



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

AS VOZES DO SILÊNCIO E O ROMPIMENTO DA VISÃO HEGEMÔNICA  
PATRIARCAL NO *DECAMERON* DE BOCCACCIO

Aline Ribeiro de Souza

Rio de Janeiro

2016

ALINE RIBEIRO DE SOUZA

AS VOZES DO SILÊNCIO E O ROMPIMENTO DA VISÃO HEGEMÔNICA  
PATRIARCAL NO *DECAMERON* DE BOCCACCIO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para obtenção do título de Licenciado  
em Letras na habilitação Português/ Italiano

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona

RIO DE JANEIRO

2016

### CIP - Catalogação na Publicação

S719v Souza, Aline Ribeiro de  
As vozes do silêncio e o rompimento da visão  
hegemônica patriarcal no Decameron de Boccaccio /  
Aline Ribeiro de Souza. -- Rio de Janeiro, 2016.  
38 f.

Orientador: Fabiano Dalla Bona.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
Italiano, 2016.

1. Giovanni Boccaccio. 2. Decameron. 3.  
Mulheres. 4. Humanismo. 5. Realismo. I. Bona,  
Fabiano Dalla, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTO**

Primeiramente, agradeço a Deus, o centro e o fundamento de tudo da minha vida, por me iluminar nessa jornada.

Ao meu avô, José Cosmo da Silva, meu grande herói e amor maior nessa vida, sem ele nada teria conseguido. Obrigada por tudo!

Ao meu amor, Rodrigo, que é meu grande companheiro nessa estrada. Obrigada por todo incentivo, paciência, cuidado e amor.

Ao meu orientador, Fabiano Dalla Bona, pelo convívio, pelo apoio e por partilhar comigo os seus conhecimentos que foram fundamentais no desenvolvimento desta monografia. Por tudo isso, o meu mais profundo obrigado.

Aos meus amigos, alguns do curso de Letras e outros não, mas todos que de alguma maneira tornaram minha vida acadêmica mais prazerosa por estarem ao meu lado nos bons e maus momentos. Agradeço, especialmente, a Helena Oliveira e Leonardo Vianna, por todo o apoio constante e a amizade de uma vida.

Todos os professores que tive no curso, que foram importantes na minha vida acadêmica e que, de forma única, contribuíram para a minha formação.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

## SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO .....	6
2 – BOCCACCIO: SUA PROSA REALISTA E SUA ESCRITA PARA AS MULHERES .....	7
3 – AS PERSONAGENS FEMININAS DO DECAMERON: UM ESTUDO SOBRE A RESPRESENTAÇÃO DE TRÊS PERSONAGENS DA IV JORNADA .....	17
3.1 – Ghismonda: uma mulher de desejo, um amor paternal questionável, um discurso que afirma sua crença e premedita a morte .....	17
3.2 – Lisabetta de Messina: duas forças em oposição, igualdade e honra .....	22
3.3 – A esposa sem nome: a transgressão aos valores da cavalaria, a força do amor e um ato de liberdade .....	26
4 – CONCLUSÃO .....	34
5 – REFERÊNCIAS .....	37

## 1 - INTRODUÇÃO

A obra *Decameron*, escrita entre 1349 e 1351 por Giovanni Boccaccio (1313 – 1375), antecipadora do Humanismo e de algumas ideias próprias do Renascimento, apresenta um retrato realista (AUERBACH, 2013) e sofisticado da literatura, exprimindo de forma mediada um avanço da luta das mulheres.

Deste modo a presente monografia tem como tema a representação e o papel das mulheres expresso em um grande clássico da Literatura Ocidental e a importância da atuação das personagens femininas. Quanto à divisão dos conteúdos, seu segundo capítulo foi direcionado a importância do autor italiano Giovanni Boccaccio e a sua obra prima o *Decameron*, um livro que expressa os contrastes humanos e uma postura baseada em uma visão realística do mundo. Assinalamos, também, que a obra em análise foi escrita e direcionada para o deleite das mulheres, um ato muito emblemático para a época na qual foi produzida.

O terceiro capítulo foi dedicado ao estudo de três personagens femininas da IV Jornada do *Decameron*, com os subcapítulos centrados nas personagens Ghismonda, Lisabetta de Messina e a mulher do Rossiglione, protagonistas emblemáticas, conflituosas, que expressam a força que as personagens femininas boccaccianas possuem, pois se posicionam contrárias à hegemonia masculina e buscam transmitir uma mensagem de cunho social e moral. Por último, faremos uma análise sintética deste trabalho, tendo em vista a importância das personagens femininas para a época e o que elas representam.

Nossa principal fonte na pesquisa realizada foi o livro *Decameron* de Giovanni Boccaccio e a metodologia do trabalho se baseia na reflexão crítica e na análise comparada de algumas novelas do *Decameron* a partir do arcabouço teórico de críticos literários, como Auerbach, Branca e Surdich. Pois como afirma Bragantini,

a base para se conduzir um adequado discurso sobre os modelos narrativos do *Decameron* é naturalmente um comentário atualizado da obra, a este ponto inderrogável: digo atualizado porque aquele histórico e ainda hoje indispensável de Branca (BOCCACCIO, 1980) não pôde sempre contemplar, em suas últimas versões, as inúmeras novidades que se somaram sobre a obra-prima de Boccaccio, nomeadamente em relação à descoberta ou achado das fontes, cujo espectro é demasiado amplo, e cuja utilização é excepcionalmente sofisticada. (BRAGANTINI, 2015: 44)

## 2 - BOCCACCIO: SUA PROSA REALISTA E SUA ESCRITA PARA AS MULHERES

Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) é um dos grandes autores da literatura italiana, sendo, também, um dos primeiros grandes narradores realistas da Literatura Ocidental; ele cria um novo tipo de prosa que inspira durante séculos a narrativa europeia. *Il Decameron* é a sua obra prima, cujo nome é de origem grega: *deca* = dez, e *emerai* = dias; assim a obra é composta por cem novelas divididas em jornadas, escritas em vulgar toscano.

A obra é a expressão do momento histórico com marcas da transição do mundo medieval para a civilização moderna. Vittore Branca postula que a circulação dos escritos de Boccaccio na Europa do final do século XIV e início do século XV, promoveu o desenvolvimento do chamado *Humanismo Europeu*. Assim, por inferência, pode-se falar de Boccaccio como um precursor deste Humanismo, que, segundo Branca,

per la prima volta nella storia dell'umanità si potrebbe forse dire che le avanguardie di un grande rinnovamento culturale sociale e politico, quello che fondò l'età moderna, non sono rappresentate da uomini con armi ma da uomini con libri. La nuova civiltà europea, quella dell'Umanesimo e del Rinascimento, avviata da Dante Petrarca e Boccaccio, nel suo concerto e nella sua circolazione e nei suoi assetti non è avviata —come quelle di secoli precedenti - dalle legioni romane o dagli eserciti carolingi o svevi, seguiti dalle ondate di amministratori e di legisti. È promossa invece dalle appassionate missioni degli apostoli della nuova cultura, gli umanisti, che dalla rivoluzione cristiana - e dalla stessa miglior cultura medievale dell'eloquenza - avevano appreso la potente e radicale forza rinnovatrice della parola detta o scritta o rappresentata in immagini. Si proiettano fra metà del Trecento e metà del Quattrocento dall'Italia per tutta Europa questi fondatori della civiltà moderna, armati solo di libri, dei nuovi libri; assertori e propagatori gli uni e gli altri di una nuova visione della vita civile. (BRANCA, 2001: 22)<sup>1</sup>

Tateo fala de um *Humanismo Medieval* na obra de Boccaccio. Aponta os problemas derivados da colocação histórica da obra e de suas inovações, e certifica o pensamento de Branca, ao indicar que

il problema della collocazione storica dell'opera riguarda ovviamente sia la scelta stilistica sia l'ambientazione della storia complessiva e dei singoli racconti. Infatti,

---

<sup>1</sup> Pela primeira vez na história da humanidade poderia se dizer, talvez, que as vanguardas de uma grande renovação cultural, social e política, aquela que fundou a idade moderna, não são representadas por homens com armas, mas por homens com livros. A nova civilização europeia, aquela do Humanismo e do Renascimento, iniciada por Dante, Petrarca e Boccaccio, no seu conceito e na sua circulação, e nas suas atitudes, não foi iniciada – como aquelas dos séculos precedentes – pelas leis romanas ou pelos exércitos carolíngios ou suevos, seguidos pelas ondas de administradores e legistas. Foi promovida, ao invés, pelas apaixonadas missões dos apóstolos da nova cultura, os humanistas, que desde a revolução cristã – e pela própria melhor cultura medieval da eloquência – tinham apreendido a potente e radical força renovadora da palavra dita ou escrita ou representada em imagens. Projetam-se, entre a metade do século XIV e a metade do século XV, da Itália para toda a Europa, estes fundadores da civilização moderna, armadas apenas com livros, com novos livros; paladinos e propagadores, uns e outros, de uma nova visão da civilização.

se a fortuna renascentista da prosa boccacciana pôde aver condicionado a perspectiva até a fazer conceber a elaboração eloquente, a amplificação narrativa e até mesmo a vivacidade cômica com as suas margens de burlesco, como sinal da grande liberação dos esquemas de uma tradição retórica de tipo escolástico, a consciência mais atenta da civilização literária da Idade Média, com a sua arte ditatória e o seu maneirismo verbal, passados no vulgar através da dita arte da vulgarização, induz a dispor a novidade do *Decameron*, sob este aspecto, ao menos entre os testemunhos da ‘continuidade’ do chamado humanismo medieval no seio do renascimento humanístico, se não, de maneira provocatória, entre aquelas da persistência da civilização medieval, colocada em relevo com profusa documentação de Vittore Branca, na cultura de inspiração clássica do século XIV. (TATEO, 1998: 146)<sup>2</sup>

A mesma visão, de Boccaccio como precursor do Humanismo, é compartilhada por Petronio, combatendo, de certa forma, algumas ideias de Branca daquele *Boccaccio Medieval*, ao indicar que

così il Petrarca e il Boccaccio, *soprattutto* il Boccaccio, sono apparsi ora precursori dell’Umanesimo, se non addirittura umanisti, ora estremi rappresentanti del Medioevo, in una concezione per lo più convenzionale e schematica e non nella loro dinamica interna, visti quali mondi chiusi e incomunicabili, immobilizzati, ognuno di essi, in alcuni rigidi tratti definitivi. Per il Boccaccio ora un libro di Vittore Branca, ripropone, già nel titolo (*Boccaccio medievale*. Firenze, 1956), una collocazione storica che lo ritragga indietro verso il Medioevo, anche se verso un autunno del Medio Evo, una sua fase mercantile altra da quella feudale dei secoli precedenti. (PETRONIO, 1981: 19)<sup>3</sup>

Podemos observar em Boccaccio, desta forma, a apresentação do universo feudal e de seus ideais cavaleirescos, como a dignidade e o decoro, mas também encontramos traços da nascente civilização, representada pela emergente burguesia mercantilista e por sua lógica de negócios e sua diversa moralidade.

A obra boccacciana apresenta uma realidade de muitas facetas, uma vez que todo o mundo real o interessa e o fascina em seus infinitos aspectos, bons ou maus. Em sua criação,

---

<sup>2</sup> O problema da colocação histórica da obra diz respeito, obviamente, seja pela escolha estilística como pela ambientação da história em seu complexo e pelos contos, singularmente. De fato, se a fortuna renascentista da prosa boccacciana pôde ter condicionado a perspectiva até fazer conceber a elaboração eloquente, a amplificação narrativa e, até mesmo a vivacidade cômica com as suas margens de burlesco, como sinal da grande liberação dos esquemas de uma tradição retórica de tipo escolástico, a consciência mais atenta da civilização literária da Idade Média, com a sua arte ditatória e o seu maneirismo verbal, passados no vulgar através da dita arte da vulgarização, induz a dispor a novidade do *Decameron*, sob este aspecto, ao menos entre os testemunhos da ‘continuidade’ do chamado humanismo medieval no seio do renascimento humanístico, se não, de maneira provocatória, entre aquelas da persistência da civilização medieval, colocada em relevo com profusa documentação de Vittore Branca, na cultura de inspiração clássica do século XIV.

<sup>3</sup> Assim Petrarca e Boccaccio, *principalmente* Boccaccio, apareceram, ora como precursores do Humanismo, senão, inclusive humanistas, ora extremos representantes da Idade Média, em uma concepção muito convencional e esquemática, e não na sua concepção dinâmica interna, vistos como mundos fechados e incomunicáveis, imobilizados, cada um deles, em alguns rígidos traços definidores. Para Boccaccio, pois, um livro de Vittore Branca repropõe, já no título (*Boccaccio medieval*, Florença, 1956), uma colocação histórica que o retrata atrasado em direção à Idade Média, mesmo que em direção a um outono da Idade Média, uma sua fase mercantil diferente daquela feudal dos séculos precedentes.

podemos observar uma pluralidade de caos multifacetados da vida mundana: eventos, objetos, lugares, homens e mulheres, capturados em constante evolução. Na canônica obra de De Sanctis, o crítico italiano, ao falar sobre essa diversidade de eventos, de personagens e de matérias, assevera que “il Boccaccio lascia qui cavalleria, mitologia, allegoria, e tutto il suo mondo classico, tutte le sue reminiscenze dantesche, e si chiude nella sua società, e ci vive e ci gode, perché ivi trova se stesso, perché vive anche lui di quella vita comune”. (DE SANCTIS, 1965, p. 326)<sup>4</sup>

E com suas novelas Boccaccio não negligencia nenhum aspecto da sociedade, representando todas as esferas da vida e, também, de sua natureza, nas suas diversas formas de manifestação. Todavia, para além da visão desanctiana, muitos são os críticos que, com diferentes visões e variadas posturas, se referem ao *Decameron* como uma obra de teor pré-humanista e realista.

Ao estabelecer uma analogia entre o *Filocolo* e o *Decameron*, Guardiani indica que diferentemente do leitor do *Filocolo*, obra juvenil de Boccaccio, o leitor do *Decameron* “non è invitato a fantasticare, ma a tenere l’intelletto sveglio e pronto ad affettare, per analogia com il mondo delle cose reali, gli aspetti più intensi e penetranti dei racconti”. (GUARDIANI, 1986: 34)<sup>5</sup>

Para Quondam, mais recentemente, o realismo de Boccaccio pode ser visto, também, na profusão de objetos presentes na obra. Comenta que o *Decameron* é “un inesauribile trionfo degli oggetti, come non si è mai visto in un testo di così alta formalizzazione ‘letteraria’ e come forse mai si vedrà. Ed è questo il ‘realismo’ del Boccaccio: nominare le *res* nello spazio e nel tempo dell’uomo”. (QUONDAM, 2013: 1717)<sup>6</sup>

Já na opinião de Fordred, o realismo do *Decameron* é “innanzitutto un realismo linguistico: è attraverso la lingua dell’autore che percepiamo la genuinità che invade le pagine dell’opera”. (FORDRED, 2016, p. 171)<sup>7</sup>

O realismo de Boccaccio, para Auerbach, não é uma simples cópia da vida, pois a novela “assume uma determinada posição sobre a vida terrena e se interessa por conhecê-la e observá-la criticamente” (AUERBACH, 2013: 17). Sempre na opinião de Auerbach,

---

<sup>4</sup> Boccaccio deixa aqui cavalaria, mitologia, alegoria, e todo o seu mundo clássico, todas as suas reminiscências dantescas, e se fecha na sua sociedade, e nela vive e nela goza, porque ali encontra a si mesmo, porque ele também vive aquela vida comum.

<sup>5</sup> Não é convidado a sonhar, a fantasiar, mas a manter o intelecto aceso e pronto a afetar, por analogia com o mundo das coisas reais, os aspectos mais intensos e penetrantes dos contos.

<sup>6</sup> É um inesgotável triunfo dos objetos, como jamais se viu em um texto de tão alta formalização ‘literária’ e como talvez jamais se verá. E é este o ‘realismo’ de Boccaccio: nomear a *res* no espaço e no tempo do homem.

<sup>7</sup> Principalmente um realismo linguístico: é através da língua do autor que percebemos a genuinidade que invade as páginas da obra.

a forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado; não o é, na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não como material bruto. Assim, ela tem de pressupor um *éthos*, e um tal que não possua base metafísica, mas se assente nas leis de convívio social. (AUERBACH, 2013: 17-18)

Com efeito disso, a novela tende a ser realista, pois emana a paixão pela vida terrena e afirma a sua nova mentalidade, não mais feudal, mas individualista; em essência, a novela é “o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão”. (AUERBACH, 2013: 19) Deste modo, a novela boccacciana nomeou algo realmente novo com relação às formas literárias anteriores, prevalentemente medievais, estabelecendo uma estrutura temporal realista no quadro das ações. Os seus personagens são pluridimensionais e suas ações são representadas como casos únicos, fixados com precisão no tempo e no espaço. Tais novelas apresentam uma grande autonomia do homem como autor de si mesmo, demonstrada pelos personagens através de uma aceitação da vida como algo sujeito ao acaso, e não sujeita a algo predeterminado por uma lógica externa. A mesma visão de Auerbach é partilhada por Vargas Llosa, atento leitor de Boccaccio desde a sua juventude. De fato ele afirma que

la rivoluzione implicita nel Decameron – e questo è opera della peste, feroce avvertenza che la vita dello spirito è soltanto una dimensione della vita e che ce n'è un'altra, non legata alla mente o alla conoscenza quanto al corpo, ai desideri, alle passioni e alle funzioni organiche – sta nel fatto che in quelle novelle la vita diretta, materiale, non quella elitaria delle idee, ma quella condivisa da tutti – artigiani, contadini, mercanti, pirati, corsari, monaci e monache, re, nobili, avventurieri, eccetera – passa a essere protagonista senza mediazioni teoriche della letteratura. *Il Decameron inizia il realismo nella letteratura europea e ad alto livello*. Questa è una delle ragioni della sua straordinaria popolarità, come ce l'avrà, secoli dopo, il Chisciotte. (LLOSA, 2014: 12, grifo meu)<sup>8</sup>

Casadei e Santagata, mais recentemente, corroboram as ideias de Auerbach, ao afirmarem que

l'importanza del *Decameron* risiede soprattutto nelle novelle sui costumi contemporanei. Attraverso di esse entra nella letteratura italiana la realtà umana nelle sue più varie manifestazioni: veri cittadini, veri borghesi, donne e uomini reali sono i protagonisti della narrazione, e le loro non sono le sublimi passioni che erano state cantate nell'epica o nei romanzi cavallereschi, ma le comuni passioni che sono proprie di ogni essere umano. Sicché, se anche spesso il tema del racconto non è

<sup>8</sup> A revolução implícita no Decameron – e isto é obra da peste, feroz advertência que a vida do espírito é apenas uma dimensão da vida e que há outra dela, não ligada à mente ou à consciência quanto ao corpo, aos desejos, às paixões e às funções orgânicas – está no fato que naquelas novelas a vida direta, material, não aquela elitista das ideias, mas aquela partilhada por todos – artesãos, camponeses, mercantes, piratas, corsários, monges e monjas, reis, nobres, aventureiros, etcetera – passa a ser protagonista sem mediações teóricas da literatura. O Decameron inicia o realismo na literatura europeia e em alto nível. Esta é uma das razões da sua extraordinária popularidade, como a terá, séculos depois, o Quixote.

originale perché Boccaccio recupera (e talvolta ripete) i modelli della novellistica classica, mediolatina o volgare, l'ambientazione – l'Italia contemporanea e la città di Firenze in particolare – sortisce sempre effetti di notevole realismo. Ed è in questa lezione, cioè nella rappresentazione della vita così come essa è, senza le idealizzazioni che erano state sempre le caratteristiche della letteratura cortese e senza i moralismi degli *exempla* cristiani, il lascito più duraturo del *Decameron* alla tradizione narrativa occidentale, e insieme la ragione della sterminata fortuna di cui il libro godrà nei secoli successivi. (CASADEI; SANTAGATA, 2007: 87)<sup>9</sup>

O *Decameron* apresenta, portanto, o homem como autor de seus atos, tanto para o bem quanto para o mal; apresenta um mundo completamente mutável e cujos personagens vivem em constante conflito. Ainda sobre essa diversidade observada no interior da obra, Auerbach comenta que

é a partir do conceito de forma social que melhor se compreende a moldura do *Decameron*. Percebe-se então claramente por que Boccaccio deixa a caracterização dos narradores e suas relações mútuas numa zona de penumbra. Se eles fossem bem definidos, não haveria molduras e a narrativa se bastaria a si mesma. (AUERBACH, 2013: 26)

Assim sendo, os conceitos mais importantes se apresentam na textura concreta das narrativas. O homem é focalizado e sua conduta é crucial para o desdobramento da novela que “está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço da história”. (AUERBACH, 2013: 17) Pois como afirma Dotti,

certi innegabili eccessi della critica desanctisiana sul *Decameron* come “carnevale dell’immaginazione” o come rivoluzione laica che “caccia il medioevo dal tempio dell’arte”, ha finito per produrre, soprattutto da parte cattolica, una reazione tendente a ricondurre lo scrittore nell’alveo della tradizione medievale. *Boccaccio medievale*, non a caso, è il titolo programmatico di un celebre libro di Vittore Branca. Qui non si contestano, e non sarebbe neppure il luogo, molte delle preziose osservazioni del noto critico; si vuole soltanto far notare che parecchi dei temi e delle situazioni che troveranno ampio spazio nella novellistica del Quattro e del Cinquecento (e già in quella trecentesca di Franco Sacchetti) deriveranno proprio dai contenuti del libro boccacciano. (DOTTI, 2011: 77)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A importância do *Decameron* reside, principalmente, nas novelas sobre os costumes contemporâneos. Através delas, a realidade humana entra na literatura italiana, nas suas mais várias manifestações: cidadãos verdadeiros, verdadeiros burgueses, mulheres e homens reais, são os protagonistas da narração, e as deles, não são sublimes paixões que foram cantadas na épica ou nos romances cavaleirescos, mas as paixões comuns que são próprias de todo ser humano. Assim, se mesmo com frequência, o tema do conto não é original porque Boccaccio recupera ( e as vezes repete) os modelos da novelística clássica, médio-latina ou vulgar, a ambientação – a Itália contemporânea e a cidade de Florença, em particular – sempre surte efeitos de notável realismo. E é nesta lição, isto é, na representação da vida assim como ela é, sem as idealizações que sempre foram as características da literatura cortês, e sem os moralismos dos *exempla* cristãos, o legado mais duradouro do *Decameron* à tradição narrativa ocidental, e junto com a razão da infundável fortuna da qual o livro gozará nos séculos sucessivos.

<sup>10</sup> Certos inegáveis excessos da crítica desanctiana sobre o *Decameron* como “carneval da imaginação” ou como revolução laica que “expulsa a Idade Média do templo da arte”, acabou por produzir, principalmente da parte católica, uma reação tendente a reconduzir o escritor no alveo da tradição medieval. Boccaccio medieval, não por acaso, é o título programático de um célebre livro de Vittore Branca. Aqui não se contestam. E não seria nem mesmo o lugar, muitas das preciosas observações do notável crítico; apenas se quer fazer notar que muitos dos

Vittore Branca, no ensaio introdutório à sua edição do *Decameron* (Mondadori), sublinha a atenção do autor para a sociedade contemporânea, escolhida, pela primeira vez como protagonista. Branca também indica que dois terços das ações e dos protagonistas das novelas pertencem ao tempo imediatamente precedente à composição da obra, e Boccaccio envolve personagens, inclusive, contemporâneos seus ainda vivos ou recém-falecidos, com nomes e circunstâncias explicitamente declaradas. Todos esses protagonistas, nas ações das novelas, representam casos exemplares na enérgica afirmação da contemporaneidade. (BRANCA, 1989: XX-XXIII) Vale ressaltar que muitos desses personagens são figuras femininas.

Já no *Proemio* do *Decameron* o autor afirma a sua vontade de dedicar o livro a todos aqueles que são afligidos pelo amor, especialmente as mulheres, as quais sofrem, particularmente, as penas do amor. Nas novelas de Boccaccio este amor é representado sob diversas formas e aspectos: das paixões mais carnavais àquelas mais refinadas.

Fala-se de amores atormentados e de paixões concretas. Por exemplo, na novela de Tancredi e Ghismonda (IV, 1), onde está presente a tradição da prova de amor, além do tema do coração arrancado e oferecido à amante, ou, enfim, a imagem de um amor que cega, onde ambos os protagonistas não percebem que estão sendo observados, tamanha é a alegria e o prazer que sentem em estar juntos. Especialmente o narrador Filostrato (“vencido pelo amor”) fala de amores trágicos, tema em perfeita coerência com o nome escolhido para o rei daquela jornada. Totaro indica ainda que

l’elemento scenico che fa da sfondo a quasi tutte le storie raccontate è appunto il matrimonio. Non più oggetto del dibattito giuridico/teologico, ormai spostatosi su altri fronti; non più al centro delle dispute dei poeti sulla sua natura di luogo o di prigionia dell’amore, perché i riferimenti culturali e l’ispirazione poetica sono in rapida evoluzione, attratti dal faro del Petrarca. Ma luogo della quotidianità di esistenze infelici e crudeli, perché l’amore è assente – e con esso il rispetto, la lealtà, la cortesia, la solidarietà –, e domina solo la violenza.. (TOTARO, 2005: 334)<sup>11</sup>

As novelas escolhidas para análise, no presente trabalho, como poderá ser verificado, expressam exatamente este conflituoso papel do casamento naquela sociedade, e todas as

---

temas e das situações que encontrarão amplo espaço na novelística dos séculos XIII e XIV (e já naquela *trecentesco* de Franco Sacchetti) derivarão exatamente dos conteúdos do livro boccacciano.

<sup>11</sup> O elemento cênico que serve de fundo para quase todas as histórias contadas é, exatamente o casamento. Não mais objeto do debate jurídico/teológico, enfim deslocando-se sobre outras fontes; não mais ao centro das disputas dos poetas sobre a sua natureza de lugar ou de prisão do amor, porque as referências culturais e a inspiração poética estão em rápida evolução, atraídas pelo farol de Petrarca. Mas lugar da cotidianidade de existências infelizes e cruéis, porque o amor está ausente – e com ele o respeito, a lealdade, a cortesia, a solidariedade –, e domina apenas a violência.

tristezas e infelicidades decorrentes dele, como aponta Totaro. Ghismonda, Lisabetta e a mulher de Rossiglione são exemplos dessa problemática.

Boccaccio tem a intenção de desvelar as virtudes e qualidades do gênero feminino. Assim, no *Decameron* a mulher adquire a dignidade de personagem: não é mais um objeto dependente do homem, mas torna-se sujeito autônomo que pode provar o prazer e não teme o fato de expressar os próprios sentimentos. O escritor reavalia a figura feminina inserindo na obra o tema do amor laico, com todas as suas nuances. Portanto, percebe-se uma grande diferença entre a mulher descrita na obra de Boccaccio e aquelas das outras tantas tradições literárias anteriores a ele. No *Decameron* a mulher não é mais vista como um anjo, como a via Dante; tampouco é assimilada como esta mulher-anjo; também não é louvada por suas virtudes como faziam os poetas do *Dolce Stil Novo*.

Sobre esse desejo de falar *de e para* as mulheres, Dotti salienta que

è noto come introducendo la quarta giornata del suo *Decameron* Boccaccio sentisse il bisogno, rivolgendosi al pubblico femminile cui il libro era particolarmente dedicato, di difendersi dai rilievi mossigli a proposito dell'eccessiva insistenza da lui posta sulla materia amorosa, oltretutto trattata come disinvolto divertimento, tripudio sensuale e non raramente (come appunto accade nella novella di Alibech che chiude la parte del libro sottoposta a malevole censura – la 3 10) con un linguaggio troppo apertamente allusivo alla metafora oscena. Sono rilievi, evidentemente, che non potevano che venire da parte di un più ristretto pubblico colto che mal tollerava che i contenuti del *Decameron*, così particolarmente pungenti e dissacranti, venissero a minacciare i sacri recinti dell'arte. (DOTTI, 2011: 78)<sup>12</sup>

A IV Jornada, foco do presente trabalho, se inicia sob o governo do já citado Filostrato, tendo como tema principal os amores que tiveram um final infeliz. Assim, esta jornada apresenta um forte dualismo entre amor e morte: grandes mulheres serão vítimas, “mas serão consideradas felizes se puderem compartilhar a morte do amado”. (AUERBACH, 2013: 45) Essa natureza dualista do autor pode ser observada nas personagens que serão aqui analisadas.

Outro fator relevante, e que merece destaque na IV Jornada, é que Boccaccio ressalta que muitos o criticaram ao fato dele se mostrar demasiado preocupado com a sua preferência

---

<sup>12</sup> É sabido que, ao introduzir a quarta jornada do seu *Decameron*, Boccaccio sentisse a necessidade, dirigindo-se ao público feminino, cujo livro era particularmente dedicado, de defender-se dos ataques a ele dirigidos a propósito da excessiva insistência, por ele imposta, sobre a matéria amorosa, ademais tratada como diversão desenvolta, tripúdio sexual e, não raramente (como acontece exatamente na novela de Alibech que conclui a parte do livro dedicada à malévola censura – a 3 10) com uma linguagem demasiadamente aberta com uma linguagem demasiadamente aberta, alusiva à própria metáfora obscena. São relevos, evidentemente, que não podiam senão vir da parte de um público mais restrito público culto que mal tolerava que os conteúdos do *Decameron*, assim, particularmente pungentes e dessacralizantes, viessem a ameaçar os sagrados recintos da arte.

de falar e agradar as mulheres ao invés de exaltar as Musas do Parnaso. Contudo, o autor comenta que agradar as mulheres é algo prazeroso para ele, e se defende ao afirmar que

eu deveria ficar com as Musas no Parnaso é conselho que considero bom, mas nem podemos ficar com as Musas, nem elas conosco; se, ao ficar longe delas, alguém se delicia em ver algo que a elas se assemelhe, isso não é coisa reprovável. As Musas são mulheres, e, embora as mulheres não valham o que valem as Musas, pelo menos à primeira vista têm semelhança com elas; de modo que, mesmo que elas não me agradassem por qualquer outro motivo, pelo menos por esse me agradariam. Isso sem dizer que as mulheres já me deram ensejo de compor mil versos, ao passo que as Musas nunca me deram ensejo de compor nenhum. (BOCCACCIO, 2013: 240-241)

Com o efeito dessa declaração, podemos ressaltar que a obra boccacciana é uma obra feita *para* as mulheres, e sobre isso o autor deixa rastros por toda a sua obra. Afirmando isso, constantemente, percebemos a presença de expressões como “nobilíssimas jovens”, “caríssimas senhoras”, “minhas caras damas”, sempre se referindo ao gênero feminino. Com base nisso, podemos destacar, também, que o *Decameron*, além de uma grande obra realista, também expressa, mesmo que de maneira modesta, um perfil da nova concepção sobre a mulher, pois enfrenta os conflitos de seu tempo, inovando e trazendo um papel mais ativo das mulheres. Auerbach assegura que as personagens femininas de Boccaccio

vivem sobre a Terra, e só sobre a Terra; [Boccaccio] vê a abundância de aparições, de maneira imediata como rico mundo de formas terrenas. E tinha direito a fazê-lo, pois não tinha que escrever nenhuma obra grande, grave e sublime; com muito mais direito do que Dante, chama o estilo do seu livro *umilissimo e rimesso* (introdução ao quarto dia), pois escreve realmente para diversão dos incultos, para consolo e divertimento das *nobilissime donne* que não vão a Atenas, Roma ou Bolonha para estudar. (AUERBACH, 2011:195)

Ao externar a sua preferência em agradar as mulheres, Boccaccio apresenta uma história, na introdução à IV Jornada, única novela narrada em primeira pessoa, diferente das outras novelas, onde “a função de narrador recai sobre os personagens”. (ARÊAS, 2012: 5)

A história fala de Filippo Balducci, um homem bastante rico casado com uma mulher que amava intensamente; porém, ao morrer, ela lhe deixa apenas um filho. Com grande desolação, o homem decide ir com o filho para o Monte Senario “onde se instalou numa pequena cela, e, vivendo com ele de esmolas em meio a jejuns e orações, abstinha-se totalmente de falar perto do menino sobre qualquer coisa do mundo” (BOCCACCIO, 2013: 238). O pai indo, às vezes, para Florença, recebia alguma ajuda de seus poucos amigos. Com o passar do tempo, o homem envelhece e o filho sugere acompanhá-lo naqueles deslocamentos a fim de conhecer o caminho, para que, depois, ele pudesse ir sozinho quando

o pai não puder mais partir. O homem aceita e, juntos, eles partem para Florença. Uma vez lá, o jovem se admira com cada canto da cidade, especialmente ao se deparar com um grupo de belas damas enfeitadas. O menino se maravilha e ao perguntar o que eram aquelas *coisas*, o pai comenta que “são coisa ruim” e que se chamam “marrecas”. O jovem deseja uma daquelas marrecas e discursa:

- Não sei do que está falando, nem por isso é coisa ruim; quanto a mim, acho que nunca vi nada mais bonito nem mais agradável do que elas. São mais bonitas que os anjos pintados que o senhor me mostrou tantas vezes. Puxa! Seu eu significar alguma coisa para o senhor, dê um jeito de levarmos uma dessas marrecas ali para cima, e eu dou comida para ela. (BOCCACCIO, 2013: 239)

Então o pai percebe “que a natureza tinha mais força que seu engenho” (BOCCACCIO, 2013: 239). Para Boccaccio, portanto, é intrínseco aos homens amar as mulheres: é a sua natureza. O desejo erótico latente faz parte da natureza humana, e, por isso, as mulheres atraem o rapaz: lutar contra a força da natureza exigiria uma enorme força, força que ele não tem e nem deseja ter. Ademais Sanguineti adverte que,

respingendo l'etica religiosa, rovesciata la gerarchia biblica, responsabile del peccato originale non è più la donna, ma il Padre. La fuga del figlio da un paradiso terrestre artificialmente costruito, lungi dal costituire un castigo, rappresenta la vera liberazione. Il padre impone la parola d'ordine sesso-reazionaria dell'umiliazione delle donne, presentate come “papere”; il figlio rifiuta la repressione sessuale vigente nella società patriarcale. (SANGUINETI, 2007: 4)<sup>13</sup>

Advertimos, assim, que as personagens boccaccianas apontam para “la rivendicazione della giovinezza; l’affermazione dei diritti della carne e delle pulsioni sessuali; la celebrazione della virtù come riscontro dei valori individuali”. (SURDICH, 2001: 145)<sup>14</sup>

Desta forma, neste trabalho examinaremos três novelas da IV Jornada do *Decameron* objetivando encontrar as diferenças entre os papéis representados pelas personagens femininas, como também, um ponto de encontro entre elas capaz de ressaltar que, na época de Boccaccio, algumas mulheres começavam a influenciar o pensamento dos autores da época. Sendo Boccaccio o reflexo de sua própria época, ou seja, de uma sociedade em vias de transição, ele introduz em sua obra uma mudança sobre a concepção do papel da mulher, ao dar-lhes mais notoriedade e representatividade, rompendo, mesmo de forma discreta, com a

---

<sup>13</sup> Rechaçando a ética religiosa, derrubada a hierarquia bíblica, o responsável pelo pecado original não é mais a mulher, mas o Pai. A fuga do filho de um paraíso terrestre, artificialmente construído, longe de constituir um castigo, representa a verdadeira liberação. O pai impõe a palavra de ordem sexo-reacionária da humilhação das mulheres, apresentadas como “marrecas”; o filho rejeita a repressão sexual vigente na sociedade patriarcal.

<sup>14</sup> A afirmação da juventude; a afirmação dos direitos da carne e das pulsões sexuais; a celebração da virtude como confronto dos valores individuais.

visão hegemônica patriarcal anteriormente apontada. Para concluir, Totaro confirma essa ideia ao afirmar que

Sullo sfondo delle novelle sta dunque, come si notava, quell'istituto del matrimonio che, nella società europea, si era andato modificando negli ultimi due secoli, trasformandosi progressivamente da momento di dichiarazione del consenso a strumento di controllo: prima, entro il quadro delle lotte per la supremazia fra potere civile e potere ecclesiastico, con la sacralizzazione, o meglio la sacramentalizzazione, che postulava una giurisdizione clericale con immediato diritto di intervento nei complessi meccanismi delle alleanze dinastiche; poi, dopo l'affermazione dei ceti borghesi, con l'attribuzione del potere di decisione, di controllo e di disciplinamento ai maschi nella guida della famiglia e delle donne. (TOTARO, 2005: 330)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> No fundo das novelas está, portanto, como se notava, aquele instituto do matrimônio que na sociedade europeia, estava se modificando nos últimos dois séculos, transformando-se progressivamente de momento de declaração de consenso em instrumento de controle: primeiro, dentro do quadro das lutas pela supremacia entre o poder civil e o poder eclesiástico, com a sacralização, ou melhor, a sacramentalização, que postulava uma jurisdição clerical com imediato direito de intervenção nos complexos mecanismos das alianças dinásticas; em seguida, pós a afirmação das classes burguesas, com a atribuição do poder de decisão, de controle e de disciplina, aos homens, no guiar a família e as mulheres.

### **3 - AS PERSONAGENS FEMININAS NO *DECAMERON*: UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE TRÊS PERSONAGENS DA IV JORNADA**

#### **3.1 - Ghismonda: uma mulher de desejo, um amor paternal questionável, um discurso que afirma sua crença e premedita a morte**

A primeira novela da IV Jornada é contada por Fiammetta, a qual antecipa que sua narração será uma história “sobre as lágrimas alheias, que nunca são narradas sem que quem as narre e quem as ouça sinta compaixão” (BOCCACCIO, 2013: 242). Relata a história de Ghismonda, filha do príncipe Tancredi, que manda matar o amante dela, Guiscardo, após descobrir o romance entre eles. Além de matar o rapaz, o pai envia para Ghismonda o coração de Guiscardo em uma taça de ouro; ela derrama água envenenada sobre o órgão, bebe o conteúdo da taça e morre.

Ghismonda era uma dama belíssima: muito amada pelo pai e casada com o filho do duque de Cápua, já de idade muito avançada, teve um casamento de breve duração, retornando à casa paterna após o falecimento do marido. Assim, já tendo conhecido os prazeres da carne e percebendo que seu pai não se preocuparia em casá-la novamente, decide encontrar um amante valoroso.

É importante lembrar que a castidade era um valor extremamente importante naquela época, mesmo para aquelas que já haviam sido casadas e que haviam regressado para a casa paterna. Porém, para Boccaccio, o ideal de castidade era completamente incompreensível; há um episódio na primeira novela da VIII Jornada onde o autor até parece elogiar esse ideal, e o faz do seguinte modo:

[...] a mulher deve ser honestíssima e guardar sua castidade como à própria vida, sem chegar a contaminá-la por motivo nenhum, embora isso nem sempre seja possível totalmente, como conviria, em vista da nossa fragilidade; mas afirmo que é digna da fogueira aquela que comente tais atos por dinheiro, enquanto quem o faz por amor (e todos conhecem a enorme força dele) merece ser perdoada. (BOCCACCIO, 2013:439)

A natureza do autor “era toda ela um tipo de ética do amor sensual” (AUERBACH, 2013:54), a qual, transferida para sua escrita, se expressa na sua personagem Ghismonda. Com isso, a mulher ansiava, e desejava, retornar para a posição que antes ocupara, ou seja, a de uma mulher que tinha seus desejos sexuais satisfeitos.

Ghismonda sentia uma pulsão erótica dentro de si e queria voltar a se sentir completa, no sentido amplo da palavra, e para isso, calculou minuciosamente quem iria tomar por

amante; e o jovem Guiscardo, pajem do pai, ganhara relevo aos seus olhos. Ela começou a nutrir uma paixão secreta e *ardente* por esse homem humilde e, deliberadamente, o atraiu com perseverança; a paixão tomou conta de si, e ela não desejava outra coisa senão estar com o amado. E além de sua perseverança em conquistar o amante, ela ainda foi astuta a ponto de conseguir planejar um meio secreto para que os dois pudessem satisfazer seus desejos. Essa sensualidade apresentada na personagem de Ghismonda é assim comentada por Sanguineti:

La sensualità sana e la capacità di soddisfacimento orgastico creano invece nella personalità di Ghismonda una naturale coscienza di sé. Il suo carattere è puro e rispettabile in modo spontaneo, e non ha bisogno di continui ammonimenti morali. Nell'affermazione e riconoscimento della donna come essere sessuale crolla l'ideologia patriarcale, impersonata da Tancredi. (SANGUINETI, 2007:12) <sup>16</sup>

Nesse ponto, podemos comparar o amor de Ghismonda ao deus Eros, que na mitologia grega era o deus do amor, do amor apaixonado com uma carga de desejo e atração sensual. Freud usa o termo *Eros* para poder definir a libido ou o impulso vital como dois instintos primários e principais que determinam o comportamento humano, ao lado daquele da morte, *Tânatos*. Assim sendo, Ghismonda apresenta fortemente este instinto de amor sensual e Boccaccio “não cansa de nos dizer que o amor – o *amor sensual* – não é pecado ou dissipação, mas uma demanda natural, sendo, portando, bom” (AUERBACH, 2013: 43, grifo meu).

Tancredi, pai de Ghismonda, nutre um forte amor por sua filha: ela é “amada pelo pai com tanta ternura como nenhuma outra filha jamais o foi” (BOCCACCIO, 2013: 242). E é justamente esse grande amor que faz de Tancredi um personagem contraditório, pois, num primeiro instante, quando a narradora se refere a ele, aponta que ele era um homem de índole benigna, mas que em sua velhice, sujou as mãos com sangue amoroso. Pois é exatamente o seu comportamento que provoca, de fato, o suicídio de sua filha.

Tancredi “tinha o costume de ir às vezes sozinho ao quarto de sua filha e de ali ficar certo tempo com ela” (BOCCACCIO, 2013: 244); um dia, como de costume, foi ao quarto de sua filha e não a encontrando, apoiou “a cabeça na cama, puxou a cortina sobre si, como se *escondesse* de propósito, e adormeceu” (BOCCACCIO, 2013:244, grifo meu).

O hábito que Tancredi tinha de sempre ir sozinho ao quarto de sua filha é questionável; mas o que chama mais atenção no episódio que segue esta cena, é que Tancredi,

---

<sup>16</sup>A sensualidade saudável e a capacidade de satisfação orgástica criam na personalidade de Ghismonda, ao contrário, uma natural consciência de si. O seu caráter é puro e respeitável de modo espontâneo, e não necessita de contínuas advertências morais. Na afirmação e reconhecimento da mulher como ser sexual desmorona a ideologia patriarcal, personificada na figura de Tancredi.

além de se esconder no quarto de sua filha, ao acordar, percebeu que sua filha e Guiscardo estavam no quarto junto com ele; mesmo assim, permaneceu escondido, observando tudo que acontecia entre os amantes. Em um primeiro momento, o príncipe Tancredi “quis gritar, mas depois tomou a decisão de ficar calado e continuar escondido, caso conseguisse, para fazer com mais cautela e menos *desonra* aquilo que já lhe ocorrera fazer” (BOCCACCIO, 2013:244, grifo meu).

A conduta que Tancredi apresenta para com os amantes é mesquinha, não apenas por observar o ato sexual de sua filha. A sua inveja, quase pueril com relação a Guiscardo, o sentimento de traição e a sua postura quase infantil ao encontrar sua filha revelam sua fraqueza. Tancredi depois de muito pensar, e “segundo era seu *costume*, foi ao quarto da filha, mandou chamá-la e, trancando-se lá dentro com ela” (BOCCACCIO, 2013:245, grifo meu), revela que o segredo já havia sido descoberto e “abaixou a cabeça, chorando sentindo como criança surrada” (BOCCACCIO, 2013:245).

Desse modo, podemos observar nesses diversos momentos da novela que Tancredi poderia vir a nutrir um amor quase que incestuoso por sua filha Ghismonda: apesar do grande amor que sentia por ela, não expressava preocupação em casá-la novamente sob o pretexto de que “não conseguia separar-se dela” (BOCCACCIO, 2013:242); o ato de ver sua filha e Guiscardo tendo relações sexuais às escondidas, e nada fazer, indica uma espécie de *voyeurismo*, além do sentimento de profunda traição que ele sentiu ao ver o ato sexual de sua filha. Ou seja, apesar de sua natureza aparentemente benigna, o amor de Tancredi, de forma contraditória, parece também ser uma forma específica de amor inconcluso e contraditório, mas não menos intenso. Uma expressão de um amor impudico por sua filha, um amor que em seu âmago contém características conflituosas, próprias dos personagens de *Decameron*.

Ghismonda demonstrava ser uma mulher diferente daquelas de sua época, mas a sua característica principal, sem dúvida, reside no poder do seu discurso. Quando diante de seu pai, mesmo com ele a comentar que tudo já tinha sido descoberto, ela, “com admirável força [...] e não como uma mulher chorosa ou repreendida por um erro, mas como uma mulher desassombrada e valente, com rosto enxuto, aberto e em nada perturbado” (BOCCACCIO, 2013:246) profere um dos discursos mais bem elaborados em defesa de sua independência e liberdade, uma vez que

l'eroina di Boccaccio non ha niente di cui vergognarsi: operando integralmente in piena coscienza, anima e corpo, è orgogliosa di non adattarsi al solito schema preconfezionato del colpo di fulmine ("non per accidente tolsi"); è quindi distante dal banale perbenismo dominante fra le donne conformiste della classe sociale a cui

appartiene ("non...come molte fanno"); è finalmente pronta a lottare fino alla morte, sacrificando la propria vita, contro la repressione sessuale della società patriarcale. (SANGUINETI, 2007:9)<sup>17</sup>

Em primeiro lugar ela não nega e nem pretende negar a sua conduta, porque isso de nada adiantaria; além de confessar a verdade, pretende defender sua “reputação com verdadeiros argumentos e, depois, com fatos, continuar resolutamente fiel à [...] grandeza de ânimo” (BOCCACCIO, 2013:246). Ghismonda começa dizendo que o amor que sente por Guiscardo é um amor que vai além da vida e que “tendo sido gerada por você, sou de carne e, tendo vivido tão pouco, ainda sou jovem; tanto por uma coisa quanto por outra, sou cheia de desejo concupiscível” (BOCCACCIO, 2013:245), e por já ter conhecido o deleite desse desejo, ansiava por senti-lo novamente. Afirma que “todos somos carne da mesma carne e que um mesmo criador criou todas as almas com iguais forças, com iguais potências, com iguais virtudes” (BOCCACCIO, 2013:246), e, dessa forma, ela se torna semelhante não apenas ao seu pai, mas a qualquer um do seu tempo.

Abertamente fala que escolheu Guiscardo e se satisfez com ele por muito tempo, repreende o pai por ter dito que Guiscardo era um homem de baixa condição, pois mesmo que ela tivesse escolhido um homem nobre, seu pai nunca aceitaria tal traição. E assim sendo, segundo a personagem, o pai não percebe “que não está repreendendo o meu pecado, e sim o da Fortuna, que com tanta frequência eleva os indignos e deixa embaixo os mais dignos”. (BOCCACCIO, 2013:246)

Ghismonda vai mais além, e aponta o seu pai como à causa dela ter escolhido Guiscardo, pois “quanto às virtudes e ao valor de Guiscardo, não dei crédito ao julgamento de ninguém, senão ao de suas palavras, meu pai, e aos meus olhos. [...] e, se nisso eu tivesse incorrido em algum engano, teria sido enganada por você”. (BOCCACCIO, 2013: 247) Destaca, ainda, que o rapaz pode ser de baixa condição, mas é nobilíssimo, muito mais que todos os plebeus que estão ao redor de seu pai. Para ela, foi o pai quem não soube reconhecer um nobre de verdade. E, além disso, continua seu discurso afirmando que “o que você tiver feito ou venha fazer a fazer com Guiscardo, se não fizer o mesmo comigo, minhas próprias mãos o farão.” (BOCCACCIO, 2013: 247).

---

<sup>17</sup>A heroína de Boccaccio não tem nada do que se envergonhar: atuando integralmente em plena consciência, de corpo e alma, está orgulhosa de não adaptar-se ao mesmo esquema pré-fabricado do amor à primeira vista (“não por acidente tirei”); está, portanto, distante do banal formalismo dominante entre as mulheres conformistas da classe social a qual pertence (“não... como muitas fazem”); está finalmente pronta a lutar até a morte, sacrificando a própria vida, contra a repressão sexual da sociedade patriarcal.

É notável a grandeza de Ghismonda em seu discurso, capaz de diminuir o príncipe Tancredi através de sua retórica, genuína e firme; com a sua fala ela inverte todo o cenário, e seu pai apresenta uma postura envergonhada. Sanguineti comenta que “lo sguardo di Ghismonda non si abbassa, a differenza di quello di Tancredi. La figlia esprime salute emotiva, il padre regredisce ‘piagnendo sì forte come farebbe un fanciul ben battuto’” (SANGUINETI, 2007:11).<sup>18</sup>

No discurso de Ghismonda transparece toda a sua força, pois ela apresenta uma argumentação convincente e se utiliza da linguagem para poder dominar, seduzir e manipular todo o contexto da situação a seu favor, defendendo, assim, a sua conduta e se mantendo fiel àquilo que acredita. Com um olhar mais atento, pode-se destacar que no momento em que Ghismonda constrói o seu discurso, ela se faz mais poderosa que seu pai. O discurso de Ghismonda é aquele de uma “una donna appassionata, felice, innamorata, che non dissocia l’amore dal sesso, ma lo vive senza infingimenti, con calorosa, espansiva, piena partecipazione, come passione umanamente intesa” (SANGUINETI, 2007: 9).<sup>19</sup>

A última característica a ser destacada nesta novela é a da figura de Tântatos, oposta ao amor de Ghismonda. Na mitologia grega, Tântatos é a personificação da morte, e com o advento da psicanálise, a ele estão vinculadas às pulsões da morte, pois somente na morte se poderá satisfazer o desejo do equilíbrio.

A filha do príncipe Tancredi deixa bem claro antes de proferir o seu discurso para o pai, que já tinha decidido não continuar viva, pois imaginava que Guiscardo já estivesse morto. E no fim do seu discurso, expressa o seu pensamento em palavras. Apesar de o pai ter reconhecido a grandeza de sua filha, após a conversa, ele decide não fazer nada contra ela; já quanto a Guiscardo, manda estrangulá-lo no meio da noite, ordena que seja arrancado o seu coração e que o órgão seja levado para sua filha dentro de uma grande e bela taça de ouro.

Ghismonda ao receber tal oferenda já sabe que é o coração de Guiscardo e chora sobre o órgão do amado. Derrama sobre ele a água envenenada que já havia preparado com ervas e raízes, bebe o líquido e deita-se em sua cama, à espera da morte. Em nenhum momento Ghismonda faz algum tipo de alvoroço: sempre firme em sua decisão, não se demonstra frágil ou reticente sobre seus atos. Ela acredita que Guiscardo está a sua espera, como se nota em sua fala: “Estou certa de que ainda está aqui, a olhar os lugares de seus prazeres e dos meus; e,

---

<sup>18</sup> O olhar de Ghismonda não se abaixa, diferente daquele de Tancredi. A filha expressa saúde emotiva, o pai regride ‘chorando com tanta força como faria uma criança que levou uma surra’.

<sup>19</sup> Uma mulher apaixonada, feliz, enamorada, que não dissocia o amor do sexo, mas o vive sem fingimentos, com calorosa, expansiva, plena participação, como paixão humanamente entendida.

sabendo com segurança que me ama, sei que está à espera minha, pela qual é sumamente amada” (BOCCACCIO, 2013:248).

Para Boccaccio, Ghismonda, apesar do seu trágico final, pode se considerar feliz por compartilhar a morte com seu amado, ao comentar que “Ó, felizes almas, às quais num mesmo dia sucederam o amor ardente e o fim da vida mortal! E mais felizes se juntas tiverdes ido a um mesmo lugar! E felicíssimas se na outra vida se ama e vos amais como aqui fazíeis!” (BOCCACCIO, 2013:277).

Percebe-se aqui, muito forte no autor, um dualismo entre a vida e a morte, e não é por menos que na obra boccacciana se apresentem outras mulheres que morreram em nome do amor.

Com isso, Ghismonda conquista sua liberdade não apenas com a força de sua palavra, mas com a sua renúncia à vida; os personagens de Boccaccio estão todos em conflito: a vida é o conflito. São todos responsáveis por seus atos. Apresentam um dualismo constante em sua trajetória de vida, pois o homem é o centro de suas vontades e fruto de seus atos. Auerbach comenta que “tornar-se cômico da própria pessoa, ver-se numa existência terrena que deseja ser apreendida e dominada: essa é a aspiração decisiva do Renascimento” (AUERBACH, 2013:19).

E assim, Ghismonda como a primeira personagem da IV Jornada, abre caminho, com seu discurso, para todas as outras personagens femininas que, depois dela, desejam ganhar autonomia e liberdade de escolha, pois muitas personagens femininas viviam em uma triste realidade, sujeitas aos pais, aos maridos, aos irmãos ou qualquer outra figura masculina que detinha o poder sobre elas.

### **3.2 - Lisabetta de Messina: duas forças em oposição, igualdade e honra**

A quinta novela, da IV Jornada, que é narrada por Filomena, conta a história de Lisabetta, uma jovem bela e virtuosa, que vive em Messina, na Sicília, junto com seus irmãos mercadores, que tinham ficado muito ricos após a morte de seu pai que era de San Gimignano, na Toscana. Porém, a jovem se apaixona por um rapaz pobre, de nome Lorenzo, que trabalhava para os seus irmãos, e que não podiam aceitar a vergonha da desgraça social desse relacionamento. Assim, temendo um escândalo, matam o amante de sua irmã. Lorenzo aparece em um sonho para a amada e indica-lhe o local onde está enterrado; a moça, na companhia da sua criada, o desenterra e esconde a cabeça dele em um vaso de manjeriço, chorando todos os dias sobre ele; quando os irmãos descobrem o real conteúdo do vaso,

subtraem-no dela, e Lisabetta, não conseguindo suportar a separação, morre imersa em uma grande dor.

Esta novela expressa o encontro de duas forças poderosas: o amor, que é incorporado por Lisabetta e a *lógica mercantil*, que é protagonizada pelos irmãos (BRANCA, 1956, p. 154-155), que se opõem a esse amor, apenas porque ele poderia prejudicar o bom nome da família e, por conseguinte, os próprios negócios. A vitória, mesmo com a morte da protagonista, é do amor, pois mesmo ela sendo silenciada pelos irmãos, consegue desmorrer a família que os irmãos tanto fizeram para poder preservar, pois, graças ao seu comportamento, os obriga a fugir de Messina. E o sigilo, que era o grande medo dos irmãos, não é preservado, pois eventualmente, a história permanecerá eternizada numa canção, que será sempre cantada naquela localidade.

A novela, além do amor e da lógica mercantil, apresenta também outros detalhes que constroem uma grande narrativa; apresenta uma mulher, que mesmo sendo obrigada a silenciar, consegue vencer a sociedade patriarcal da época. O primeiro fato que se pode mencionar sobre esta grande protagonista, é o fato dela ir contra o pensamento sobre a *castidade* daquele período. Na opinião de King, a castidade era aquele valor que

garantia aos futuros maridos a pureza da sua linguagem, a legitimidade dos seus herdeiros e a reputação da sua família. Como tal, guardar castidade era a preocupação primordial das donzelas. A sua honra consistia na manutenção da castidade; a honra dos pais consistia na supervisão da castidade das filhas e esposas. (KING, 1994:40)

Lisabetta ao se apaixonar por Lorenzo e conseguir seduzir o amado (BARBERA, 2001:104), indo contra uma das grandes preocupações da época que era a preservação da virgindade (KING, 1994: 40); todavia, como já foi mencionado, Boccaccio possuía um pensamento diferente sobre a castidade (BOCCACCIO, 2013:439) e que o amor sensual, para ele, era bem visto (AUERBACH, 2013:43).

Nesta novela, o autor também demonstra que o amor nunca deve ser reprimido, pois é como já observado no caso de Ghismonda, uma pulsão natural do homem e da mulher. Assim, Lisabetta ansiava dar vazão à sua sensualidade, pois a personagem, ao reparar em Lorenzo, “começou a gostar extraordinariamente dele. [...] E gostando um do outro de modo idêntico, não demorou muito para que, ganhando confiança, fizessem aquilo que cada um deles mais desejava” (BOCCACCIO, 2013: 267, grifo meu). Lisabetta também luta pelo seu direito de não ser um objeto que poderia ser usado para um casamento útil e conveniente para os seus irmãos, pois ela sendo “jovem, bela e bem-criada, [...] eles ainda não a haviam casado”

(BOCCACCIO, 2013:266-267); o direito de escolha de um bom marido estava nas mãos dos irmãos e não nas da jovem mulher. A luta que Lisabetta trava pela igualdade entre gêneros não ocorre de forma verbal: ela é uma personagem que se expressa através de gestos silenciosos, pois a classe feminina, como já acenado, era silenciada. Como podemos observar, quando ela se preocupa com o sumiço de Lorenzo, e indaga seu irmão a respeito, assim ele responde: “[...] se perguntar mais uma vez, vamos lhe dar a resposta que merece” (BOCCACCIO, 2013:267). Essa resposta induz a heroína ao silêncio, mas, mesmo calada, ela consegue mostrar a sua força como mulher.

Lisabetta, assim como Ghismonda, é consciente de suas ações, pois quando Lorenzo aparece em sonho indica o local onde está enterrado. Ela age rapidamente e com grande determinação e força. A sua decisão de ter Lorenzo novamente perto de si, mesmo que somente uma parte dele, em clara metonímia da parte pelo todo, é consciente e voluntária: a cabeça de Lorenzo, igualmente ao coração de Guiscardo, assumem diferentes aspectos para as personagens. Ghismonda vê no coração de Guiscardo um estímulo para o suicídio, e Lisabetta contempla a cabeça de Lorenzo uma reaproximação ao amado (SALVATORE, 2012: 36-37).

Salvatore discorre sobre essa reaproximação ao amado como uma experiência interessante, pois quando ela vai ao local, onde havia somente folhas secas, desenterra e esconde a cabeça no vaso de manjerição, após um tempo, a planta começa a florescer pelo “prolongado e contínuo cuidado, fosse pela riqueza da terra proveniente da cabeça putrefata que havia lá dentro, ficou lindo e perfumado” (BOCCACCIO, 2013:268). Assim ela faz do vaso de manjerição um novo objeto de desejo, um traço de esperança; e é somente quando o vaso de manjerição lhe é subtraído que ela morre de tanto chorar, pois a sua única razão de viver novamente lhe é tirada. Assim, os irmãos de Lisabetta pecam duas vezes, dado que “senza alcuna pietà per la sua condizione, ma mossi solo dalla salvaguardia dell’onore della famiglia, i fratelli ripetono così, per una seconda volta, il loro errore tragico, che porterà definitivamente alla morte di Lisabetta” (SALVATORE, 2012: 41).<sup>20</sup>

Outro aspecto bastante importante na novela é a honra, um valor moral bastante importante para a época. Essa moral social era uma das coisas mais importantes para os irmãos de Lisabetta; por isso, quando a jovem se entrega a Lorenzo, eles tentam evitar qualquer forma de infâmia e decidem fazer algo para que “pudessem lavar a honra, antes que a coisa avançasse mais” (BOCCACCIO, 2013:267, grifo meu). Quando assassinam o pobre amante, eles o fazem com frieza e cinismo; suas ações são rápidas e egoístas, uma antítese ao

---

<sup>20</sup>Sem alguma piedade pela sua condição, mas impelidos apenas pela salvaguarda da honra da família, os irmãos repetem assim, uma segunda vez, o seu erro trágico, que levará definitivamente à morte de Lisabetta.

espírito de Lisabetta. No momento que ela toma a cabeça de Lorenzo e volta para a sua casa, ela chora tanto e amargamente, “até que a lavou por inteiro com suas lágrimas” (BOCCACCIO, 2013:268, grifo meu).

E não é por acaso que o verbo lavar aparece nessas duas ocasiões, pois, nesse trecho percebemos o real contraste entre Lisabetta e seus irmãos. Eles, conduzidos por aquela lógica mercantil já apontada, não medem esforços, até mesmo o de passar por cima da moralidade burguesa da época para poder permanecer no assento social ao se tornam assassinos. Ela, conduzida pelo amor, e vítima dessa lógica mercantil, consegue vencer o mais importante o valor da moral burguesa da época, pois seu discurso não foi silenciando. A personagem contribui para a desintegração da família e seus irmãos são obrigados a fugir.

A dominação que Lisabetta sofre, vai além de uma repressão de sua fala; ela apresenta outros sintomas que se manifestam em forma de emoções corporais, como vergonha, humilhação, timidez, culpa, ou também admiração e respeito pelo dominador (BOURDIEU, 2002: 51). A libertação da submissão, não depende apenas de uma tomada de consciência, pois a dominação não é apenas uma ideologia: ela está escrita igualmente nas coisas e nos corpos. Assim, para poder haver uma ruptura com dominação simbólica, e ela só aconteceria

com uma transformação radical das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. A violência simbólica não se processa senão através de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, ato que se efetiva aquém da consciência e da vontade. (BOURDIEU, 2002:54)

Lisabetta toma uma atitude consciente e consegue romper com a dominação que sofre, não somente por parte de seus irmãos, mas por parte das estruturas de dominação que ela vivencia naquela sociedade. Segundo Surdich é

*l'esercizio del potere, del dominio, che governa decisioni e scelte dei fratelli, relega alla condizione di vittima la sorella: ma proprio in questa situazione la giovane, la povera Lisabetta, ha modo di elevarsi dalla accettazione del patetico e acquisire la promozione all'identità di piena eroina tragica, con i gesti estremi del suo comportamento.*(SURDICH, 2001: 147)<sup>21</sup>

O comportamento, bem como o discurso da personagem, ainda que silencioso, rompem com a visão hegemônica patriarcal da época e conseguem apontar para uma abertura da moral familiar e social para atenuar os códigos dominantes: o patriarcalismo, que é abatido pela força espontânea e libertadora da natureza que é o amor, sendo aqui incorporado por uma

---

<sup>21</sup>O exercício do poder, do domínio, que governa as decisões e escolhas dos irmãos, relega à condição de vítima a irmã: mas exatamente nessa situação a jovem, a pobre Lisabetta, tem como elevar-se da aceitação do patético e adquirir a promoção de uma identidade de heroína trágica, com os gestos extremos do seu comportamento.

figura feminina que toma conhecimento de suas possibilidades e do seu papel social, enfatizando uma igualdade, não apenas entre pessoas de diferentes classes, mas principalmente, uma igualdade entre as relações dos gênero.

### **3.3 - A esposa sem nome: a transgressão aos valores nobres da cavalaria, a força do amor e um ato de liberdade**

A nona novela da IV Jornada do *Decameron*, que é narrada pelo rei Filostrato, conta a história de uma mulher que ao ter a sua traição descoberta pelo marido, não a nega, e se mostra nobre e valente na aceitação de seu ato. Esta novela apresenta como característica a transgressão aos valores nobres da cavalaria, a força do amor e do ódio e, finalmente, a morte como um ato de libertação.

Esta novela apresenta dois nobres cavaleiros da Provença, Guiglielmo Rossiglione e Guiglielmo Guardastagno, “ambos eram muito bravos nas armas, sentiam grande estima um pelo outro e costumavam ir sempre juntos a todos os torneios, justas ou outros feitos de armas, usando as mesmas divisas” (BOCCACCIO, 2013: 282). Guiglielmo Guardastagno se apaixona pela esposa de seu amigo <sup>22</sup> e assim, após ela perceber tal interesse, também começa a sentir amor pelo valoroso cavaleiro, de maneira que “nada desejava nem amava mais e não esperava senão ser solicitada por ele” (BOCCACCIO, 2013:283), os dois ficam juntos mais de uma vez e acabam sendo descobertos pelo marido.

É interessante notar que os dois personagens, além de terem o mesmo nome, também são nobres cavaleiros, e isso pressupõe que haveria entre eles um código de valores éticos como a valentia, a fidelidade e a lealdade, mas tão nobre posição não é suficiente para impedir uma transgressão a esses valores. Guiglielmo Guardastagno, mesmo com toda a amizade e a convivência com Rossiglione, se apaixona por sua mulher, ferindo o princípio da lealdade entre os cavaleiros; e esse último, sentindo-se traído e tomado por grande ódio, planeja de maneira astuta e covarde a sua vingança.

A vingança, que é consequência da força do grande ódio que toma conta de Rossiglione, não é somente pouco nobre como também atroz, e ao planejar sua vingança, que poderia ser considerada legítima, mas não do modo como foi feita, provoca a perda completa de sua nobreza e legitimidade como cavaleiro. Rossiglione é frio em saber “esconder seu ódio melhor do que os dois amantes o seu amor e decidiu firmemente que o mataria”.

---

<sup>22</sup>No original em italiano, segundo Vittore Branca (1956: 383), Guiglielmo Guardastagno seria vassalo de Guiglielmo Rossiglione e não seu amigo.

(BOCCACCIO, 2013: 283) Prepara uma tocaia e ataca o amigo completamente desarmado: além de matá-lo com a lança, como se fosse um torneio no qual os dois antigamente participavam, ele abre o seu peito e com uma faca e arranca com as próprias mãos o coração que, posteriormente oferece à mulher como uma refeição.

Rossiglione, assim como Tancredi, arquiteta um modo bastante cruel a vingança para punir a mulher; após arrancar o coração do opositor e voltar para o próprio castelo, ele ordena ao seu cozinheiro de pegar “aquele coração de javali e prepare a melhor e mais deliciosa iguaria que souber; e, quando eu estiver à mesa, mande-o numa tigela de prata”. (BOCCACCIO, 2013: 284) Ao oferecer o coração do amado à mulher como uma refeição, sem dizer do que se tratava, ele induz a sua mulher a um ato simbólico de antropofagia, e ela, após saber da verdade, comete suicídio. Dalla Bona indica que “il marito opta per il tentativo spettacolare del cannibalismo d’onore, incubato lungo il Medioevo per secoli da una letteratura cortigiana nella quale il cuore divorato non bastava mai a saziare le donne e gli amanti vendicativi. (DALLA BONA, 2015: 162)<sup>23</sup>

Apesar da pequena fala da mulher, ela se mostra honrosa e valente; não se sabe muito sobre ela, apenas que ela era belíssima e graciosa, e assim como as outras mulheres, Ghismonda e Lisabetta, invadida pela força do amor. Sua posição na sociedade era a de esposa e, portanto, ela “deveria assumir uma relação com o seu marido, negociada entre preceitos contraditórios. Por um lado, esperava-se que fosse uma companheira para o seu marido. Por outro, era sua subordinada e objeto de regras restritivas impostas por ele e por outras autoridades masculinas”. (KING, 1994: 46)

Assim, com essa subordinação, era inconcebível um ato de adultério dentro do matrimônio, e as mulheres eram restringidas “a casa, ao silêncio, à simplicidade; requeriam uma supressão total da sua vontade expressa, do corpo, da voz, do ornamento”. (KING, 1994: 51) Dessa maneira a transgressão dela, não somente a fidelidade ao marido, mas ao sagrado sacramento do matrimônio, era vista como algo impensável, pois elas “eram consideradas mais culpadas que os homens [...] e sofriam em toda parte, mais do que os homens, as consequências” (KING, 1994:52) de seus atos.

Portanto, somente uma força muito maior que a força do matrimônio e da fidelidade ao marido poderia fazer uma esposa ir contra a essa instituição conjugal. E a esposa de Rossiglione é envolvida pela força do amor.

---

<sup>23</sup> O marido opta pela tentativa espetacular do canibalismo de honra incubado ao longo da Idade Média, por séculos, por uma literatura cortês na qual o coração devorado jamais bastava para saciar as mulheres e os amantes vingativos.

Essa força que a pulsão sexual exerce é a mesma que envolve as três personagens aqui analisadas: elas não podem e não desejam ir contra esse fervor, e Boccaccio também não deseja encobrir esse sentimento, pois segundo Auerbach, “a sua moral amorosa é uma transformação do amor trovadoresco, afinado alguns graus mais para baixo quando ao nível estilístico e dirigido puramente para o sensual e o real; trata-se agora, sem sombra de dúvida, do amor terreno”. (AUERBACH, 2011:197, grifo meu)

A representação desse amor sensual e real nas personagens femininas no *Decameron* demonstra um autor que desejava retratar, sem medo e sem sentimento de pecado, o modo como as coisas eram, inclusive, que todos estavam sujeitos aos acontecimentos reais da vida. Boccaccio sob a influência das primeiras tendências humanistas apresenta características baseadas numa visão pessoal e realista (AUERBACH, 2011: 190). Essa é uma das grandes inovações no livro do Boccaccio: suas personagens são representadas de modo real, com seus desejos e pulsões, e dessa maneira, a esposa da Rossiglione também deveria ser apresentada como tal, independente de sua posição social de esposa.

Outro ponto interessante de se apontar na novela, é a nobreza que a esposa expressa ao ser confrontada pelo marido; sobre sua traição, ela não nega e ainda ressalta que a punida deveria ser ela e não o “tão valoroso e cortês cavaleiro” (BOCCACCIO, 2013: 284). Essa nobreza vem acompanhada de uma grande valentia não somente por se responsabilizar pelo ocorrido, como também o de se “punir” pela traição. Assim, em um ato impulsivo, ela se deixa cair pela janela. Não se pode deixar de notar que tal nobreza e valentia a ela conferidas contrastam com a perda de nobreza e valentia do seu marido, a mulher de Rossiglione apresenta um empoderamento de qualidades que antes eram exclusivamente masculinas. Ele perde a sua nobreza ao preparar a emboscada tão desleal para o seu traidor e ainda, por fim, com medo daquilo que havia feito, foge sem ter coragem de assumir as consequências de seu ato.

Assim como Ghismonda, a personagem da nona novela se suicida, num ato mais impulsivo que a personagem da primeira novela, mas não menos simbólico. A personagem boccacciana apresenta a sua aceitação como sujeito histórico, não movido por forças divinas, mas totalmente consciente e responsável pelos próprios atos. Esse ato é o ato não de um suicídio impulsivo, mas sim, de um ato para a sua libertação, pois as protagonistas das novelas da quarta jornada são tomadas pelo forte dualismo entre vida e a morte.

A esposa de Rossiglione decide a maneira como morrer, pois ela “pondo-se de pé, sem mais pensar, deixou-se cair por uma janela que estava atrás dela”. (BOCCACCIO, 2013: 284) Assim, ela apresenta, mesmo que na morte, o controle do destino de sua vida, da mesma

forma como apresenta Ghismonda; essas personagens dão voz e atitude à pulsão que emana dentro de ambas, mesmo que seja o último ato de suas vidas.

É relevante destacar, também, que em nenhum momento o nome da esposa é mencionado, sendo ela

sujeita à vontade de outrem no controle do seu próprio corpo, tal como suas relações sociais, a *identidade* das mulheres *diluía-se*, até ao *anonimato*, dentro do laço do casamento. Ao controle masculino correspondia à *insignificância* feminina. A forma patriarcal do casamento baseava-se numa atitude fundamentalmente negativa em relação às mulheres. (KING, 1994: 58, grifo meu)

É justamente esse anonimato, essa insignificância feminina dentro do casamento, que Boccaccio consegue romper dentro dessa novela: a falta de menção do nome da mulher se deve ao fato de que a sua identidade era tão “diluída” dentro do matrimônio, que a sua individualidade era suprimida, assim como o seu nome próprio nome. Mas mesmo sem nome, Boccaccio dá à esposa o lugar de uma grande protagonista, onde a sua bravura e nobreza serão sempre lembradas, mesmo quando, eventualmente, o seu nome já tiver sido esquecido. O legado deixado por ela é a quebra do laço sagrado que o matrimônio representava, deixando transparecer que, apesar de toda a repressão que existia à mulher dentro do casamento, ela poderia ir de encontro a esse regime e poder se permitir sentir o desejo e a sua liberdade de escolha.

Pela observação dos aspectos analisados nas três novelas de Decameron podemos concluir que as personagens apresentam características comuns entre si; Surdich afirma que “la qualità eroica di Ghismonda è nella consapevole volontà di morte quale inevitabile consequenzadi una scelta d’amore affermata con fierezza nella sua indipendeza”. (SURDICH, 2001: 144)<sup>24</sup> A mulher de Rossiglione também apresenta o mesmo atributo de afirmar sua independência, mesmo que o seu discurso seja bem mais sucinto que o da filha de Tancredi. Já para Squarotti (1989:68), a personagem Lisabetta é definida como uma “heroína sem palavra”, e para Sanguineti (1993:320), como aquela devota “sepulcralmente silenciosa”. Na novela, embora o diálogo esteja praticamente ausente, após o tormentoso interrogatório sobre o seu amante, Lisabetta fecha-se em um mutismo doloroso que adquire as nuances da loucura. Mas é exatamente nesse contraste entre vida/morte, sensualidade/espiritualidade que reside o seu fascínio.

---

<sup>24</sup>A qualidade heroica de Ghismonda está na vontade consciente de morrer qual inevitável consequência de uma escolha amorosa afirmada com orgulho na sua independência.

Todas as personagens também são movidas pela força do amor e pela luta de sua liberdade contra as forças repressivas da época, mesmo que para isso, seja necessária a liberdade através da morte. Joana Guimarães, em seu estudo sobre o suicídio na Antiguidade, aponta as diversas motivações para tal ato, as *causae moriendi*. Dentre as categorias apontadas pela estudiosa encontramos *devotio*, *taedium vitae*, *dolor*, *desperatasalus*, *pudor*, *conscientia*, *furor*, *impatientiadoris*, *necessitas*, *exsecratio* e *iactatio* (GUIMARÃES, 2011: XX)<sup>25</sup>; interessa-nos aqui, no que tange as personagens Ghismonda, Lisabetta e a mulher de Rossiglione, a terceira delas: *dolor*.

A autora aponta que,

muito embora a palavra latina *dolor* possa também especificar sofrimento físico, no nosso paradigma reservamos esta situação para *impatientia doloris*, remetendo o sofrimento psíquico para a categoria *dolor*. É evidente que este termo é muito genérico e que, sob o manto das outras categorias, também encontramos o rastro da dor. (GUIMARÃES, 2011:16)

Guimarães define esse motivo (*causa moriendi*) como aquela

dor causada pela perda do marido, da mulher, do amante, de um filho, de um familiar, de um amigo ou mesmo de um animal e que até nos remete para sentimentos como a amizade, ou mesmo para relacionamentos como o homoerotismo. Este sentimento configura-se também no amor não correspondido, ou desamor, como lhe chamamos. Esta situação está, aliás, muito bem definida em Pausânias, quando este diz que Selemno morre de amor ao ser abandonado pela ninfa Árgira. (GUIMARÃES, 2011:16)

E indica, ainda, que *dolor* “é mais preponderante nas mulheres do que nos homens” (GUIMARÃES, 2011:17). Utilizando a metodologia de Guimarães, que enumera além das *causae moriendi*, também os *modus moriendi*, ou seja, os modos de suicídio, e cujas principais categorias são abstinência, imolação, envenenamento, enforcamento, precipitação, afogamento e uso de armas, podemos afirmar que:

- 1- Na novela de Ghismonda o motivo é *dolor*, o modo é o envenenamento e o tema é o incesto e o excesso de amor por parte do pai;
- 2- Na novela de Lisabetta o motivo é o *dolor*, o modo é a inédua e o tema é o desamor e o mercantilismo, e,

---

<sup>25</sup>Respectivamente é o suicídio causado pelo altruísmo graças ao amor à pátria ou à coletividade; por saciedade ou desgosto pela vida; causado pela perda de um ente querido, principalmente marido, mulher ou amante; causado pelo desespero agudo por falta de alternativa; causado pela destruição da própria imagem face à vergonha; causado pelo remorso por um ato cometido; causado pela insanidade ou pelo delírio, também advindos de causas mágicas ou sobrenaturais; causado pela somatização da dor física; causado por ordem advinda de outrem; causado por vingança; como forma teatral e pública de morrer.

3- Na novela da mulher de Rossiglione o motivo é *dolor*, o modo é a precipitação e a motivação é o adultério.

De acordo com essa classificação, as três personagens apresentam essa propriedade de *dolor* em suas personalidades, elas simbolizam o tríptico de novelas trágicas da IV Jornada do *Decameron*, no qual as mulheres que tiveram um final trágico são as protagonistas. A análise de Surdich nos revela que,

Non è un caso che la triade di novelle che ha a protagoniste le menzionate figure femminili (la 1, la 5, la 9) si ponga un gradino più alto rispetto alle altre, sia per l'assolutezza del tragico da esse esibito, che non reclama alcun preambolo introduttivo, sia perché tutt'e tre le novelle fanno un uso quanto mai evidente di un aparato simbolico di alta capacità evocativa. (SURDICH, 2001:146)<sup>26</sup>

Denis confirma as ideias de Surdich quando afirma, a propósito das mesmas novelas, que “tutte queste immagini s’iscrivono nella corrente di pensiero cortese che valorizza il concetto dell’unione dei cuori, il loro dono reciproco, e fanno dell’amore un tesoro destinato ad essere preservato, così come è stato l’eroismo fedele del suo equivalente epico”. (DENIS, 1998: 103)<sup>27</sup>

Ghismonda, Lisabetta e a mulher de Rossiglione além de estarem unidas pelo final trágico, também estão unidas pela coragem de combater o patriarcado e de se colocar como mulheres que anseiam desejos e não negam suas vontades, afirmando-as, com um verdadeiro ato de bravura. Consentino definiu o caráter heróico dessas mulheres:

Ogni personaggio femminile risulta essere il frutto di un sapiente lavoro di intarsio, che fonde antico e moderno, leggende derivate dalla storia recente e miti del più lontano passato: se ne ricavano diverse tipologie di donna che tuttavia hanno in comune alcuni caratteri fondamentali. L’eccezionale energia di cui sono dotate è la testimonianza di un coraggio fuori dalla norma e, per questo, di per sé sospetto e pericoloso. [...] La virtù femminile, ogni qual volta di domestica cerca di farsi politica e civile, rischia di trasformarsi in accieciamento, di minacciare la severa razionalità maschile con un eccesso di passionalità. (COSENTINO, 2006:72-73)<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Não é por acaso que a tríade de novelas que tem como protagonistas as mencionadas figuras femininas (a 1, a 5 e a 9), seja colocada em um degrau mais alto em relação as outras, seja pela absolutez do trágico por elas exibido, que não reclama nenhum preâmbulo introdutivo, seja porque, todas as três novelas, fazem um uso quanto mais evidente de um aparato simbólico de alta capacidade evocativa.

<sup>27</sup> Todas essas imagens se inscrevem na corrente de pensamento cortês que valoriza o conceito da união dos corações, o dom recíproco deles, e fazem do amor um tesouro destinado a ser preservado, assim como foi o heroísmo fiel do seu equivalente épico.

<sup>28</sup> Cada personagem feminino resulta do fato de ser fruto de um trabalho sábio de marchetaria que funde antigo e moderno, lendas advindas da história moderna e mitos do passado mais distante: desse trabalho se obtém diversas tipologias de mulheres que, porém, têm em comum algumas características fundamentais. A excepcional energia de que são dotadas é testemunha de uma coragem fora do normal e, por esse motivo, suspeita e perigosa de si. [...] A virtude feminina, todas as vezes doméstica, procura fazer-se política e civil,

E acrescenta:

L'ammirazione per la forza d'animo femminile porta con sé stupore, malessere, paura ; anzi il confine fra bene e male rimane, in definitiva, difficile da tracciare con chiarezza. Non a caso, le protagoniste femminili di queste tragedie sono donne che utilizzano la trasgressione per affermare la propria individualità : esse disobbediscono, ingannano, tradiscono, giungono persino ad uccidere. Alla base della raffigurazione convenzionale dell'eroína sta la necessità di introdurre elementi che non sono del tutto conformi alla rappresentazione tradizionale della donna. (COSENTINO, 2006: 73)<sup>29</sup>

As protagonistas de Boccaccio, por conseguinte, são mulheres que desobedecem e que transgridem as normas do tempo. Elas se apaixonam por homens de classe social inferior, ato inconcebível naquela sociedade mercantil do século XIV. E ainda sobre a transgressão, Cosentino acrescenta que

l'eccezionale energia di cui si fanno portatrici è la testimonianza di un coraggio fuori dal comune, che da virtù rischia talvolta di trasformarsi in vizio. Labile è infatti il confine fra bene e male, dal momento che proprio queste tragedie costituiscono il luogo per l'affermazione di una trasgressione di segno femminile. Il dramma diventa infatti il campo di investigazione per la definizione di un modello di donna protagonista dell'azione, la cui condizione ambigua, insieme di "vittima" e di "colpevole", consente l'affermazione di una complessità psicologica nuova. L'eroe o, come in questi casi, l'eroína oscilla perennemente tra il tipo, ovvero un caso illustre, che invita a riflettere sulla precarietà dell'esistenza umana o sull'importanza della virtù, e il modello, inteso come paradigma a cui conformare le proprie azioni. (COSENTINO, 2006: 71)<sup>30</sup>

Desse modo, as heroínas de *Decameron* são reflexos de uma sociedade de transição, e sendo Boccaccio fruto dessa época, ele é impelido em dar voz a essas mulheres que começam a traçar um novo retrato do papel da mulher. A obra boccacciana reflete não somente as características da sua época, mas “examina e descreve da maneira mais concreta todas as

---

ameaça transformar-se em cegamento, ameaçar a severa racionalidade masculina com um excesso de passionalidade.

<sup>29</sup> A admiração pela força de ânimo feminino traz consigo estupor, mal-estar, medo; aliás, a fronteira entre bem e mal permanece, em definitivo, difícil de ser traçada com clareza. Não por acaso as protagonistas femininas dessas tragédias são mulheres que utilizam a transgressão para afirmar a própria individualidade: elas desobedecem, enganam, traem, chegam até mesmo a matar. Na base da representação convencional da heroína está a necessidade de introduzir elementos que não estão completamente conformes à representação tradicional da mulher.

<sup>30</sup> A excepcional energia de que se fazem portadoras é o testemunho de uma coragem fora do comum, que de virtude arrisca transformar-se, às vezes, em vício. Sutil é a fronteira entre bem e mal, a partir do momento que mesmo nessas tragédias constituem o lugar para a afirmação de uma transgressão de marca feminina. O drama torna-se, portanto, o campo de investigação para a definição de um modelo de mulher protagonista da ação, cuja condição ambígua, ao mesmo tempo “vítima” e “culpada”, consente a afirmação de uma complexidade psicológica nova. O herói ou, como nesses casos, a heroína oscila perenemente entre o tipo, ou seja, um caso illustre, que convida a refletir sobre a precariedade da existência humana o sobre a importância da virtude, e o modelo, entendido como paradigma ao qual conforma as próprias ações.

camadas sociais, ofícios e classes do seu tempo”. (AUERBACH, 2011:186) O autor italiano é sensível às questões do seu tempo, mas, principalmente, à questão das mulheres; em razão disso, sua escrita é destinada ao divertimento e ao consolo das *nobilíssimas mulheres*, acrescentando a isso um estilo que combina realismo e erotismo (AUERBACH, 2011: 188). Ainda sobre o realismo de Boccaccio, e sobre a sua combinação com o erotismo apontado por Auerbach, Sanguineti indica que “senza falso pudore, in pagine di realismo insuperabile, svelando la natura dell'orgasmo, Boccaccio dimostra come la soddisfazione sessuale sia il prodotto di una personalità matura, capace di vivere autenticamente l'amore”. (SANGUINETI, 2007:9) <sup>31</sup>

Assim sendo, suas personagens abrem espaço, movidas pelo amor e pela luta feminista, para a aquisição de autonomia e de liberdade de escolha; essas mulheres não estão mais dispostas a viver à sombra do gênero masculino; e algo muda, não apenas na relação da mulher com os outros, mas da mulher com ela mesma, se aceitando e, acima de tudo, se permitindo alguns desejos e pensamentos de liberdade. Ghismonda, Lisabetta e a mulher de Rossiglione, como muitas outras, são o retrato de que na época de Boccaccio algumas mulheres começam a expressar sua consciência em palavras, podendo ser consideradas umas das primeiras personagens feministas “descobridoras inteligentes de um novo caminho” (KING, 1994:246).

---

<sup>31</sup>Sem falso pudor, em páginas de realismo insuperável, revelando a natureza do orgasmo, Boccaccio demonstra como a satisfação sexual é produto de uma personalidade madura, capaz de viver autenticamente o amor.

#### 4 - CONCLUSÃO

Nesta monografia analisamos novelas da obra *Decameron* de Giovanni Boccaccio, buscando compreender o seu contexto histórico e a importância desta produção na literatura ocidental. Além dessa análise, aprofundamos a nossa pesquisa no recorte de três novelas da IV Jornada, a qual buscou evidenciar os pontos harmônicos e desarmônicos de tais histórias, mas principalmente, apontar para o traço mais significativo que o autor evidencia em sua obra, e que neste trabalho é fundamental: uma nova representação da figura feminina.

Neste trabalho, tivemos como objetivos analisar a conjuntura da obra e da época social, comparar as novelas examinadas e pesquisar qual é a singularidade dos personagens femininos escolhidos. Avançamos na análise proposta e apresentamos, aqui, algumas particularidades e algumas das inovações boccaccianas na representação destas protagonistas femininas. Dada a natureza desta pesquisa, ela não permitiu nos debruçar, por exemplo, sobre a exploração de uma maior quantidade de novelas. Desta forma, podemos avançar, futuramente, na investigação de todas as protagonistas femininas da IV Jornada do *Decameron*, investigando, inclusive, a relação de obra-prima de Boccaccio com outras obras do mesmo autor, a citar, principalmente, *Il Filocolo* (1336) e *Elegia di Madamma Fiammetta* (1343 -1344), pontuando o aspecto do novo conceito do feminino que é oferecido.

Na *Elegia*, por exemplo, Fiammetta é representada como uma mulher terrena, que não aspira à salvação do Paraíso. Ao contrário, ela opta pela fama terrena, para além de escrúpulos morais ou religiosos. Assume, portanto, o papel de sujeito, de protagonista, e não de objeto do amor, com uma notável novidade em relação à precedente tradição, isto é, da poesia stilnovista. Boccaccio também coloca em evidência a discriminação sexual, notando como as mulheres também são capazes de trair os homens, os quais, por consequência “non si fa ingiuria, se per quella legge, che essi trattano altrui, sono trattati essi”. (BOCCACCIO, 1939, p. 23)<sup>32</sup>. Este é, inclusive, o tema da VII Jornada do *Decameron*.

Assim, a partir da pesquisa aqui realizada, é possível concluir que na literatura boccacciana, mesmo que de uma forma periférica, ela exprime avanços na luta das mulheres. As personagens da prosa realista do *Decameron* retratam de forma mediada o avanço da luta das mulheres. O autor, que é um antecipador de algumas ideias do Renascimento, manifesta através de suas heroínas uma forma diferente de caracterização das mulheres, oferecendo uma visão que rompe com o ideal de mulher medieval, o que era tradicionalmente feito pelos seus antecessores, na já apontada poesia stilnovística.

---

<sup>32</sup> Não se comete injúria, se por aquela lei, com a qual eles tratam os outros, eles também são tratados.

Essa característica da obra-prima de Boccaccio, dentre outras, a faz ser apontada como um grande marco literário no rompimento da moral medieval, onde se valorizava o espiritual, e que inaugura um estilo pré-humanista, onde se enaltecem os valores mais terrenos. E junto com essa apreciação do terreno, o autor engrandece o feminino, desmitificando a concepção de uma mulher cândida e submissa ao retratar uma mulher que além de não reprimir a sua sexualidade, busca desenvolvê-la de forma mais plena, mesmo que isso confronte os preceitos daquela sociedade. Pois como afirma Totaro,

Anche a loro riguardo [alle donne], infatti, vale il criterio dell'esemplarità [...] per essere ognuna figura indipendente accanto a ciascuna delle altre, in un quadro della realtà femminile infinitamente variato e pur rappresentativo di una condizione differente dall'immagine desumibile dagli exempla, tanto quelli della tradizione medievale devota, quanto quelli in questo stesso momento proposti con forte richiamo alla tradizione classica. In tale senso le figure femminili che si considereranno, pur non riconducibili ad identificare un paradigma di donna del Decameron - poiché piuttosto vanno a formare una galleria di ritratti individuali o, se si vuole, una casistica -, nell'insieme descrivono una cultura delle donne e sulle donne della quale, si deve pur tener conto per comprendere questa società e questa epoca. (TOTARO, 2005:14)<sup>33</sup>

Boccaccio retrata mulheres de diferentes status sociais: viúvas, solteiras e casadas; laicas e religiosas, nobres e plebeias. A leitura de suas novelas apresenta um mundo inovador e revolucionário, mas “o narrador, no fundo, julga severamente a sociedade do seu tempo. Tem, sobretudo, o vivo sentimento de que ela atravessa uma seríssima crise”. (BEC: 1984: 69) Dessa maneira ele cria um novo mundo, um mundo afastado daquele da peste e daquele universo pútrido, levando os seus dez jovens para um campo cheio de beleza, em contraste com o mundo real em que eles viviam, e assim, já refugiados “também participam da (re) criação do mundo” (ARÊAS, 2012: 1) com a narração de suas novelas.

À vista disso, Boccaccio é livre pra escrever e se expressar de maneira autônoma; ele cria um mundo no qual as suas personagens femininas ganham um papel mais ativo na sociedade, tomando consciência, através da força do amor e o do desejo, das suas lutas contra o patriarcado e aspirando autonomia e liberdade.

---

<sup>33</sup> No que lhes diz respeito [às mulheres], de fato, vale o critério da exemplaridade [...] para cada figura ser independente ao lado a cada uma das outras, em um quadro da realidade feminina infinitamente variado e sempre representativo da uma diferente condição da imagem presumível dos *exempla*, tanto aqueles da tradição medieval devota, quanto aqueles com forte retomada da tradição clássica. Em tal sentido, as figuras femininas que se consideram, mesmo não reconduzíveis a identificar um paradigma de *mulher do Decameron* – pois, mais irão formar uma galeria de retratos individuais ou, se assim se deseja, uma casuística -, no conjunto descrevem uma cultura das mulheres e sobre as mulheres da qual, se deve levar em consideração para compreender esta sociedade e esta época.

Portanto, esse mundo conflituoso de Boccaccio, expressa exatamente a sociedade de transição na qual ele vive, oferecendo não apenas uma visão hegemônica patriarcal, mas também, de forma contraditória, aspectos dos conflitos do seu tempo, como aqueles expressos por uma nova concepção sobre a mulher, inovando e traçando para elas um novo papel na literatura. Esta expressão das personagens, na medida em que não podemos separar a literatura do próprio mundo na qual é forjada, demonstra que, em contato com o *Decameron*, observamos o nascer de novas sociedade e literatura, nas quais o autor não é apenas Boccaccio, mas sim, todas as *vigorosas* mulheres que influenciam o criador da obra através de suas virtudes.

Acreditamos que este trabalho tem como um dos seus aspectos mais relevantes o seu destaque social. O estudo do papel da mulher na sociedade italiana do século XIV manifesta que já em épocas passadas, as mulheres, mesmo que sem uma completa autonomia, buscava conquistar o acesso a direitos iguais entre os homens e elas. Esse feminismo prematuro que essas mulheres almejavam naquele tempo, é o mesmo que hoje se faz tão presente e que se evidencia cada vez mais necessário para a construção de um mundo cada vez mais igualitário e livre dos padrões de opressão do patriarcado.

## 5 - REFERÊNCIAS

- ARÊAS, A. M.; CAMBEIRO, D. Reflexões Lingüístico - Literárias em o Decameron, de Giovanni Boccaccio. In: *Anais do VI Congresso Nacional de Lingüística e Filologia*, Cadernos do CNLF, Série VI, n°3, Estudos Filológicos e Literatura. Rio de Janeiro, 2002, p. 1-9. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno03-10.html>. Acesso 20/06/2016.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução coletiva para a língua portuguesa. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 176-201.
- BARBERA, Rossana F. La fonte delle lacrime di Elisabetta da Messina: Decameron 4:5. *Quaderni d'Italianistica*. Volume XXII, N° 1, 2001, p. 103-120.
- BEC, Christian. *Fundamentos de Literatura Italiana*. Tradução de Mario da Silva. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. (Org. Vittore Branca). Torino: Utet, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Decameron*. Tradução Ivone C. Benedetti. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *L'Elegia di Madonna Fiammetta con le chiose inedite*. (Org. Vincenzo Pernicone) Bari: Laterza, 1939.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRAGANTINI, Renzo. Para um diverso Decameron. Tradução de Dóris N. Cavallari e Valéria Vicentini. *Revista de Italianística*. Universidade de São Paulo. São Paulo, n° 29, 2015, p. 38-70.
- BRANCA, Vittore. Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento. *Cuadernos de Filologia Italiana*. Universidad Complutense de Madrid. N° 3 Extraordinário, 2001, p. 21-37.
- \_\_\_\_\_. La commedia umana dell'età comunale. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1989, p. XI-XLVI.
- \_\_\_\_\_. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni Editore, 1956.
- CASADEI, Alberto; SANTAGATA, Marco. *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*. Roma-Bari: Laterza, 2007.

- COSENTINO, Paola. Tragiche eroine: virtù femminile fra poesia e trattati sul comportamento. In: *Italique online*, IX, 2006, p. 68-99. Disponível em: <http://index.108.html>. Acesso: 17/05/2016.
- DALLA BONA, Fabiano. Hoc est in corpus meum : le narrative medioevali del coeur mangé e la novella del Decameron VI, 9. *Revista de Italianística*. Universidade de São Paulo. São Paulo, nº 29, 2015, p. 149-167.
- DENIS, François. Coeur arraché/coeur mangé: modulations. In: *Études littéraires*, vol. 31, nº1, 1998, p. 95-108. Disponível em: <http://erudit.org>. Acesso: 17/05/2016.
- DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Salanti, 1965. Versão on-line disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t219.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t219.pdf). Acesso: 01/07/2016.
- DOTTI, Ugo. *La rivoluzione incompiuta*. Torino: Nino Aragno Editore, 2011.
- FORDRED, Benedetta. Alcune osservazioni sulla língua del Decameron. In: CAPASSO, Danilo. (Org.) *Nella moltitudine delle cose: convegno internazionale su Giovanni Boccaccio a 700 anni della nascita*. Raleigh: Aonia Edizioni, 2016, p. 154-173.
- GUARDIANI, Francesco. Boccaccio dal Filocolo al Decameron: variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti. *Carte Italiane: a journal of Italian Studies*. UCLA. Serie1, nº 7, 1986, p. 28-46.
- GUIMARÃES, Joana. *Suicídio mítico: uma luz sobre a Antiguidade Clássica*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- KING, Margaret L. *A Mulher do Renascimento*. Tradução de Maria José de la Fuente. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1994.
- LLOSA, Mario Vargas. *Boccaccio in scena*. Traduzione Martha Canfield. Firenze, 4 giugno 2014. Disponível em: [http://www.unifi.it/upload/sub/news/testo\\_lectio\\_vargasllosa\\_italiano.pdf](http://www.unifi.it/upload/sub/news/testo_lectio_vargasllosa_italiano.pdf). Acesso em: 01/07/2016.
- PETRONIO, Giuseppe. *L'autore e il pubblico*. Roma: Edizioni Studio Tesi, 1981.
- QUONDAM, Amedeo. Le cose e gli oggetti. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Milano: Rizzoli, 2013, p. 1717-1720.
- SALVATORE, Maria di. Una lettura metaletteraria della novella IV.5 del Decameron. *Rivista di Studi Italiani*, Ano XXX, Nº1, 2012, p. 34-45.
- SANGUINETI, Edoardo. La visione di Lisabetta. In: *ID Gazzettini*. Roma: Editori Riuniti, 1993, p. 318-321.
- SANGUINETI, Federico. "Quarta Giornata". *Heliotropia – An online journal of research to Boccaccio scholars*: Vol. 4: Iss. 1, Article 2, 2007, p.1-19.

SQUAROTTI, Giorgio Barbieri. Amore e morte (non senza qualche vicenda di commedia). In: SQUAROTTI, Giorgio Barbieri (org.). *Prospettive sul Decameron*. Torino: Tirrenia, 1989, p. 59-83.

SURDICH, Luigi. *Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza, 2001.

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

TOTARO, Luigi. *Ragioni d'amore: le donne nel Decameron*. Firenze: Firenze University Press, 2005.