

VISÕES DO ALÉM: AS PARÓDIAS DO SOBRENATURAL NO *DECAMERON* DE BOCCACCIO

VISIONS OF THE BEYOND: THE PARODIES OF THE SUPERNATURAL IN *DECAMERON*, BY BOCCACCIO

Luís André NEPOMUCENO⁸⁵

Bruno Vieira BATISTA⁸⁶

RESUMO: O presente artigo pretende investigar questões ligadas ao além-mundo parodiado por Boccaccio em pelo menos três contos de seu célebre *Decameron*, escrito provavelmente entre 1349 e 1353, e revisado pelo autor por volta de 1371. Para tal, o ponto de partida serão as literaturas de viagens ao além, disseminadas pela Idade Média, desde o século VII, material que fornece um gigantesco conhecimento acerca do assunto. Um breve estudo teórico sobre o conceito de paródia deverá servir como referencial teórico. Boccaccio fornece material em seu livro que permite compreender como o medievo pensou o sobrenatural, mostrando uma hábil capacidade de elaborar curiosos enredos por meio de um divertimento com a temática mencionada.

PALAVRAS-CHAVE: Além-mundo; paródia; sociedade medieval; Giovanni Boccaccio.

ABSTRACT: The present paper intends to investigate the matters concerning the otherworld parodied by Boccaccio in at least three short-stories of his celebrated *Decameron*, written probably between 1349 and 1353, and revised by the author around 1371. This way, the starting point will be the literature of travels to the otherworld, disseminated through the Middle Ages, since the 7th century, a collection of texts that offers a huge knowledge on the matter. A brief theoretical study on the concept of parody will be an important theoretical reference. Boccaccio provides in his book elements that will permit us to understand how the medieval period thought about the supernatural, by showing the skillful ability to create curious plots through a frolic involving the mentioned theme.

KEYWORDS: Otherworld; parody; medieval society; Giovanni Boccaccio.

⁸⁵ Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com estágio pós-doutoral pela mesma instituição; Professor de Literatura Brasileira e Portuguesa no Centro Universitário de Patos de Minas - UNIPAM.

⁸⁶ Graduado em Letras pelo Centro Universitário de Patos de Minas - UNIPAM.

O *DECAMERON* NO CONTEXTO DAS VIAGENS IMAGINÁRIAS AO ALÉM

No divertido conto 10 da 7ª Jornada do *Decameron*, narrativa levada às telas pelo clássico de Pier Paolo Pasolini (1971), o jovem Tingoccio, depois de morto, volta à vida para narrar a seu amigo Meuccio as coisas do mundo do além. Mas o relato não é sobrenatural, nem ousa compor um retrato sombrio das tradicionais visões do inferno disseminadas pela Idade Média: o falecido retorna do mundo dos mortos, conforme combinara em vida com seu amigo, para dizer a ele que, no inferno, não sofrera punição alguma por conta de umas relações sexuais ilícitas com a comadre. No texto original de Boccaccio, Tingoccio relata: “O que é isso, seu bobo, não fique com medo, porque aqui ninguém liga para comadres”, teria lhe dito, no inferno, um sujeito “que parecia ter todos os meus pecados na memória” (BOCCACCIO, 2013, p. 433). Meuccio sai zombando de sua própria tolice e, “livrando-se da ignorância”, torna-se “mais sabido daí por diante”. Na versão cinematográfica de Pasolini, o eufórico Meuccio vai pelas ruas comemorando às gritas a tardia descoberta: Non è peccato! Non è peccato!”.

Burlesca e sarcástica, a história resume um pouco do universo paródico que Boccaccio criou a respeito do mundo do além em seu livro. O *Decameron* é a grande obra do escritor italiano que ganhou notoriedade tanto pela alta capacidade de contar histórias, quanto pela complexa arquitetura que sustenta a obra. O livro é uma das grandes faces representativas do humanismo, e traz em seu gigantesco conteúdo histórias dos mais diversos gêneros e temáticas. Ainda que Boccaccio não tenha sido o autor original de algumas das narrativas que compõem o *corpus* de seu livro, pois que muitas delas são extraídas da oralidade ou de fontes eruditas, é inegável que a sua maneira de compor o enredo e de construir a estrutura final coloca o *Decameron* no patamar de uma obra fundacional.

Mas mesmo fundando um novo gênero (a coletânea de contos sob uma estrutura de moldura), Boccaccio deve muito a seus antecessores⁸⁷. Auerbach (1987, p. 191) considera, por exemplo, que “sem a *Divina Comédia*, o *Decameron* nunca poderia ter sido escrito. Isto é evidente, e também é claro que o rico mundo de Dante é transposto para um nível estilístico mais baixo por Boccaccio [...]”. Continua o crítico alemão: “O que [Boccaccio] deve a Dante, é a possibilidade de fazer uso do seu talento com tal liberdade; a obtenção de uma posição, a partir da qual todo o mundo presente dos fenômenos pode ser visto, toda a sua multiplicidade pode ser apreendida e reproduzida mediante uma linguagem flexível e rica em expressões” (idem, p. 191-192).

O autor, obedecendo à estrutura base de seu livro, apresenta histórias que variam quanto ao comportamento humano, ou seja, vão do mais mundano ao mais sublime. Os contos (ou *novelle*, como à época se definia), percorrendo uma longa trajetória que vai de uma exposição completa dos vícios na 1ª Jornada à ostentação das virtudes na 10ª Jornada, propunham uma espécie de reconstrução do mundo a partir de dez dias. Sem dúvida, será este o grande projeto do livro, possivelmente em resposta aos anseios do Humanismo nascente, a julgar pela arquitetura que se estampa ao longo de todo o corpo do volume⁸⁸.

Frente a essa estrutura narrativa complexa, os críticos têm definido o *Decameron* como a “epopeia da classe burguesa” (expressão consagrada pelo tempo, que será também associada por Hegel ao romance como gênero literário), na medida em que seu autor seria igualmente um representante desse reduto social; e ao mesmo tempo, uma “epopeia do mundo terreno”, diferentemente da *Comédia*, de Dante, ainda que seja possível visualizar influências dantescas no livro de Boccaccio, sobretudo na estrutura. Em outros termos, o *Decameron* é o retrato de um tempo, movido por forças sociais e históricas, pouco preocupado com a teologia do mundo

⁸⁷ Boccaccio pode ser visto também como fundador de outros gêneros que tiveram continuidade pela Europa, como a *Elegia di Madonna Fiammetta*, primeiro romance psicológico da literatura.

⁸⁸ Para uma visão completa da arquitetura do livro, veja-se Bec (1984, pp. 63-70).

do além, tão propagada pela Idade Média: “na *commedia umana*, os personagens e os acontecimentos estão radicados na terra, e nela o transcendente, motivo caro ao medievo e a Dante, não consegue adentrar” (SIMONI, 2007, p. 35).

No entanto, percebe-se que há no *Decameron* certos contos que apresentam particularidades altamente interessantes no que diz respeito à exposição do universo transcendente e metafísico. Nesse sentido, pelo menos três narrativas do livro põem em cena um dos grandes temas da teologia e da literatura medieval: os cenários imaginários do mundo do além. Boccaccio vive uma era em que o sobrenatural vinha se transformando em tema recorrente entre teólogos e literatos, seja por apresentar as inúmeras incertezas que compõem o milenarismo medieval, seja pelo medo e pela devoção irrestrita das mentalidades. No fim da Idade Média, e com a aproximação do ano de 1500, o imaginário europeu vinha arrastando uma espécie de “medo do fim dos tempos”, conforme explica Jean Delumeau (1993, p. 217), considerando os supostos acontecimentos apocalípticos da época, como as revoltas, as pestes, a invasão turco-otomana, o Grande Cisma e a futura consolidação do protestantismo. Em outras palavras, a salvação, o mundo do além, as polaridades céu-inferno e, sobretudo, o contato com o mundo dos mortos, eram temas obrigatórios.

De toda forma, Boccaccio criou histórias em que os personagens se inserem no transcendente de forma distinta das literaturas do sobrenatural de sua época, e há momentos em que o autor sugere modelos paródicos para estabelecer essa questão. O propósito deste artigo é justamente rastrear o tema ao longo do livro de Boccaccio e trazer à tona os elementos satíricos que compõem o seu projeto de representação do além.

No que diz respeito a seus inspiradores, não há como negar que Boccaccio sofreu forte influência de outros dois escritores italianos que compõem, juntamente com ele, a tríplice coroa dos grandes humanistas: Francesco Petrarca e Dante Alighieri. O primeiro, amigo e mentor de Boccaccio, fora importante por permitir que ele tivesse acesso a livros raros, abrindo-lhe as portas de sua biblioteca, e também por contribuir com um importante epistolário que amadurecia o ainda jovem escritor.

O segundo, Dante, autor de quem Boccaccio fora grande admirador e divulgador de sua obra máxima, deixava certamente o maior legado medieval referente à literatura de viagens ao além: a *Divina Comédia*, que Boccaccio vinha divulgando por meio de *lectiones* e palestras oferecidas pela Itália. Mas o *Decameron*, diferentemente da *Divina Comédia*, compõe em síntese a degradação dos valores morais em um mundo que pendia muito para a urbanização e o mercantilismo da Florença do *Trecento*, e o projeto arquitetado por Boccaccio visava projetar uma reconstrução moral desse mesmo mundo com o qual ele conviveu. Sim, mas se, por um lado, é curioso pensar o *Decameron* como uma espécie de comédia humana, em oposição à comédia divina de Dante, por outro, é possível entender que essa dicotomia nem sempre funciona: Boccaccio também considerou o mundo de lá, mesmo que esta não tenha sido a intenção primordial do livro. De toda forma, o Além apresentou-se aqui e ali como referencial de pensamento para se considerar as questões ligadas a este mundo.

Analisar o *Decameron* implica sempre analisar projetos grandes. Nesse sentido, cumpre ressaltar que o plano inicial do livro passa pela Peste Negra de 1348, que, conforme se sabe, na ficção de Boccaccio, fez com que uma comitiva de jovens se exilasse de Florença por iniciativa própria em um belo acampamento, a fim de se refugiar dos problemas advindos da doença. Essa comitiva é formada por dez pessoas, sete mulheres e três homens, dispostos a seguir uma rotina na qual cada dia eles têm de obedecer às regras expostas pelo “rei” ou pela “rainha” da jornada. Em certo momento do dia, eles se juntam para contar histórias, em que a escolha do tema era feita pelo “monarca” do dia. O livro é composto de 10 jornadas nas quais cada personagem conta uma história e cada membro se torna rei de uma jornada, compondo, portanto, 100 novelas. Os temas são variados, mas seguem uma ordem, pois o livro, conforme já se disse, começa exemplificando os vícios (jornada um) e termina ressaltando as virtudes e os sacrifícios (jornada dez). Dessa forma, o projeto moral do autor tem duas caracterizações-base: de um lado, a peste como metáfora da quebra dos valores éticos, e de outro, a reconstrução do mundo que vai dos vícios às virtudes (NEPOMUCENO, 2008). Há um apelo apocalíptico nessa configuração

arquitetural, conforme aponta um crítico italiano: “A representação da peste tem, de fato, qualquer coisa de apocalíptico, de extraordinário, de milagroso, que apenas uma razão do gênero pode explicar” (TATEO, 1998, p. 95)⁸⁹. Quanto ao título da obra, *Decameron*, Boccaccio se inspirou na série de tratados chamados *Hexameron*, um gênero poético e tratadístico bastante divulgado por teólogos medievais (Basílio de Cesareia, Ambrósio, Anastácio Sinaíta, Agostinho), que expunham a construção do mundo em seis dias. O *Decameron*, portanto, propõe a reconstrução do mundo em dez dias.

Ainda que o autor tenha colocado essa arquitetura e mantido seu plano como grande projeto de exposição da sociedade de seu tempo, as raras histórias que tratam do sobrenatural oferecem um recorte interessante. Os contos que serão analisados neste artigo demonstram que, mesmo Boccaccio focando seu projeto na composição de uma suposta “epopeia burguesa” (apesar de seus ideais aristocráticos), o autor, de uma forma ou de outra, acabou por evidenciar sua contribuição sobre as *visiones* medievais do além.

O primeiro conto do *corpus* aqui selecionado (conto III, 8)⁹⁰, narrativa cômica e farsesca, a esposa de Ferondo, indivíduo néscio e estúpido, pede a um abade que a ajude a curar os ciúmes do marido. O abade engana Ferondo com um pó mágico (na verdade, uma droga alucinógena), que supostamente o levaria ao Purgatório. O fato é que essa esfera imaginária do além não passa de uma caverna escura onde um amigo do abade mantém o rapaz aprisionado, com suplícios supostamente típicos daquela região. Nesse caso, é claro, o além é mencionado não como espaço efetivo da cosmologia medieval, mas como menção supersticiosa que está impregnada no imaginário de um tempo.

No segundo conto (V 8), Nastagio, um fidalgo, vê, aqui mesmo neste mundo, o suplício de um casal de almas penadas saídas do inferno, numa situação de horror

⁸⁹ “La rappresentazione della peste ha infatti qualcosa di apocalittico, di straordinario, di miracoloso, che solo una ragione del genere può spiegarsi” (tradução nossa).

⁹⁰ Nas citações dos contos do *Decameron*, os números romanos referem-se à jornada, e os arábicos referem-se ao número do conto.

em que a mulher (que negligenciara o jovem por uma vida inteira) é maltratada por ele, que lhe arranca as vísceras arremessadas a cães famintos. O exemplo serve para que Nastagio mostre a sua amada, que igualmente o despreza, os horrores que advêm da falta de amor.

Por fim, no terceiro e último conto (VII 10), já aqui referido, dois amigos combinam entre si que aquele que morrer primeiro, volte para narrar as coisas do além. O primeiro falecido retorna do Inferno para dizer que, tendo mantido relações sexuais ilícitas com a sua comadre, não sofreu pena alguma por causa disso: lá não se preocupam com bagatelas. O que ainda está vivo comemora a notícia e sai, desvairado, em busca de aventuras amorosas com suas comadres.

Naturalmente, uma ou outra história do *Decameron* pode mencionar de passagem um espaço ou outro do além imaginado pela Idade Média, mas não chega a compor um quadro tão notório quanto os três contos mencionados. Boccaccio, com suas histórias divertidas, propõe o cenário das visões do além, mas o faz de forma inteiramente distinta das literaturas de seu tempo. O autor cria lugares fantasiosos e parodia o transcendente, apenas como objetos de divertimento, sem necessariamente retirar o mérito de outros escritores que colocaram o além como um objetivo a ser alcançado. Boccaccio certamente leu e estudou muitos dos intelectuais religiosos de sua época, o que faz do autor um conhecedor da matéria que esteve tão em voga em sua era. E não foi matéria diminuta:

O Além foi um dos grandes domínios do imaginário medieval. Inspirou uma importante literatura de ficção e uma rica iconografia, testemunhando a fecundidade da atividade criativa dos artistas medievais. Ele se constituiu num grande reservatório de imagens encarnando a ideologia e a sensibilidade cristãs e desempenhando um papel concreto na luta escatológica do cristão: escada para subir ao Céu, balança que pesa a alma, boca ou poços do Inferno nos quais se tenta não cair, fogo ao qual escapar... (LE GOFF, 2002, vol. I, p. 24-25).

Quando o *Decameron* circulava em cópias pelo séc. XIV, a literatura de viagens imaginárias ao além já entrava em declínio: o gênero começara nos

primórdios do cristianismo (lembre-se do *Apocalipse de Paulo* e do *Apocalipse de Pedro*, entre os sécs. II e IV), mas tornara-se recorrente e quase popularizado nos meios eruditos a partir do séc. XII, atingindo aqui o seu apogeu, numa espécie de “época de ouro” das viagens do além, com narrativas expressivas como o *Purgatório de São Patrício*, *A viagem de São Brandão*, *A visão de Drythelm*, ou a *Visão de Túndalo*, para terminar com a gigantesca suma da *Divina Comédia*, às portas do séc. XIV (LE GOFF, 1994). Estudando as peculiaridades e os espaçamentos geográficos da *Visão de Túndalo*, por exemplo, Adriana Zierer (2013, p. 110) assim qualifica a natureza literária das *visiones*:

Os relatos de viagens imaginárias misturam elementos do maravilhoso pagão e do maravilhoso cristão, que são, de certa forma, racionalizados pelo olhar clerical. Ocorre um reordenamento e cristianização de antigos relatos e composição de novos. Estes são escritos em latim, com reminiscências a outros livros, à literatura apocalíptica e ao folclore. A narrativa da tradição oral é “relida” por um erudito, que escreve o relato e o retransmite.

No auge de sua disseminação entre os meios eruditos, as literaturas de viagens ao além fixaram características próprias do gênero: em geral, a narrativa colocava em cena um cavaleiro ou um clérigo que, à beira da morte, tinha uma visão sobrenatural do mundo dos mortos e, conduzido por um guia (geralmente um anjo), recebia o privilégio de passear pelos espaços geográficos de cada esfera do outro mundo. Já recuperado da doença, voltava horrorizado com as sentenças e os suplícios do Inferno, ou encantado com as delícias do Paraíso. O purgatório só seria totalmente incorporado ao imaginário das viagens no séc. XII, conforme a tese de Jacques Le Goff (1993).

É o mesmo Le Goff (1994, p. 132) quem ensina que as *visiones*, um dos mais disseminados gêneros de narrativa do fim da Idade Média, vieram de pelo menos três tradições culturais diversas: 1) as narrativas de descida aos Infernos da cultura oriental; 2) as narrativas apocalípticas de viagens ao além, mantidas pela cultura

judaico-cristã (posteriores ao séc. II); e 3) as histórias “bárbaras” (celtas ou irlandesas) de viagens ao outro mundo. Em geral, o gênero que chegou à Idade Média, especialmente por intermédio da segunda tradição (a apocalíptica judaico-cristã), compõe-se de fábulas imaginárias em que o personagem central (um monge ou um leigo) é transportado durante o sono ao Além, onde é guiado, por um santo ou por um anjo, aos mais diversos espaços, assistindo, admirado, às sevícias dos condenados ou às beatitudes dos libertos. Le Goff (1993) ainda explica, em seu clássico *O nascimento do purgatório*, que no século XII, uma espécie de “explosão da cristandade latina”, conforme a conhecemos modernamente, assiste à ascensão de um dos mais curiosos e polêmicos dogmas católicos, confirmado e consolidado pelos futuros concílios da Igreja: a existência do purgatório.

A julgar tudo isso, o historiador observa que o catolicismo amadureceu profundamente, em questão de um século, a temática referente à geografia mítica do além-mundo. Nesse sentido, é importante considerar que Boccaccio já está inserido na era de “existência” do purgatório como espaço concreto do além: num de seus contos, coloca o pobre Ferondo, personagem do conto III 8, numa espécie de purgatório fictício e parodiado, porém como lugar materializado, espaço de penas a serem cumpridas, conforme se determinava na poesia de Dante. O fim da Idade Média, portanto, é um tempo de vigília espiritual, mas acima de tudo, é um tempo de medo. Assim como Ferondo se rendeu aos ciúmes, em função das penas sofridas, a sociedade medieval, a partir de novos conhecimentos acerca do sobrenatural, convivia com o medo, de tal modo a considerar o fim do mundo como nas descrições dos livros apocalípticos (DELUMEAU, 1993). Seja porque a Igreja cometeu violências diversas por imposição dogmática e inquisitorial, seja pelo fato de Boccaccio imaginar que muito do domínio que a cristandade católica manteve sobre a sociedade era devido à cultura do medo que fora instaurada, de toda forma, o ambiente histórico era propício para lhe servir de inspiração. Some-se a tudo isso a terrível Peste Negra que assolou a Europa em 1348, e que Boccaccio acompanhou

de perto. O autor faz questão de iniciar seu livro com essa matéria, ao compor as primeiras linhas de seu trabalho:

Digo, pois, que os anos da frutífera encarnação do Filho de Deus já haviam chegado ao número 1348 quando, na insigne cidade de Florença, a mais bela de todas as da Itália, ocorreu uma peste mortífera, que – fosse ela fruto da ação dos corpos celestes, fosse ela enviada aos mortais pela justa ira de Deus para correção de nossas obras iníquas – começara alguns anos antes no lado oriental, ceifando a vida de incontável número de pessoas, e, sem se deter, continuou avançando de um lugar a outro até se estender desgraçadamente em direção ao ocidente (BOCCACCIO, 2008, p. 27).

As primeiras páginas do *Decameron* evidenciam que as reações em consequência da Peste Negra foram inúmeras: os mais religiosos tentavam se ater a suas crenças, mas o desespero da Europa, especialmente de Florença, que Boccaccio conheceu de perto, era avassalador. Diante disso, o autor “parece não se furtar inteiramente à idéia de que a doença, para além de suas implicações metafóricas, é mesmo um castigo àqueles que a mereceram, ou antes, é a vazão inevitável das corrupções de uma sociedade decaída” (NEPOMUCENO, 2008, p. 102).

Ainda nesse sentido, Boccaccio já coloca outra questão que marcou o fim da Idade Média no tocante à relação entre mortos e vivos. Pela busca incessante das pessoas por conhecer as questões de vida pós-morte, muitos relatos surgiram. Dentre os principais, podem-se mencionar as questões dos religiosos, que foram precursores em estabelecer comunicações entre os mortos (SCHMITT, 1999). Boccaccio terá pensado na possibilidade de parodiar as narrativas sobre o sobrenatural, de forma divertida, como, de resto, o fizera em outros gêneros evidenciados no livro. Por meio do riso que não necessariamente humilha, mas corrige os costumes, conforme os modelos clássicos (ALMEIDA, 2009, p. 48), o autor sustenta a paródia como um elemento dialógico que tanto retoma a tradição quanto funde valores novos aos modelos velhos.

Cavallari (2010, p. 8), em importante estudo sobre Boccaccio, esclarece que o “*Decameron* [...] 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 [...]”. Ou seja, pensar o *Decameron* é considerar, antes de tudo, uma literatura apta a manter diálogos paródicos com a própria tradição literária que o precede, mesmo a julgar pela dimensão fundacional do volume, como antes já se afirmou. O livro de Boccaccio funda uma nova forma de composição do conto como gênero, mas nem por isso deixa de sustentar diálogos com o passado clássico. A esse respeito, será importante compreender a paródia como um elemento subversivo da cultura ocidental, a considerar, por exemplo, a seguinte definição:

A paródia contraria dois fundamentos da literatura que tradicionalmente cumpriria a missão estética da realização artística da linguagem. Primeiramente subverte o objetivo de descrever temas elevados e nobres. A paródia não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais. Em segundo lugar, abdica de qualquer pretensão romântica ao *Génie* ou à originalidade da criação. A paródia desenvolve-se no terreno da continuidade, do dialogismo e da subversão (CANO, 2004, p. 85).

Portanto, pensar a paródia nesses moldes não faz de Boccaccio um subversor da mentalidade intelectual de sua era, e ele tampouco tinha esse objetivo ao escrever seu livro, que, como já referido, apresenta uma estrutura dialógica com o cânone medieval. Não se nega, no entanto, que a paródia pode ser um elemento de distorção (SANT’ANNA, 2015), mas no caso do mestre italiano, pensar seus contos nesse paradigma pode ser um equívoco. Nem se deve considerar a paródia como subgênero, conforme fizeram teóricos como Tynianov e Bakhtin, ao defini-la (SANT’ANNA, 2015, p. 13), uma vez que nomes expressivos como Boccaccio, ao fazer uso dela, buscaram recriar a excelência literária na sua elaboração. Para tal análise, é importante considerar a paródia como um modelo de recriação, eventualmente cômico ou farsesco, que não tira os méritos da obra parodiada. A *Divina Comédia*, por exemplo, foi certamente o ápice da literatura de viagens ao

além no fim da Idade Média, e Boccaccio, que a divulgou entre os meios intelectuais da Itália de seu tempo, não terá diminuído seu valor e sua importância, ao colocar em xeque, na forma de sátira, a matéria do inferno e do purgatório em alguns de seus contos.

UMA PARÓDIA DO PURGATÓRIO: O CONTO III 8

A partir dessas considerações, pensemos na primeira história dos contos selecionados (conto III 8), em que serão inseridas certas questões sobre o purgatório, na ótica de Ferondo, inocente aldeão que passa por uma situação constrangedora, acreditando realmente estar envolvido pelas viagens ao além. A mulher de Ferondo, que era belíssima, reclama a um abade o sofrimento que lhe causava o ciúme excessivo do seu marido. O religioso, que logo se encantou por ela, prometeu que faria uma artimanha para que seu marido deixasse de agir daquele modo. E assim, por meio de uma droga alucinógena, colocou Ferondo numa espécie de caverna, onde o aldeão sofria os castigos por ter agido incorretamente com sua mulher. Ao mesmo tempo, como recompensa, a esposa dele mantinha relações sexuais com o abade. Ela seguiu dessa forma até que, por descuido, o abade engravidou a mulher de Ferondo, o que obrigou o religioso a tirar o aldeão do sofrimento para que seu plano desse certo, e assim o fez. O homem, depois de prometer ao falso anjo que não mais seria ciumento com sua mulher, ainda mais por ganhar outra oportunidade de viver, volta para casa, consolidando o plano do astuto abade. No conto em questão, a paródia é enfatizada pelo purgatório fictício que o abade faz para Ferondo. Boccaccio se mostra inteirado das literaturas de viagens por colocar nesse lugar as penas a serem sofridas, como prega a dogmática medieval. O autor brinca com a questão, expondo, de um lado, um homem de elevada inocência e, de outro, um falso religioso, que só tem como intuito aproveitar-se da bela mulher do aldeão.

Situações de engodo sobre o mundo imaginário do além repetem-se pelo livro de Boccaccio, e Ferondo não parece ser a única vítima de clérigos impostores. Alibeque, do conto III 10, por exemplo, é uma adolescente disposta por completo a

atender às solicitações de Deus, e dessa forma, sai sem destino certo à procura de questões que a colocam nas graças do dono do mundo. Nas suas andanças, encontra-se com o eremita Rústico. O homem, pelo menos de início, não pensa em aproveitar-se da garota, mas as circunstâncias o levam ao desejo carnal e à sedução da menina de maneira peculiar: ele diz que os órgãos genitais de ambos são representações do diabo e do inferno, e para que Deus fique feliz, a moça devia ajudá-lo a colocar o diabo no seu devido lugar. A moça então, se entrega, fielmente acreditando estar servindo a Deus, e o eremita se aproveita dela. Nesse conto, percebe-se nitidamente mais uma reprimenda anticlerical de Boccaccio, bem como o abuso de almas inocentes para o deleite dos prazeres da carne por parte dos clérigos. E o sobrenatural é uma vez mais motivo de paródia, uma paródia no mínimo infame, pelo fato de o autor utilizar, à maneira cômica, os espaços sobrenaturais distorcidos do seu sentido habitual.

Outra vítima de padres que apelam para o mundo sobrenatural será a Lisetta do conto IV 2, esposa de um mercador. Na história, o corrompido Frei Alberto sai de Ímola e se muda para Vinegia. Na nova cidade consegue tornar-se frade, daqueles que apresentam notória santidade em suas ações. Logo conhece Lisetta, que, ao se confessar ao Frei Alberto, coloca sua própria beleza acima da de outras mulheres, digna, segundo ela, de se entregar somente aos seres celestiais. O frade, então, decide usar a tolice da mulher a seu favor, e dá início ao seu plano de se fazer de anjo Gabriel para ter relações sexuais com ela. Assim, consegue convencer a mulher de que tivera, numa noite, certa conversa com o anjo Gabriel e que este teria se agradado muito de Lisetta. Ela, entusiasmada, arma com Frei Alberto ocasiões para que o anjo pudesse fazer sexo com ela. E quem vai disfarçado de anjo é o próprio frade, flagrado depois pelos cunhados da mulher, que ironicamente quiseram certificar-se de que ele saberia voar. Alberto consegue se safar por ora, mas acaba virando motivo de humilhação, exposto ao escárnio em praça pública, vestido de anjo. Uma vez mais, a denúncia anticlerical da corrupção do clero evidencia-se por meio de estratégias paródicas em

que viagens ao além, ou pelo menos o imaginário de seus clássicos modelos, servem de justificativas hipócritas para o exercício da desfaçatez e da imoralidade.

OS HORRORES DO INFERNO: O CONTO V 8

Na sequência de nossa análise, consideremos o conto V 8: nessa narrativa, o fidalgo Nastágio se apaixona perdidamente por uma jovem que não lhe retribui o amor. Sofrendo demais por essa paixão, busca outras paragens. Em passeio pelo campo, o fidalgo tem a visão sobrenatural de uma cena do próprio Inferno, na qual um casal de almas penadas vive em eterno conflito, justamente pelo fato de que a mulher rejeitara um nobre quando os dois ainda eram vivos. Assim, foram condenados a uma perseguição eterna, em que ele, no exercício de uma danação infernal, deverá seguir ao encalço de sua antiga amada, rasgar-lhe as entranhas e jogar seu coração aos cães. Aterrorizado, a princípio, com a imagem que se lhe oferecia, Nastágio, porém, tem a ideia de utilizar aquilo como forma de conquistar sua amada. Assim, num jantar oferecido a ela e sua família, o fidalgo coloca-os frente ao cenário no qual o casal de almas penadas aparece, e toda aquela cena de horror é observada por todos. A moça, que sempre soube do amor de Nastágio por ela, decide, o mais breve possível, casar-se com ele.

Delumeau (1993) discorre em seu livro, conforme já citado anteriormente, sobre a maneira como o medo comoveu e modificou a sociedade medieval. Nesse conto, o fato é notório, uma vez que Boccaccio evidencia o medo que a moça sentiu de, na posteridade, viver um eterno conflito com Nastágio, como aquele do casal de almas penadas que ela mesma presenciaria com horror. Fato é que o medo fez com que a mulher viesse a se casar com o seu apaixonado. O autor italiano, brilhante e sutilmente, mostra-se conhecedor das literaturas de viagem, definindo o medo como modificador das atitudes das pessoas. Mais que isso, o conto serve também como paródia do amor cortês: a amada de Nastágio, em vez de aprender o recato e a tão lembrada “tirania” das musas, defendida por Petrarca, deverá conhecer que a recusa do amor, sim, é que nos poderá levar ao inferno e a suas sentenças. É o retrato vivo

de um Boccaccio amante da vida e dos prazeres, a par de sua formação humanista e aristocrática.

UMA PARÓDIA DOS HORRORES DO INFERNO: O CONTO VII 10

A última narrativa é o conto VII 10. Nessa cômica história, já aqui mencionada, dois sienenses são apaixonados pela mesma mulher, sendo ela inclusive comadre de um deles. Tingoccio Mini e Meuccio di Tura eram amigos e mantiveram grandes conversas acerca da vida pós-morte. Tingoccio se tornou compadre de Ambrósio, e pelas constantes visitas que fazia a Monna Mita, apaixonou-se por ela, assim como seu amigo Meuccio, que se encantou pela mulher. Tingoccio conseguiu relacionar-se sexualmente com a mulher graças a sua facilidade de demonstrar sentimentos. Porém, esse homem é acometido por doença grave e acaba falecendo. Não obstante, alma penada que se tornou, volta para dizer a Meuccio sobre seus tormentos e sua entrada no “lado de lá”. Diz a seu amigo que tem sofrido castigos diversos, pede a ele indulgências e preces, para que elas diminuam os castigos que vinha sofrendo no além. O desenlace, a despeito de uma trama que se insinua dramática, é cômico e carnavalesco: Meuccio questiona ao amigo se tão grandes ameaças e castigos no “lado de lá” vinham do pecado de manter ligações amorosas com as comadres, e o amigo responde que não, que lá no inferno não se dá a menor importância para histórias de comadres. Aliviado, Meuccio sai, feliz e de alma nova, à procura de outras aventuras amorosas.

Com uma narrativa divertida e carnavalesca, Boccaccio põe em xeque nesse conto inicialmente a grande interrogação dos amigos sobre a incerteza de não saber o que espera por eles no outro mundo. Tingoccio, o personagem que retorna ao “lado de cá”, parece encontrar-se numa espécie de purgatório, devido aos pecados cometidos na terra, e ainda por colocar implicitamente que as penas recebem categorias e classificações, assim como pensaram intelectuais na era medieval. Pede que o amigo reze missas por ele, faça orações e que dê esmolas em seu nome, “porque essas coisas são muito úteis aos do lado de lá” (BOCCACCIO, 2013, p. 433) – uma

notória referência às intercessões pelas almas do purgatório. Observe-se, a esse respeito, como Boccaccio já se mostra atento a uma noção de “juízo individual” no mundo de lá, percebendo o ser humano como indivíduo apartado da comunidade e, portanto, sujeito às penalidades por sua própria conduta (SOARES DE DEUS, 2005, p. 150).

Uma vez mais, Boccaccio expõe a relação entre vivos e mortos na sociedade medieval, quando então se acreditava na confluência que poderia existir entre os dois mundos. A ironia na exposição do diálogo é notória, posto que o personagem jamais esboçara uma vida religiosa séria, muito menos era um santo, e mesmo assim foi capaz de se comunicar com o companheiro do outro mundo. O arremate jocoso parece nos garantir uma das mais infames paródias do além-mundo no livro: o trânsito entre os dois mundos, costurado por motivações fúteis, senão mesmo levianas, quebra a expectativa solene do leitor de que a comunicação com os mortos era matéria de santos e mártires, ou pelo menos de grandes homens, como será o caso do pai de Hamlet, disposto a anunciar verdades e denunciar a culpa dos homens. Afinal, como observa Schmitt (1999, p. 46), “o santo aparece então no mais das vezes para fortalecer seu culto, defender seu santuário ou prevenir contra os pecados e prescrever aos vivos que se preparam para a morte”. O infame Tingoccio aparece parodicamente como contramodelo dessa lógica: não é casual que essa narrativa tenha sido atribuída a Dioneu, o narrador mais abusivamente erótico e contravençional da comitiva de narradores do *Decameron*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentemente de muitos de seus contemporâneos, Boccaccio está longe de se preocupar com uma doutrina do mundo dos mortos, e naturalmente, com uma filosofia sobre o além e sua complexa geografia estampada na *Divina Comédia*, bem como nas *visiones* medievais escritas desde o séc. VII. Sua contribuição, pelo menos nos contos do *Decameron* em que se menciona o mundo sobrenatural, é essencialmente paródica, na clássica exposição de personagens zombeteiros,

cômicos ou tolos, muitos deles incapazes de altas reflexões sobre o conteúdo da vida. Admirável é que, mesmo na época em que o *topos* mais relevante era o além-mundo, o autor tenha feito paródias abusivas de temas que eram tidos como sérios e solenes. Considerando a atitude ousada de Boccaccio sobre o mundo religioso, Christian Bec (1984, p. 64) observa que

[...] para resolver o falso problema do alcance e sentido do anticlericalismo de Boccaccio, convirá observar que seus ataques têm como alvo unicamente certos comportamentos e costumes do clero, mas não ferem, em nenhum momento, o dogma nem, tampouco, tocam nos direitos e nas prerrogativas da hierarquia católica. Boccaccio não propõe nem contra-religião nem contra-Igreja; não é um ateu, nem sequer um descrente.

O *Decameron*, conforme aqui se evidencia, não é um livro doutrinário, embora ostente uma clara visão das virtudes estoicas e humanistas em sua última jornada. Mas, ao mesmo tempo, não é livro que afronte o dogma católico, disposto a fazer cair por terra as verdades eclesiásticas da geografia do além. Seu universo paródico, convivendo lado a lado com a exaltação da *virtus* humanista, que o autor aprendera com Petrarca e Sêneca, evidenciava, por outro lado, certo triunfo da natureza erótica e instintiva, o que lhe permitia, de certo modo, licenciar uma espécie de bufonaria com as supostas verdades da teologia medieval: “A natureza, como instinto erótico que triunfa sobre aquilo que se costuma designar como honestidade, é uma paródia da ética fundada sob princípios universais e identificada com as normas soberanas da natureza”, confirma-nos Tateo (1998, p. 172)⁹¹.

O mundo “burguês” da Florença nos tempos da Peste Negra é um mundo materialista que será julgado por seus erros. Mas não cabe a Boccaccio a exposição doutrinária dessas supostas verdades teológicas, toda ela exposta nas lições sobre Dante que ele certamente ofereceu pela Itália. Cabe a ele, conforme o grande projeto

⁹¹ La natura in quanto istinto erotico, che trionfa su quella che nella consuetudine è consideretta onestà, è una parodia dell’etica fondata su principi universali e identificata con le norme sobrane della natura” (tradução nossa).

do livro, evidenciar que a condição humana está toda ela envolvida pelo drama da existência. E nada resta senão expor a paródia carnavalizada de suas supostas verdades. Nos tempos de Boccaccio, o além é um mundo com o qual ainda se pode brincar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Carolina Lima. O feminino e o riso no *Decamerão*, *Ciências Humanas e Sociais em revista*, v. 31, n. 2, jul./dez., pp. 13-56, 2009.

BEC, Christian. *Fundamentos de Literatura Italiana*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CANO, José Ricardo. “O riso sério: um estudo sobre a paródia”, *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 3, n. 1, pp. 83-89, 2004.

CAVALLARI, Doris Natália. A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do *Decameron* de G. Boccaccio. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, pp. 6-16, 2010.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LE GOFF, Jacques. “Além”, in: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Trad. Hilário Franco Júnior (coord.). Bauru: Edusc/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, vol. I.

_____. “Aspectos eruditos e populares das viagens ao Além na Idade Média”, in: *O imaginário medieval*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994, pp. 127-142.

_____. *O nascimento do purgatório*. Trad. Maria F. G. de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1993.

NEPOMUCENO, Luís André. O *Decameron* e a peste como metáfora, *Revista Alpha*, n. 9, pp. 100-112, nov. 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2015.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMONI, Karine. “De peste e literatura: imagens do *Decameron* de Boccaccio”, *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 12, p. 31-40, 2007.

SOARES DE DEUS, Paulo Roberto. “Paraísos Medievais – esboço para uma tipologia dos lugares de recompensa dos justos no final da Idade Média”, *Mirabilia* 4, jun./dez. 2005, pp. 141-158.

TATEO, Francesco. *Boccaccio*. Roma: Laterza, 1998.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. “Visão de Túndalo no contexto das viagens imaginárias ao Além Túmulo: religiosidade, imaginário e educação no medievo”, *Notandum*, n. 32, maio-ago. 2013, pp. 101-124.

FILMOGRAFIA

PASOLINI, Pier Paolo (dir.). *Decameron*. Itália: Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associés, Artemis Film, 1971. (1 DVD. cor. 112 min).

Recebido em 06/04/2017.

Aceito em 26/05/2017.