaad, Gwalchavad ou Galaaz, cavaleiro da tábua redonda, filho de Lancelote e Helena de Corberic, cuja história (contada, entre outras obras, no *Lancelote em prosa* e no *Livro de Galaaz*) é marcada pelo deslize do pai, que se envolve com a esposa do rei Artur, Guinevere – segundo algumas versões, graças ao intermédio de Galaaz. Contudo, um dos três cavaleiros com o privilégio de ver o Santo Graal é o casto Galaaz, que existe para redimir os erros de Lancelot, refazendo seu percurso, daí um sentido oportuno do nome no subtítulo do *Decameron*: o livro também seria redentor, porém em outro sentido que não os da castidade e da repressão dos instintos, mas, sim, ligados ao prazer, à espontaneidade e especialmente à revelação dos vícios e virtudes. Para a crítica de fontes, influências e intertextualidade que aposta na ligação entre os versos de Dante e a proposta de Boccaccio, a origem maculada de Galaaz teria levado os famosos amantes (e cunhados) Paolo Malatesta e Francesca da Rimini (ou simplesmente Paolo e Francesca) a se envolverem e consumarem o adultério – como se sabe, Dante os descreve no canto V do Inferno, mencionando a presença do *Livro de Galaaz* e seu apelo carnal como motivo da traição. Personificado ou assimilando características humanas, o livro *Decameron* poderia ser um mediador de paixões. De qualquer modo, Boccaccio modifica e enriquece a concepção dantesca de influência do representante da matéria arturiana, pois ainda que o *Príncipe Galeotto* seja motivo para o deleite de seus narradores e leitores, o conteúdo da obra florentina também passa a ser a salvação dos dez jovens, pela via das histórias que, em grande parte, guardam conteúdos picantes.

2 Imagens das palavras transcriadas

De início, chamamos a atenção para dois aspectos: o modo de transportar procedimentos novelescos orais e escritos para o filme e o ponto de vista da seleção do cineasta, cujo roteiro não somente adaptou para a linguagem audiovisual, como também reconfigurou a relação entre dez das cem histórias de Boccaccio, mantendo uma unidade. Nosso intuito é evidenciar o propósito de sanar as necessidades criativas cujas justificativas incluem a luta pelo direito de expressão e pela liberação sexual, duas pilastras ideológicas dos anos de 1950 e 1960. Além disso, conforme destaca Pasolini (2005, p. 770), os jovens corpos com toda sua energia poderiam ser a arma de realidade contra a força da subcultura da comunicação de massa e sua irrealidade. Ademais, a

representação das paixões, da espontaneidade e do eros presente na cultura de lugares como Nápoles e Oriente Médio, locações dos filmes da trilogia, era um tema que muito interessava ao cineasta naquele momento. Tais aspectos da cultura popular devem ser valorizados.

Sabemos que o *Decameron* de Boccaccio é dividido em dez dias (*giornate*) que comportam ao todo cem novelas, dez em cada *giornata*, contadas por dez jovens narradores (fugitivos da peste para o local agradável da colina) que se revezam na tarefa prazerosa; cada *giornata* é governada por um rei ou rainha que estabelece o tema e a sucessão de narradores. Essa é a história-moldura, a *cornice* narrativa do *Decameron*, desdobrada nas finas ligações entre uma jornada e outra, bem como nos elos entre as novelas – um narrador principal, estranho aos dez jovens, aparece ao fim de cada dia para encerrar os trabalhos e iniciar uma nova dezena de narrativas. Essa mesma voz principal pode fazer uma breve introdução a cada novela, assinalando um gancho narrativo providencial ao narrador ou narradora seguinte. Este, por sua vez, poderá fazer a sua pequena introdução (que, geralmente, comenta a novela anterior) com um provérbio ou, pelo menos, com o tom proverbial no mote da novela. A moldura oferece ao leitor mais desavisado, portanto, a medida do tempo, bem como a noção da existência dos dez narradores, chamando-o à realidade.

Erich Auerbach destaca, a respeito da moldura boccacciana no *Decameron*:

Boccaccio enfatiza recorrentemente a anarquia, a confusão do desespero terrível e da vertigem ainda mais assustadora que assalta os sobreviventes: crime e volúpia desenfreados; eles perderam todo e qualquer ponto de apoio. Então um grupo de jovens, em grande parte moças, reúne-se pela manhã em Santa Maria Novella [...]. O que os mantém juntos, que o mágico poder lhes garante a calma interior? Eles não são concebidos como figuras particularmente fortes e além do mais são muitos. Ao contrário, uma certa medianidade consentânea lhes é própria. A fé também não lhes provê forças, pois sua religiosidade é frágil. O que é então que cria um fenômeno moral tão extraordinário? O que faz com que pessoas delicadas, mimadas, fragilizadas mesmo, resistam incansavelmente ao destino mais terrível?

É a força da forma social, e nada mais. A educação nobre é a única barreira que resistiu; tudo o mais falhou: a religião, o Estado, a família. A forma aristocrática, entretanto, é inabalável. Esse é o verdadeiro contraste que importa para Boccaccio, e sobre ele se baseia o *ethos* do *Decameron*. Esse *ethos* é decerto um pouco esnobe, mas é acabado em si mesmo e de grande eficácia. (AUERBACH, 2013, p. 25-26).

Pasolini atualiza essa unidade conceitual deslocando-a para outra visada social, valorizando a força das classes populares em suas concepções mais remotas. É sabido que Pasolini concebeu sua versão do *Decameron* durante as filmagens de *Medea* (PASOLINI, 1969), na Capadócia. Na ocasião, a ideia surgiu a partir da primeira parte coral da tragédia. Assim como desejava um novo filme com a presença da coralidade, o cineasta também desejava um resultado alegre, cuja atmosfera pudesse ser trazida do ambiente arcaico da ambientação, como a Turquia de *Medea*. Em razão disso, determina que os cenários do *Decameron* estejam em Nápoles. Além de se justificar historicamente, a ideia que dará forma a toda a trilogia também toma corpo como obra capaz de assumir os sentidos da realidade em plano coletivo e individual, assumindo uma ótica atemporal, desde o primeiro filme.

Durante a primeira fase do projeto do *Decameron*, Pasolini escreve ao produtor Franco Rossellini e explica que a primeira ideia foi modificada, pois não pensa mais em escolher três, quatro ou cinco novelas de ambiente napolitano, como imaginava antes de amadurecer a leitura do *Decameron*. Pasolini deseja dar uma imagem completa e objetiva do *Decameron*, e para isso pensa em escolher cerca de quinze histórias, prevendo uma duração de pelo menos três horas para o filme (PASOLINI, 1988, p. 670). Mostra-se fiel ao pressuposto, ao motivo inspirador, mantendo a maior parte do conjunto como histórias napolitanas, mas obedece ao caráter universalizante da obra literária:

[...] a Nápoles popular continua a ser o tecido conjuntivo do filme; mas a este grupo central e rico virão a se juntar outras histórias, cada uma das quais representa um momento daquele espírito inter-regional e internacional que caracteriza o *Decameron*.⁴ (PASOLINI, 1988, p. 670, tradução nossa).

Com essa dimensão, o diretor ambicionava tornar sua adaptação do *Decameron* um afresco de um mundo entre a Idade Média e a era burguesa. A organicidade da empreitada só aparece graças à transcrição do procedimento livresco para o cinema, como pode ser visto a partir da estrutura central da composição, que também pode servir como um resumo parcial. A primeira cena é um fragmento da história que costura a primeira metade do filme. A fonte dessa narrativa que aparece aos pedaços é a primeira

⁴ “[...] la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film; ma a questo gruppo centrale e ricco verranno ad aggiungersi altri racconti, ognuno dei quali rappresenta un momento di quello spirito interregionale e internazionale che caratterizza il *Decameron*.”

novela da primeira jornada do *Decameron* de Boccaccio, na qual Cepperello (ou Ciappelletto, conforme as variações explicadas pela interseção com a língua francesa), um sujeito de péssimo caráter, termina santificado graças à confissão teatralmente mentirosa que faz ao morrer. A história conta a saga de um verdadeiro facinora que, após uma sucessão de ardis e perversões, se traveste de homem bom e contrito. O episódio é entrecortado por outros, assim o espectador se mantém atento ao movimento narrativo instaurado.

Na primeira cena do filme, Ciappelletto mata violentamente um homem, livra-se do corpo e cospe (a propósito, esse gesto de descaso pontua as cenas da personagem, e passa a outras na trama, como uma amostra de caráter). As primeiras ações passam-se sob um cenário noturno ou de penumbra, próprio para os marginais. Há muitas passagens estreitas e frestas que a personagem central, interpretada por Franco Citti, atravessa, como se o movimento no espaço sugerisse a astúcia. A cenografia de toda a primeira metade do filme será exatamente assim, promovendo a ligação entre os episódios.

Para Ben Lawton (1977, p. 320), o Ciappelletto de Pasolini não é o degenerado pintado pelo narrador da elite criado por Boccaccio – no filme, ele é visto do ângulo da classe baixa, ele aparece como uma vítima da manipulação da classe burguesa, muito parecido com a figura de Accattone (do filme de 1961) de Pasolini que, não por coincidência, é interpretado por Franco Citti em ambos os filmes. O Ciappelletto de Pasolini é “sacrificado” e manipulado pela burguesia, permitindo aos usuários continuar com suas atividades capitalistas e à Igreja a apropriação de sua “boa” reputação para continuar a enganar as classes mais pobres por meio de sua devoção religiosa.

A história de Andreuccio (baseada na quinta novela da segunda jornada) é uma sucessão de golpes baixos. Até o protagonista (levado ao filme por Ninetto Davoli) aprende a ludibriar após ter sofrido o golpe da falsa irmã. Ciappelletto retorna após essa aventura, e está na rua, corrompendo meninos. Pasolini resolve com imagens muita coisa que a prosa do *Trecento* deixava para o leitor descobrir e desenvolver na sua imaginação: o caráter de Ciappelletto é fornecido pelas ações mostradas no filme, porém, há nestas tomadas uma indiscutível economia, graças à imediatez do discurso, que promove a interseção entre as histórias trazidas para a cena. Enquanto Ciappelletto seduz meninos, numa das vielas napolitanas um velho está contando uma história correspondente à segunda novela da nona jornada do *Decameron*, envolvendo sexo,

fingimento, corrupção, autoridade, punição e ridicularização no cenário de um convento: é a história da abadessa que endossa como véu as calças de um padre, seu amante, ao correr para surpreender uma das freiras acusada de estar com um homem. A expressão da sexualidade fornece munição adequada para combater um estado de coisas irreal, pautado pelas “escritas”, seja na Florença de Boccaccio ou na Nápoles de Pasolini.

É preciso observar que o velho começa a narrar para um grande grupo de pessoas lendo uma frase do livro que está aos seus pés e, logo em seguida, diz que irá explicar em napolitano o que de fato conta a história sobre aquele convento. Assim, mesmo desfrutando da forma escrita através da leitura, o narrador popular não se dá por convencido e opta pela espontaneidade da forma oral em consonância com o gestual que acompanha a narrativa – fusão que, segundo o próprio Pasolini, a palavra deve assumir. Sabendo da importância que o diretor dava desde a concepção do filme para *la Napoli popolare*, a cidade que teria conservado um modo de ser, podemos deduzir o significado deste personagem contador de histórias em meio às vielas, cuja importância renasce a partir da novela de Boccaccio e cuja *performance* no filme adquire status de narrador ideal, capaz de reproduzir o texto escrito por meio das linguagens adequadas aos seus ouvintes.

Ao abrir mão da leitura e do privilégio do seu conhecimento erudito, o velho põe ao alcance de todos os interessados na praça uma das histórias “desmanteladoras” do *Decameron*, alterando o ponto de vista original, ou seja, da classe privilegiada e do registro “oficial” do idioma. O relato passa a ter origem no povo da rua e no dialeto meridional. Esse episódio narrado pelo velho que desiste da palavra escrita é normalmente tratado como um prólogo, porém, é de fato uma novela de Boccaccio e, embora de pequena extensão e incluída no roteiro junto ao episódio “Masetto” (PASOLINI, 2005, p. 114-116), é transposta para o filme para demarcar as alianças que a obra de Pasolini estabelece com as raízes populares da narrativa e da arte. Para Millicent Marcus (1993), a sequência é tão importante que pode ser vista como síntese do procedimento do cineasta ao restabelecer as origens da própria arte de contar histórias de Boccaccio e retornar ao primitivo, às raízes populares (e acessíveis como entretenimento público) da fonte literária elitista.

A cena reafirma da maneira mais forte no filme a intenção de manter o espírito regional (napolitano) como elo entre os episódios, a despeito de outras novelas na obra cinematográfica terem como cenário o norte do país, os arredores de Florença, a Sicília.

Mas é marcante, como observa Alberto Marchesini, a substituição topográfica que faz prevalecer Nápoles sobre a Florença de Boccaccio: o filme apresenta cenários, modos gestuais e linguísticos partenopeus, contudo retorna ao ambiente de formação de Giovanni Boccaccio no sul, conferindo um valor histórico-biográfico a essa preferência (MARCHESINI, 1994, p. 139).

O episódio do velho narrador emparelha-se pelo tema com o episódio seguinte, de Masetto da Lamporecchio no convento (retirado da primeira novela da terceira jornada), com o mesmo tipo de corrupção da mesma categoria de pessoas, ou seja, trata da volúpia sexual das freiras. Ambas as histórias terminam com a conciliação das transgressões (ou dos pecados) com a vida santificada dos ambientes em que acontecem.

Antes de conhecermos o final da história de Ciappelletto, assistimos ao adultério de Peronella, correspondente à segunda novela da sétima jornada (nesse dia, o tema para as novelas deveria tratar das *beffe* de que as esposas se utilizam para enganar os maridos, seja pela vida do amante ou para safar-se com mentiras). Além de refletir o que poderia ser considerado desvio de regras, a história também se insere na temática do engano, do fingimento, do mau-caratismo que vinha se desenvolvendo no filme, sempre aproveitando as facetas do enganador e do enganado presentes nas narrativas de Boccaccio. Em outros termos, poderíamos dizer que o eixo da primeira metade da película está baseado no triunfo da astúcia que não mede os prejuízos de terceiros, bem como na inversão de algumas regras ou convenções (a mulher, por exemplo, pode parecer passiva, porém possui um substrato de engenho invejável). Esse eixo do embuste vai se definindo em complexidade à medida que cada quadro fornece um dos possíveis cenários da corrupção.

A segunda parte do *Decameron* é ainda mais ousada, pois a história que costura os episódios é praticamente recriada a partir da quinta novela da sexta jornada sem utilizá-la por inteiro, isto é, o filme seleciona aspectos da narrativa e insere modificações importantes. Pasolini interpreta um discípulo de Giotto (1267-1337), e não o artista do *Trecento* que figura na novela de Boccaccio, sem encenar a *battuta* final que teria colocado o interlocutor de Giotto (o Sr. Forese da Rabatta) em seu devido lugar. Na versão de Boccaccio, artista e *gentiluomo* são surpreendidos pela chuva, os dois se abrigam e cobrem-se com velhas capas e chapéus emprestados por camponeses, tornando-se irreconhecivelmente feios. Forese da Rabatta brinca com o mestre, dizendo que um estranho jamais poderia imaginar que o outro era o melhor pintor do mundo,

debaixo daquela indumentária, ao que Giotto responde: “Acho que ele acreditaria no momento em que olhasse para o senhor e acreditasse que o senhor sabe o abecê.” (BOCCACCIO, 2014, p. 307).

Pasolini livra o aluno de Giotto dessa espirituosidade do célebre pintor. O pintor no filme é absolutamente concentrado e dedicado, a ponto de se comunicar pouco com palavras. Em compensação, este personagem oferece a sua medida da representação de um artista, na cena em que seu olhar capta o cotidiano da gente comum em Nápoles, cenário de boa parte do filme. Durante a história do discípulo de Giotto, na cena rodada na lateral externa da igreja napolitana de Santa Chiara, as imagens são selecionadas “[...] 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). São tomadas muito próximas da perspectiva utilizada por Giotto em sua obra. O olho do pintor (como o de um cineasta) percebe de perto o movimento, as cores, as atitudes e as proporções, repensadas pelo engenho incansável e até perturbado, transpondo para a ideia de um grande painel cenas e rostos da realidade captada a partir do contato direto que chega a emocionar o pintor – é inevitável pensar na humanização do artista (discípulo do mestre, portanto, mais próximo do povo) por meio da interpretação de Pasolini. Curiosamente, o título da obra de Giotto – *Giudizio Universale* ou *Juízo Final* – soa estranho para o afresco do discípulo no filme, que prefere o sonho da criação à finalização da pintura.

O pintor interpretado por Pasolini em seu filme sonha com um painel vivo, em que figuras familiares aos espectadores (porque já vistas em cenas anteriores) aparecem quase encenando a pintura, com Nossa Senhora (Silvana Mangano) na moldura central. O resultado inacabado no filme também é um produto da imaginação do artista, porém o discípulo de Giotto não leva a cabo sua idealização nem transfigura as convenções metafísicas como a distribuição das figuras nos planos superiores e inferiores, de acordo com a composição equilibrada entre virtudes e vícios. Ao representar um artista que aproveita o mestre sem copiá-lo, alterando o que supomos ser o modelo, Pasolini parece definir uma visão do processo de transcrição.

As atitudes do pintor condensam o processo de pesquisa, de representação, de assimilação de influências e de contemplação. A figura de Pasolini, artista que recusa as alturas de um determinado ponto de vista para apresentar as classes menos privilegiadas, associa-se ao leitor da novela de Boccaccio e admirador de Giotto, *uno ingegno di tanta eccellenzia*, fundador de uma concepção de arte “[...] tão semelhante à

própria Natureza, que aquilo que pintava não parecia ter com ela semelhança, mas ser dela mesma, a tal ponto que muitas vezes, diante do que ele fizera, o sentido da visão humana incidiu em erro, crendo ser de verdade o que era pintado” (BOCCACCIO, 2014, p. 306). O filme sobrepõe ao realismo de Giotto “[...]um artista visionário que, no sonho, cria uma aparição que não ousará materializar[...]” (FABRIS, 1993, p. 116) e representa o cineasta cuja capacidade de transcrição pode incluir a reverência e a sensatez na superação.

Na primeira parte de seu filme, Pasolini evidencia o fechamento ou afunilamento no percurso das personagens, ao mesmo tempo em que favorece o grotesco da condição humana (principalmente por meio dos rostos expressivos que aparecem em profusão) e o sucesso da esperteza, distribuída por todos os estratos humanos, como se estes pudessem transmitir todas as máculas e primores da sociedade. A segunda parte traz a poesia da criação segundo Pasolini, traduzindo o prazer da criação artística marcadamente através da história da execução de uma obra.

É relativamente normal aceitar que a segunda metade do *Medioevo* conheceu uma época de declínio das instituições e, em contrapartida, a nova classe burguesa triunfava com astúcia. Contudo, é sempre bom lembrar que esse tempo assistiu à multiplicidade de formas, o lado mais pitoresco do mundo e as várias filosofias, as várias condutas de vida coexistentes para o futuro abandonar o homem a si mesmo. Surgida nesse clima, a obra de Boccaccio antecipa algumas situações para o cotidiano das novelas do *Decameron*. Um bom exemplo é a novela de Caterina e Ricciardo, quarta novela da quinta jornada, que está na segunda parte do filme de Pasolini, imediatamente antes da quinta novela da quarta jornada (curiosamente, numa combinação de elementos invertidos), em que um jovem casal de amantes (Elisabetta e Lorenzo) é cruelmente separado. Há, em ambas as narrativas, a explicitação de subterfúgios característicos de classe por meio das reações das famílias das moças, e a leitura de Pasolini traça um parecer. Boccaccio separa as histórias em jornadas diferentes provavelmente porque as punições pela violação da honra virginal são distintas em função da condição dos rapazes. Lorenzo, empregado da família de Elisabetta, é morto sem que a moça saiba, restando a ela somente o consolo de trazer a cabeça do amado para casa, após ele aparecer no sonho dela para contar o que acontecera.

Para compensar o peso desse final triste, a novela sobre os jovens amantes na jornada seguinte termina bem. Ricciardo trazia vantagens para a família de Caterina,

então os pais dela concordam com o casamento como solução. Pasolini inverte a ordem de aparição das novelas para destacar a hipocrisia e a crueldade nas duas histórias quase lidas como uma só. Nesse sentido, leva ao exagero o cinismo dos pais de Caterina na transposição da cena do noivado em pleno flagrante dos amantes, para enfatizar a atitude tipicamente burguesa da fase inicial do capitalismo. No caso de Lorenzo, que não tinha atributos para a união com uma família rica e precisava ser eliminado, a marca do dialeto do sul na interpretação do ator deixa óbvia a intenção de destacar a condição inferior da personagem. A escolha e a disposição das duas novelas no filme sugerem a intenção de reforçar a visão de classes, conforme assinala Ben Lawton (1977, p. 320). Mais que isso, através das duas histórias em espelho, o filme revisita em tempos de capitalismo desmedido as forças de dominação burguesas (e, por extensão, as forças do poder) sobre a louvação da juventude e do prazer (e da liberdade, da igualdade).

Boccaccio utilizou procedimentos livrescos (desde técnicas apuradas dos *fabliaux*, das crônicas contemporâneas, do romance medieval e do folclore popular) com intenções de explorar possibilidades narrativas mantendo fixo o enfoque erudito que, embora distribuído entre dez jovens, ainda se mantém na mesma posição social em toda a moldura. Pasolini faz uso pleno de recursos visuais que atualizam formas e conteúdos para um ponto de vista que democratiza torpezas e problematiza a ligação entre realidade e criação, procedimentos impossíveis para um artista do tempo de Boccaccio. A coerência com alguns postulados da estética pasoliniana é quase óbvia.

Pasolini estabeleceu uma interessante analogia entre a montagem cinematográfica e a morte: esta faz um balanço rápido da vida, seleciona passagens mitificando-as inclusive, para extrair delas um proveito; a montagem “[...] corta o fluxo contínuo da imagem em movimento e transforma a combinação dos fragmentos em discurso [...]” (XAVIER, 1993, p. 105) – ela mortifica o registro, mas dá um significado à sucessão, instaura uma perspectiva, objetivo que toda narrativa deve almejar, segundo Pasolini. Cada filme seu é a invenção de um modo de narrar (montar) para produzir sentido, fazer um diagnóstico do presente, mesmo com aparência de falar do passado.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Trad. Tércio Redondo et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

BOCCACCIO, G. *Decameron*. 5. ed. Milano: Garzanti, 1980. 2v.

_____. *Decameron*. Trad. Rose Benedetti. São Paulo: L&PM, 2014.

BONDANELLA, P. *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury, 2009.

CALABRESE, O. Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica). *Versus*, n. 85/86/87, p. 101-120, gen-dic 2000.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. TÁPIA, M e NÓBREGA, T. M. (Org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 1-18.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: EIKHENBAUM, B. et. al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 205-226.

DUSI, N. *Il cinema come traduzione*. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura. Torino: UTET, 2003.

_____. Forme, materie e sensorialità nella traduzione intersemiotica: il caso Fanny e Alexander. *Romanica Olomucensia*, n. XVI, p. 13-19, 2006.

ECO, U. *Dire quasi la stessa cosa*. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.

FABRIS, A. O olhar de Pier Paolo: questões visuais. *Revista de Italianística*, n. 1, p. 111-122, 1993.

LAWTON, B. Boccaccio and Pasolini. A Contemporary interpretation of The Decameron. In: BOCCACCIO, G. *The Decameron*. Trad. Mark Musa and Peter Bondanella. New York: W. W. Norton, 1977, p. 306-322.

MARCHESINI, A. *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron*. Firenze: Nuova Italia, 1994.

MARCUS, M. J. *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

PASOLINI, P. P. *Lettere*. A cura di Nico Naldini. Torino: Einaudi, 1988.

_____. *Trilogia della vita*. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte. 2. ed. Milano: Garzanti, 2005.

_____. *Il Decameron*. Produção: Franco Rossellini. Itália, França, Alemanha: Continental, 1971. DVD (111 min), color.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, abr. 2006. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>.

Acesso em: 2 set. 2016.

VILLANI, S. *Il Decameron allo specchio*: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio. Roma: Donzelli, 2004.

XAVIER, I. O cinema moderno segundo Pasolini. *Revista de Italianística*, n. 1, p. 101-109, 1993.

Data de submissão: 22/02/2016

Data de aprovação: 03/07/2016