MINISTÉRIO DAEDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

THAYNARA KAROLINA VAZ DA CRUZ

A INTERTEXTUALIDADE EM *SEXAMERON*, DE LUIZA LOBO

CATALÃO (GO)

2019

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**
2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Thaynara Karolina Vaz da Cruz

Título do trabalho: A intertextualidade em *Sexameron*, de Luiza Lobo

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Thaynara Karolina Vaz da Cruz
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

João Batista Cardoso
Assinatura do(a) orientador(a)[2]

Data: 22 / 03 / 2019

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

THAYNARA KAROLINA VAZ DA CRUZ

A INTERTEXTUALIDADE EM *SEXAMERON*, DE LUIZA LOBO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.
Orientador/a: Prof. Dr. João Batista Cardoso

CATALÃO (GO)

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cruz, Thaynara Karolina Vaz da

A intertextualidade em Sexameron, de Luiza Lobo [manuscrito] / Thaynara Karolina Vaz da Cruz. - 2019.

87 f.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Cardoso.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2019.

Bibliografia.

1. Sexameron. 2. Decameron. 3. Intertextualidade. 4. Paródia pós moderna. I. Cardoso, João Batista , orient. II. Título.

MESTRADO
em Estudos da Linguagem

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

UFG

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 109/2019

Às oito horas do dia vinte e oito de fevereiro de dois mil e dezenove, no Laboratório Ladffon, Bloco E, Sala 01, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem - Mestrado e Doutorado, composta pelos docentes: Prof. Dr. João Batista Cardoso [Orientador], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Maria Imaculada Cavalcante para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada "A intertextualidade em Sexameron, de Luiza Lobo", de autoria da mestranda **Thaynara Karolina Vaz da Cruz,** matrícula 20170937. Iniciando os trabalhos, o Presidente da sessão apresentou a Banca e o candidato ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra à mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, o Presidente concedeu a palavra aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição dos examinadores aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o candidato: aprovada, estando apta a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela discente. Regional Catalão, UFG, aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e dezenove. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Banca Examinadora:	Parecer:
João Batista Cardoso Prof. Dr. João Batista Cardoso - UFG (Orientador)	(X) Aprovado ( ) Reprovado
Ulysses Rocha Filho Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho - UFG/RC	(X) Aprovado ( ) Reprovado
Mcavalcante Profa. Dra. Maria Imaculada Cavalcante – UFG?RC	(X) Aprovado ( ) Reprovado

Discente:
Thaynara Karolina Vaz da Cruz Thaynara Karolina Vaz da Cruz

Observações (se for o caso):

Visto:
Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

THAYNARA KAROLINA VAZ DA CRUZ

A INTERTEXTUALIDADE EM SEXAMERON, DE LUIZA LOBO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovada em **28 de fevereiro de 2019.**

BANCA EXAMINADORA

João Batista Cardoso

Dr. João Batista Cardoso - (Orientador),
Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão

Ulysses Rocha Filho.

Dr. Ulysses Rocha Filho
Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão

Imaculada

Maria Imaculada Cavalcante
Universidade Federal de Goiás – UFG/Regional Catalão

In Memoriam de Bartolomeu e Valda, meus queridos avós-padrinhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha mãe, Suely, meu maior exemplo de força e amor, sempre me dando apoio nos momentos de felicidade e de dificuldade.

Agradeço ao meu irmão Vinícius que, mesmo com um oceano de distância, sempre esteve ao meu lado, me encorajando e me dando exemplo.

Agradeço ao meu pai, Adão, pelo apoio e confiança nas minhas escolhas, sendo muito importantes para mim.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. João Batista Cardoso, pelas orientações, pelos livros e acompanhamento nessa dissertação.

Agradeço aos professores da banca de qualificação, profa. Dra. Maria Imaculada Cavalcante e prof. Dr. Ulysses Rocha Filho, pelas contribuições para esse trabalho.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem, por ter me acolhido para a realização dessa pesquisa.

Agradeço em especial ao meu amigo e companheiro de estrada Brenno Fernandes, pelas conversas, apoio, encorajamento desde a graduação, e pela sua amizade.

Agradeço, enfim, a todas as pessoas que torceram por mim e de certa forma contribuíram para a realização desse trabalho.

Nada me abre mais o apetite que uma história suculenta dessas – comentou Efebo. – E agora, meus amigos, vamos ao prato principal. Queiram passar ao salão.

Luiza Lobo, ***Sexameron****, 1997.*

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o romance *Sexameron: novelas sobre casamentos*, de Luiza Lobo, publicado em 1997, pelo viés da intertextualidade. Para esse fim, fazemos o percurso do conceito de intertextualidade, indo desde a origem até a sua sistematização. Utilizamos Mikhail Bakhtin, com seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), pois suas reflexões a respeito da obra de Dostoiévski dará subsídios para Julia Kristeva criar o termo *intertextualidade*, e sistematiza-lo, em seu livro *Introdução à semanálise* (1974). Utilizamos também outros teóricos e críticos que dissertam sobre a intertualidade como Laurent Jenny (1979), Gérard Genette (2010) e Antoine Compagnon (1996). Assim, assumimos que a intertextualidade é inerente ao texto, e nos propomos a analisar de que forma a presença do intertexto contribui para a construção de sentido na narrativa de Luiza Lobo. Por fim, tentamos encaixar *Sexameron* como uma paródia pós-moderna, seguido a proposta de Linda Hutcheon (1985) em seu livro *Uma teoria da paródia*, e compreender que Luiza Lobo busca na obra *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (1351) elementos para fazer sua crítica ao final do XX, principalmente no que tange a condição da mulher em períodos diferentes da história.

Palavras-chave: *Sexameron*. *Decameron*. Intertextualidade. Paródia pós-moderna.

ABSTRACT

This work aims to analyze the novel *Sexameron: novelas sobre casamentos*, by Luiza Lobo, published in 1997, by the bias of intertextuality. To this end, we make the course of the concept of intertextuality, going from the origin to its systematization. We use Mikhail Bakhtin, with his book *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), for his reflections on Dostoevsky's work will give rise to Julia Kristeva's creation of the term *intertextuality*, and systematizes it in her book *Introdução à semanálise* (1974). We also use others theorists and critics who talk about intertextuality as Laurent Jenny (1979), Gérard Genette (2010) and Antoine Compagnon (1996). Thus, we assume that intertextuality is inherent to the text, and we propose to analyze how the presence of the intertext contributes to the construction of meaning in Luiza Lobo's narrative. Finally, we try to fit *Sexameron* as a postmodern parody, and understand that Luiza Lobo seeks in the work *Decameron*, by Giovanni Boccaccio (1351) elements to make her critical at the end of the 20th century, mainly in what concerns the condition of the woman in different periods of history.

Key-words: *Sexameron*. *Decameron*. Intertextuality. Postmodern parody.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **14**

CAPÍTULO I: INTERTEXTUALIDADE **18**

1.1 Intertextualidade: Conceito e origem 18

1.2 Intertextualidade e Literatura 28

CAPÍTULO II: DECAMERON, HEPTAMERON E SEXAMERON **35**

2.1 *Decameron*, de Giovanni Boccaccio 35

2.3 *Heptameron*, de Margarida de Navarra 49

2.3 *Sexameron*, de Luiza Lobo 51

CAPÍTULO III: A INTERTEXTUALIDADE EM *SEXAMERON* **63**

3.1 *Decameron* e a intertextualidade 63

3.2 *Sexameron*: teoria da paródia 65

3.3 *Sexameron* e a condição da mulher 71

CONSIDERAÇÕES FINAIS **82**

REFERÊNCIAS **85**

INTRODUÇÃO

A literatura desde os seus primórdios sempre levou em consideração aquilo "que veio antes", algo que foi precursor e, mesmo que seja para negar ou para questionar, o fazer literário não consegue escapar dos já-feitos previamente. Com obras anteriores aprendemos o que convém fazer e também o que não convém fazer. Porém, é inegável que lidar com o peso do já-feito, já-dito, torna-se tarefa árdua para um autor que queira escrever no tempo presente.

No Renascimento os autores lidaram com esse peso de uma forma, no Romantismo de outra, assim se passaram os anos, os períodos literários, até chegar no que hoje chamamos de Literatura Contemporânea, que também precisa encontrar um jeito de se lidar com esse "peso". No Classicismo a norma era imitar os Antigos greco-romanos, pois já que seu valor na composição literária era por eles inquestionável, para se fazer literatura do mesmo nível poético só seria possível se imitassem tal modelo. Para escrever bem, deve-se imitar quem escreve bem.

No Romantismo irão questionar esse preceito do que só se faz bem imitando, pois havia outras possibilidades de se compor literatura com esse valor elevado, mas que ainda não tinham sido exploradas exatamente por se prenderem à uma única forma de se pensar. Com isso, os autores românticos demonstraram que se deveria romper com os modelos passados e compor sua própria forma, retomando assim a "querela entre antigos e modernos". Além disso, no Romantismo surgirá o conceito de *gênio*, em que o autor literário será como um demiurgo, substituindo o domínio técnico, prezado pelos Classicistas, pela criação literária e a valorização do escritor.

Mais tarde, no Modernismo, teremos também essa recusa ao passado, pelos modelos literários, para se buscar uma própria identidade cultural e literária. No Modernismo teremos algumas vanguardas disseminando radicalmente o abandono das tradições literárias, a exemplo do futurismo que em seu manifesto pregava a destruição de museus e bibliotecas, tudo que representava o passado da arte, para abraçar ao moderno.

Assim, temos duas visões polarizadas do se fazer literário: seguir as formas antigas, pois elas deram certo; ou romper com as formas antigas, pois cada período deve

buscar sua própria identidade. Mesmo essas visões terem sentidos antagônicas, as duas se equivocam ao se pensar que só há uma forma de se lidar com o já-feito. Uma obra não precisa imitar a outra ou rompê-la completamente para que se busque um valor literário ou sua própria identidade. Há lugar para os dois. É isso que a teoria da intertextualidade, surgida no século XX, vem nos mostrar. Todo texto é intertextual, mas isso não significa que ele não se apresente como único e tenha suas próprias características.

Nesse trabalho temos como objetivo estudar o romance *Sexameron: novelas sobre casamento* (1997) de Luiza Lobo, assumindo o seu caráter intertextual que já começa pelo título, que nos remete imediatamente à obra de Giovanni Boccaccio *Decameron* (1349-1351), demonstrando como a autora lida com esse já-dito ao buscar em *Decameron* os meios de se compor o seu romance. Para isso, faremos um percurso da origem e do conceito de intertextualidade, pois o entendimento desse conceito irá dar subsídios de se analisar e entender como a intertextualidade se faz presente no objeto dessa pesquisa. No decorrer da análise pelo viés da intertextualidade no objeto dessa dissertação, será feita uma análise comparativa entre *Sexameron* e *Decameron*, a fim de se identificar os modos e elementos semelhantes que aparecem nas duas obras, além de verificar os elementos que as diferenciarão, em forma e conteúdo, sendo a diferença fator bem representativo entre as obras.

Não podemos deixar de mencionar e analisar nesse trabalho a questão da mulher, que se faz de forma essencial ao romance, que demonstra e critica os modos com que a mulher ainda é tratada na sociedade patriarcal. Com o subtítulo *novelas sobre casamento*, *Sexameron* traz as relações de gênero de forma crítica principalmente em relação à instituição do casamento, que se é imposta às mulheres como única forma de significação na vida. Em *Sexameron*, ao invés dos jovens estarem fugindo da peste negra, como em Boccaccio, os jovens estão fugindo da Aids, que está dizimando a população humana, e é considerada, no romance, como a Grande Peste do século XX. Assim, as temáticas tratadas em *Sexameron* serão relacionadas também a sua forma e intertextualidade, pois é através do intertexto que sua crítica é formada.

O trabalho está dividido em três capítulos, nos quais o primeiro capítulo é de caráter teórico, em razão de se dedicar ao conceito de intertextualidade, fazendo o percurso do termo antes dele ser criado. Começaremos nosso percurso em Mikhail Bakhtin no livro *Problemas na poética de Dostoiévski* (1981), pois é nessa obra que a gênese do conceito de intertextualidade está, e é identificada e sistematizada por Julia

Kristeva em seu livro *Introdução à semanálise* (1971), em que Kristeva irá teorizar sobre a intertextualidade, o definindo como um mosaico de citações. Após a conceitualização de Kristeva, abriram-se as portas para diversos estudiosos e pesquisadores se dedicarem ao conceito de intertextualidade, acrescentando ou refutando as primeiras afirmações de Kristeva. Dentre esses autores utilizaremos Laurent Jenny, com seu ensaio "A estratégia da forma" que integra seu livro *Poétique* (1979), no qual o autor reformula a primeira conceitualização feita por Kristeva. Gérard Genette também irá, a partir das considerações de Kristeva, teorizar sobre a intertextualidade, em que o autor irá criar uma outra categoria de "transtextualdade" para tratar do conceito.

Na segunda seção do primeiro capítulo trataremos mais especificamente da intertextualidade dentro da literatura, pois esse é o objeto mais central desse trabalho por ter como corpus um romance. Utilizaremos o estudo de Antoine Compagnon em seu livro *O trabalho da citação* (1996) sobre citações como forma de intertextualidade. Por fim, utilizaremos os estudos e teorias de Linda Hutcheon em seu livro *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991).

No segundo capítulo, nos dedicaremos à análise do romance *Sexameron* e *Decameron*, elucidando seus aspectos formais e temáticos e elucidando suas semelhanças e diferenças. Teremos uma breve seção para a obra *Heptameron*, de Margarida de Angoulême, a rainha de Navarra, pois além da obra de Boccaccio, Luiza Lobo evoca o *Heptameron*, utilizando a rainha de Navarra como personagem primordial em seu romance, a fim de se demonstrar a condição da mulher nos diferentes períodos da humanidade. A obra *Heptameron* não faz parte do corpus deste trabalho, assim, não faremos uma análise, e sim traremos as informações relevantes para que se possa compreender a obra *Sexameron*.

No terceiro capítulo analisaremos a obra *Sexameron* pelo viés da intertextualidade, aplicando a teoria da intertextualidade e verificando de que formas o intertexto provoca sentido na obra de Luiza Lobo, demonstrando a principal crítica feita pela autora, que é a condição feminina de silenciamento e os resquícios presentes da sociedade patriarcal. Por fim, utilizaremos os estudos e teorias de Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985), uma vez que Hutcheon, ao observar o fenômeno da pós-modernidade, nota a presença cada vez mais frequente da paródia, mas não como a paródia da tradição literária, pois a paródia pós-moderna não terá como principal característica o cômico e a sátira, mas sim será

altamente irônica e crítica, sendo o objetivo principal desse estudo constatar se *Sexameron* pode ser considerada uma paródia pós-moderna.

CAPÍTULO I: INTERTEXTUALIDADE

1.1 Intertextualidade: Conceito e origem

Ao se falar em intertextualidade, a primeira concepção que nos remete é a presença de um texto em outro texto. Tudo que é dito ou escrito está carregado de outros discursos, outras vozes, presentes na sociedade e na história. Dessa forma, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente ao texto oral e escrito, devido à presença das múltiplas vozes e discursos que se intercambiam e atravessam o fazer literário ao longo do tempo. Esse diálogo entre textos, ainda que seja evidente na literatura, também se faz presente aos outros tipos de texto. Contudo, a intertextualidade vai além da presença de textos em outros, pois enquanto teoria há mais elementos incorporados à sua primeira conceitualização.

É importante ressaltar que a intertextualidade enquanto conceito surgiu apenas no século XX, iniciando-se com Mikhail Bakhtin e sistematizando-se em Julia Kristeva. Entretanto, a consciência da presença de outros textos, em aspecto formal ou temático, a influência de outros autores e a intenção de se fazer referência à obras já existentes já existia muito antes, a exemplo do Renascimento classicista do século XVI, que se consistia na imitação dos modelos clássicos greco-romanos, pois só aos moldes clássicos que seria possível atingir um nível elevado, tanto formalmente quanto tematicamente, na arte literária.

De forma diacrônica é possível refletir sobre como, no decorrer da história literária, os autores lidaram com a intertextualidade. Na Antiguidade e no Renascimento a intertextualidade[1], em seu caráter imitativo, foi benquista, visto que era o meio ideal de composição poética. Já em outros períodos da literatura o ideal era o rompimento com as formas passadas em busca de uma própria identidade, como ocorreu no Modernismo, em que houve uma revisão crítica do passado, tanto literário quanto histórico-cultural, para ocorrer a quebra com os valores tradicionais.

[1] Não consideramos *intertextualidade* como sinônimo de *imitação* ou *influência*., contudo é considerado que a *intertextualidade* tenha abarcado esses dois conceitos, em que a *influência* foi substituída "por um novo conceito, como o da 'intertextualidade'". (NITRINI, 2010, p. 126)

No âmbito da literatura, antes do surgimento do termo intertextualidade, os conceitos utilizados eram o de imitação (*mímesis*) e influência, os quais por vezes foram utilizados como sinônimos. Com o surgimento da teoria da intertextualidade, esses dois conceitos foram transformados e incorporados ao conceito de intertextualidade. Dessa forma, uma diferenciação se faz necessária para o entendimento do que mais tarde chamaremos de intertextualidade:

> Até certo ponto, a influência pode confundir-se com a imitação, assim como, em sua outra acepção, confundia-se em parte com a difusão. Nesse caso, o matiz que diferencia as duas noções é que a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de apontar [...]. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor. (NITRINI, 2010, p. 127-128)

Dessa forma, a imitação estaria ligada mais ao aspecto formal e composicional enquanto a influência estaria ligada para a temática, "mais difícil de apontar". A influência, ao ser incorporada como forma de intertextualidade, seria o que é chamado de *alusão*, uma das formas sutis de intertextualidade.

Em vista disso, no século XX a intertextualidade enquanto conceito e teoria será concebida e sistematizada. Mikhail Bakhtin em sua teoria da linguagem, propõe um elemento essencial para a compreensão de seu pensamento, que seria a palavra do outro, pois todo discurso está perpassado de outros discursos, não é uma obra fechada, mas sim em contato com todos os outros, configurando-se assim como heterogêneo. Esse pensamento também foi levado para a literatura, quando o autor passa a denominar "palavra literária":

> Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só se tornou possível graças à sua concepção de "palavra literária", entendendo-se por "palavra" a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translinguística. Esse conceito, ao lado de dois outros, "diálogo" e "ambivalência", abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade. (NITRINI, 2010, p. 158)

Ao se debruçar na obra de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin desenvolve novos conceitos como "romance polifônico", "carnavalização da linguagem", "dialogismo" e "ambivalência", que foram os princípios para a sistematização do conceito de intertextualidade aplicado à literatura. Em seu livro *Problemas na poética de Dostoiévski*

(1981), Bakhtin nota uma característica que será única a Fiódor Dostoiévski, e afirmará que "Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*." (BAKHTIN, 1981, p.3 – grifo do autor).

O que o autor chama de "polifonia" é a característica na obra de Dostoiévski em que a voz das personagens no romance é independente e autônoma. Esse termo vem em oposição à "monofonia" em que o romance monofônico por mais que possua diversos personagens com falas próprias e ideologias autônomas, todos terminam por expressar uma ideologia dominante, que seria a mesma do autor da história. Assim, o romance polifônico apresenta personagens cujas vozes se tornam independentes da voz do autor:

> A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum ao autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 1981, p.3 – grifo do autor)

Como aponta Bakhtin, o romance polifônico possui uma heterogeneidade de pensamentos e vozes, as múltiplas consciências e ideologias, como se houvesse mais de um autor na obra. A polifonia não se trata da quantidade de falas de diferentes personagens, mas sim de suas independências entre si, enriquecendo a experiência do leitor por este se defrontar com variedades de pensamentos. Apresentado o conceito de polifonia, Bakhtin nos introduz ao conceito de dialogismo ao afirmar que além de polifônico, o romance de Dostoiévski é dialógico:

> No romance polifônico de Dostoiévski, o problema não gira em torno da forma dialógica comum de desdobramento da matéria nos limites de sua concepção monológica no fundo sólido de um mundo material e uno; o problema gira em torno da última dialogicidade, ou seja, da dialogicidade do último todo. Já dissemos que, neste sentido, o todo dramático é monológico; o romance de Dostoiévski é dialógico. (BAKHTIN, 1981, p. 12-13)

O dialogismo na concepção de Bakhtin consiste no diálogo. Dialogismo e polifonia são conceitos próximos, porém há diferenças perceptíveis quando se nota que o dialogismo consiste na interação das várias vozes, enquanto que a polifonia seria a presença de várias vozes. Dessa forma, os textos seriam "dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é

mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir." (BARROS, 1994, p. 6). A partir do conceito de dialogismo, que o conceito de intertextualidade será construído.

Além do dialogismo e da polifonia, Bakhtin elabora o conceito de "carnavalização" e "ambivalência", nos quais busca na literatura carnavalesca da Idade Média e do Renascimento, descrever as festas que aparecem na obra de François Rabelais, a fim de teorizar sobre a "carnavalização" que se consiste na familiaridade e intimidade, rompendo com a ordem vigente por meio de uma linguagem ambígua – ambivalente – que se configura como dupla, pois a palavra de outro insere um novo sentido ao enunciado, sendo que ele mantém o seu sentido original, dessa forma ele ganhar outro sentido, tornando-se ambivalentes.

Ao estudar as formas com que essas festas medievais e renascentistas modificavam o modo da linguagem, Bakhtin analisa essa linguagem dupla, por meio dos vocábulos utilizados nesse tipo de produção literária, em que havia uma subversão da ordem, palavras de baixo calão eram utilizadas, como se durante essas festas as "regras" da linguagem se invertessem dando lugar ao cômico e sátira, assim o autor sistematizou o conceito de carnavalização e ambivalência que mais tarde seriam alicerces, ao lado do dialogismo e polifonia, para o surgimento da intertextualidade.

A partir das reflexões de Bakhtin, Julia Kristeva na década de 1960 com seu livro *Introdução à semanálise*, cria o termo *intertextualidade*, que "se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica." como afirma Sandra Nitrini (2010, p. 158). Kristeva avança e sistematiza o pensamento de Bakhtin sobre o dialogismo e a polifonia, criando assim o conceito de intertextualidade, no qual ela define que

> todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64 – grifos da autora)

Assim, Kristeva expõe o que já estava em Bakhtin, a noção de que nada é original, ou seja, não existe texto neutro ou puro, todos sofrem influência daquilo que já foi dito. É como se pensássemos os vários textos (literários e não-literários) como uma continuidade que só muda porque as diferentes eras históricas impõem novas formas, novas linguagens, novos eventos. O texto deixa de ser individual (intersubjetivo) e passa a ser coletivo (intertextual), fazendo parte de um conjunto de textos. Desse modo, Julia

Kristeva entende o dialogismo de Bakhtin como o processo de interação das várias vozes (textos, discursos) promovendo assim a intertextualidade, que se configura como ambivalente, como dupla:

> Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de "pessoa-sujeito da escritura" começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da "ambivalência da escritura". (KRISTEVA, 1974, p. 67 – grifo da autora)

A ambivalência em Bakhtin significa a integração da sociedade e da história no texto (carnavalização), da mesma forma a integração do texto na história. A escritura, para o autor, consiste na "leitura do *corpus* literário anterior, o texto, absorção e réplica a um outro texto." (NITRINI, 2010, p. 160). Apoiado nesse pensamento, Kristeva conceitua a intertextualidade, sustentando o argumento da linguagem poética se configurar como dupla, como exemplifica Nitrini (2010):

> A partir do diálogo e da ambivalência, a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo. Essa noção de duplo implica que a unidade mínima da linguagem poética é pelo menos dupla, não no sentido da díade significante/significado, mas no sentido de uma e outra e faz pensar no funcionamento da linguagem poética como um modelo tabular, em que cada unidade (sempre dupla) atua como um vértice multideterminado. (NITRINI, 2010, p. 161)

A condição da linguagem poética dupla e ambivalente Kristeva a coloca em dois eixos, em um eixo se encontra o emissor e receptor do texto, no outro eixo estão todos os textos (literários, históricos, culturais) anteriores ao texto presente. Assim, por meio da "carnavalização" que Bakhtin propõe, em que se é possível utilizar sem restrições a "palavra de outrem" que Kristeva reafirmará a questão da intertextualidade enquanto conceito e teoria, em que ao se utilizar a palavra de outros, um autor também acrescentaria sentido a elas, não sendo uma simples repetição do que já foi dito, mas sim uma retomada que resultará em uma adição de significado, pois a palavra manteria seu sentido utilizado previamente e acrescentaria o sentido da nova utilização, o que consistiria na ambivalência da palavra:

> Mas o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí, que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos. (KRISTEVA, 1974, p. 72)

Deste modo, Julia Kristeva elabora o conceito de intertextualidade que, de certa forma, abarcou os termos e conceitos prévios que exprimiam o sentido da multiplicidade de vozes e textos em um texto. A intertextualidade como um *mosaico de citações*, *absorção* e *transformação* de outros textos, a heterogeneidade de vozes e pensamentos é então conceituada e a partir de então é disseminada como nova forma de se estudar a literatura, principalmente no campo da Literatura Compara. Para finalizar o processo do pensamento e raciocínio de Kristeva sobre o conceito de intertextualidade, Nitrini afirma que

> O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo o seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura que o absorve, segundo leis específicas, ainda a serem descobertas. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. (NITRINI, 2010, p. 162)

Nesse aspecto se reafirma que a intertextualidade é inerente ao texto, uma vez que mesmo inconscientemente estamos sempre reproduzindo o que já foi dito, por estarmos inseridos na história e na sociedade. Deste modo, o conceito de intertextualidade se amplia, em que a presença de outros textos não se configura como "intencional" ou "consciente", incluindo-se também a questão da influência, ao se afirmar que "funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor", já que de certa forma só podemos reproduzir aquilo que já conhecemos ou tivemos contato.

Contudo, a noção de intertextualidade não poderia se restringir à presença, intencional ou não, de um ou mais textos em um outro texto, de forma gratuita tal como já afirmado, por ser inerente ao texto/discurso. Afinal, a questão não é ser intertextual, mas sim quais sentidos possam ser depreendidos de tal intertextualidade, pois um "livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação." (NITRINI, 2010, p. 163). Com esse pensamento, anos mais tarde Laurent Jenny reformulará o conceito de intertextualidade, desenvolvido por Julia Kristeva, em que contestará uma afirmação de Kristeva acrescentará uma nova assimilação à intertextualidade, ampliando o conceito mais uma vez.

Na década seguinte às formulações de Julia Kristeva, Laurent Jenny em seu ensaio intitulado "A estratégia da forma" (*Poétique,* 1979) se dedica à intertextualidade, com a

intenção de legitimar a constituição da intertextualidade. Se é um fato que todo texto é intertextual, resta saber o que significa a presença de tal intertextualidade. Jenny, ao citar Mallarmé, afirma que "fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida" (JENNY, 1979, p. 5). O autor afirma que é a partir das relações intertextuais que se é possível apreender os sentidos de uma obra literária e que, mesmo ao negar ou romper com seu contexto cultural ainda estaria se afirmando pertencente a esse contexto por meio de sua negação. Assim, Jenny reelabora o conceito de intertextualidade afirmando que:

> Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. (JENNY, 1979, p. 14)

Na definição de Laurent Jenny temos o reconhecimento de outros textos em toda obra literária, como foi afirmado por Kristeva. Jenny adiciona um peso maior sobre a transformação que ocorre ao primeiro texto quando colocado no segundo texto por meio da intertextualidade. Kristeva foca na duplicidade da palavra, na ambivalência do sentido que a palavra "a" ao ser utilizada por um outro autor, ela manterá seu primeiro significado "a" acrescido de um segundo significado "b", ao passo que Jenny pensará essa transformação de sentido além de ser "dupla", mas sim "múltipla", a intertextualidade modificará não somente o "novo" texto, mas também o texto de origem, acrescentando-o um novo sentido:

> Por isso, o trabalho intertextual vai multiplicar as ligações destinadas a integrar o aproveitamento em vários níveis simultaneamente, ou, num movimento inverso, os fragmentos intertextuais vão jogar com a sua ambiguidade e vão lançar para o contexto um feixe de virtualidades combinatórias (JENNY, 1979, p. 34-35)

Com esse pensamento das múltiplas relações que o intertexto produz, há três elementos que se correlacionarão e se incorporarão à análise de uma obra por meio da intertextualidade, como expõe Nitrini:

> Há, portanto, três elementos em jogo: o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído. E há dois tipos de relações a considerar na problemática intertextual: as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas agora já modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. Assim, a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador

> e o seu lugar de origem e, em sendo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou. (NITRINI, 2010, p. 164)

Jenny amplia o modo de se pensar a intertextualidade no texto literário por meio desses três elementos e das formas com que eles irão se relacionar e quais sentidos provocarão para a compreensão de uma obra. A intertextualidade segundo Jenny, se configura como uma via de mão-dupla. Ao ser retirado de sua origem, o texto-fonte também sofrerá uma transformação de significado ao mesmo tempo que modifica e transforma o novo texto ao qual se incorpora. Ao se deparar com o intertexto, Laurent Jenny afirmará que o leitor terá duas escolhas que alteram a linearidade do texto em questão, pois de acordo com o autor

> O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático "deslocado" e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 2010, p. 21)

Ambas as escolhas proporcionarão ao leitor experiências diferentes na leitura de uma obra, assim como o repertório de cada leitor, pois a identificação do intertexto só é possível se houver o conhecimento prévio do que está sendo recuperado, salvo aos intertextos que se configuram de forma mais explícita, como a citação, por exemplo. Dessa forma, caso o leitor não tenha um conhecimento prévio da obra ou texto que está sendo referido, terá a escolha de se inteirar de um novo texto, ampliando assim seu repertório.

Há ainda uma questão que Jenny coloca sobre a intertextualidade na obra literária, pois se todo texto é intertextual como poderá se fazer a identificação do elemento intertextual, ou seja, em que medida poderá ser feita a intertextualidade em um texto, pois seria possível tratar da mesma forma a citação direta, o plágio ou uma alusão a outra obra? Ao apontar essa problemática, o crítico francês propõe um modo de se considerar a intertextualidade em um texto:

> Para isso, propomos-nos falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual dor o seu nível de

> estruturação. Deste fenômeno distinguir-se-á a presença num texto duma simples alusão ou reminiscência, isto sempre que se verifica o aproveitamento duma unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual, a título de elemento paradigmático. (JENNY, 1979, p. 14)

Dessa forma, Laurent Jenny, valendo-se da conceitualização feita por Kristeva, reformula e acrescenta sua própria concepção de intertextualidade, focando-se mais na obra literária, pois em Kristeva o conceito de texto é amplo, Jenny delimita mais ao objeto literário e assim legitima a intertextualidade literária, trazendo uma nova perspectiva ao conceito de intertexto.

Assim como Jenny, Gérard Genette, após a conceitualização e teorização de Kristeva, se dedica à intertextualidade. Em seu livro *Palimpsestos*, publicado em 1982, cujo subtítulo da edição brasileira é "A literatura de segunda mão" já se faz referência ao que se vai tratar em seu conteúdo, recuperando a ideia de que nenhum discurso é "original". Como no caso do palimpsesto em que a primeira inscrição é raspada para a inscrição de uma nova, porém ainda deixa vestígios de sua primeira inscrição, sendo assim transfigurando em um novo texto, resultado de um ou mais.

Genette irá se diferenciar em seu livro por se fazer um trabalho mais formal, elucidando as relações semióticas nas obras literárias. O autor irá sistematizar e elencar cinco classes textuais ou, como ele denominou, *transtextuais*, dentre as quais a intertextualidade está presente, como podemos perceber na formulação seguinte, em que o pesquisador afirma: "Parece-me hoje (13 de outubro de 1981) perceber cinco tipos de relações transtextuais, que enumerarei numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade" (GENETTE, 2010, p. 14). O autor define transtextualidade ou transcendência textual do texto como tudo aquilo que coloca o texto em relação com outros textos. A primeira classe transtextual é a *intertextualidade*:

> O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de *intertextualidade*, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente

> uma de suas inflexões remete [...](GENETTE, 2010, p. 14 – grifos do autor).

Genette, desse modo, exemplifica a intertextualidade em uma espécie de classificação, em que ela pode ser explícita, por meio das aspas ou por meio do plágio, e a menos explícita que seria a alusão. Como o próprio autor reconhece, sua definição de intertextualidade está restrita, ainda mais comparada à definição feita por Jenny, porém a proposta de Genette em seu estudo é diferente da dos outros autores, dessa forma ela também é válida para a compreensão da intertextualidade em suas diversas formas e acepções.

A segunda categoria transtextual é o *paratexto* (paratextualidade) que é uma relação menos explícita e mais distante entre dois textos. O paratexto é o título, prefácio, prólogo etc., também chamado como "acessórios" do texto, mas que também têm a sua importância, de acordo com Genette. Genette irá se dedicar ao paratexto em um outro livro intitulado *Paratextos editoriais* (2009), no qual ele afirma que "paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal para a seus leitores, e de maneira mais geral ao público." (GENETTE, 2009, p. 9). Dessa forma, os paratextos inserem a obra no mundo, e que não podem ser lidos como forma a parte da obra, pois os paratextos são importantes para se entender o texto como um todo, como no caso da narrativa que será analisada nesse trabalho, *Sexameron* possui dois paratextos, a *Nota do Editor do Manuscrito* e o *Preâmbulo*, em que ambos são partes importantes para a compreensão do romance como um todo.

A seguir, a terceira categoria que Genette elenca é *metatextualidade* que

> é a relação, chamada mais correntemente de 'comentário', que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...] É, por excelência, a relação *crítica*. Naturalmente, estudou-se muito (meta-metatexto) certos metatextos críticos, e a história da crítica como gênero; mas não estou certo de que se tenha considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual. (GENETTE, 2010, p. 16-17 – grifos do autor).

Antes de apresentar a quarta classe transtextual, Genette nos introduz à quinta e última classe, a *aquitextualidade*, que é mais implícito e abstrato, se trata de uma relação "muda", que se articula a uma menção paratextual como a de títulos (*Poesias*, *Ensaios*, etc.) e alude a um conjunto de características gerais ou transcendentes ao texto, como no caso dos gêneros e tipos de discurso, possuindo assim um "caráter puramente taxiconômico" (GENETTE, 2010, p. 17).

A quarta classe transtextual é a *hipertextualidade*, classe essa que Gérard Genette irá se deter mais longa e profundamente em seu livro *Palimpsestos*, que seria

> toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário. [...] Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) "fala" de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (GENETTE, 2010, p. 18 – grifos do autor).

O que Genette considera como hipertextualidade, se assemelha mais ao conceito de intertextualidade propostos por Kristeva e Jenny, demonstrando assim o pensamento de Genette que considera a intertextualidade de forma restrita em vista de ter pensado em outra classificação que acrescentaria novos elementos à intertextualidade, como ocorreu na reelaboração do conceito por Jenny. Dessa forma, é possível perceber a complexidade da origem e conceitualização da intertextualidade que foi objeto de estudo de vários pensadores, críticos e teóricos de literatura e de linguística. Assim, é possível perceber que no decorrer dos anos, os modos com que a intertextualidade foi sendo utilizada por autores na literatura foi modificando também, da mesma forma que seu conceito. A pergunta então não é a presença da intertextualidade em um texto, mas sim qual o sentido que essa intertextualidade provoca na sua compreensão como um todo.

1.2 Intertextualidade e Literatura

Como visto na seção anterior, a intertextualidade enquanto conceito surgiu a partir do dos conceitos de dialogismo, polifonia e ambivalência propostos por Bakhtin e utilizados por Kristeva para a teorização do termo. A intertextualidade está presente em todos os textos, como na concepção de texto de Kristeva que é um sistema de signos. Também em Bakhtin, mesmo não denominando como intertextualidade, as relações intertextuais, as várias vozes e heterogeneidade do texto também é tratado de forma

ampla, não focalizando apenas no texto literário. Nosso objetivo nessa pesquisa é estudar um romance analisando seu aspecto intertextual, dessa forma uma focalização na intertextualidade no âmbito da literatura se faz necessária.

No início do século XX, na Rússia, surgiu uma corrente crítica que ficou conhecida por formalismo russo, na qual buscava estudar o objeto literário de forma científica e intrínseca, não levando em consideração o que era exterior a obra. Os formalistas russos postularam que o objeto de estudo deveria ser a literariedade (*literaturnost*), isto é, o que faz com que uma obra seja literária. Por não considerar o exterior à obra, o formalismo russo se concentra na obra em si, sendo a linguagem o determinante para a consideração de uma obra ser literária, sendo postulada as "funções da linguagem" por Jakobson. Dessa forma, o que diferencia um texto não-literário para um texto literário está em como a linguagem é utilizada, o trabalho estético que a ela é empregado. Contudo, a literatura não é um objeto estático e as delimitações feitas pelos formalistas russos se tornam frágeis, não dando conta de todo o objeto literário, mas as contribuições feitas por essa corrente crítica são de suma importância para os estudos literários, e necessárias quando se pensa na literatura.

Laurent Jenny se detém na intertextualidade em sua relação com a literatura, como já foi mencionado, e será nessa perspectiva que o nosso estudo será conduzido. Uma obra literária não é estática, pois está inserida em um tempo e um lugar, e a intertextualidade está intrínseca a ela, como Jenny afirma

> Fora dum sistema, a obra é pois impensável. A sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática duma multiplicidade de textos: por parte do descodificador, a virgindade é, portanto, igualmente inconcebível. (JENNY, 1979, p. 5-6)

Desse modo, a intertextualidade implica em uma importância do leitor, que será o "descodificador" da obra e identificador de seus intertextos. Cabe ao leitor identificar os elementos intertextuais e decidir o que fazer com eles.

Ao se afirmar que todo texto é intertextual, nos defrontamos com o problema da "originalidade" de um texto ou pensamento. A busca pela "originalidade" ganhou força com o Romantismo para contrapor com o Renascimento, já que para os renascentistas classicistas, esse conceito não lhes significava muito, como afirma Michel Schneider (1990):

> A teoria da literatura como palimpsesto é então uma teoria moderna. Os Antigos eram indiferentes à ideia de primeira vez como à de propriedade e, para eles, o *auctor* não se distinguia do *lector*, uma vez que um e outro eram considerados na *traditio*. Do mesmo modo como são modernos o descrédito e a culpabilidade, aparece tardiamente a ideia que possa ser repreensível apagar um texto com outro que só vive do primeiro: é quando o autor cede o lugar ao Escritor. (SCHNEIDER, 1990, p. 72)

Essa busca pela originalidade no Romantismo se afirmou como rompimento com o passado, pois só assim seria possível buscar uma autenticidade para o próprio período, o que desencadeou o surgimento do conceito de *gênio*, em que o autor ganha uma importância elevada. Nas proporções do Romantismo, essa busca da originalidade, decorrente de um individualismo e rompimento com o passado, termina-se por se tornar um ideal romântico, haja vista que não se seria possível a escrita sem valer-se de tudo que já foi escritor anteriormente ou sincronicamente, e que se torna ilusória a intenção de originalidade no sentido de ser algo nunca antes escrito ou dito, de forma autônoma. Sobre isso, Schneider alega que

> O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma "primeira" vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito. (SCHNEIDER, 1990, p. 71)

Ao contestar a ilusão de originalidade, não significa que a cada texto que temos contato, estamos lendo a mera repetição de elementos já-ditos, pois como Schneider afirma, "textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias", dessa forma mesmo tendo a presença de outros textos, um novo texto não será igual aos textos-fontes. Para ilustrar esse ponto de vista, em uma situação extrema temos como exemplo o conto "Pierre Menard, autor do Quixote" de Jorge Luis Borges (*Ficções*, 1944), em que Pierre Menard, um francês no século XX tem o desejo de escrever o *Dom Quixote*, como o narrador apresenta:

> Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1999, p. 493)

Pierre Menard conclui sua tarefa, escreve o Dom Quixote exatamente como escreveu Miguel de Cervantes, porém ao comparar as duas versões o narrador aponta as diferenças, sendo a principal delas que, mesmo Pierre Menard tenha "escrito" o Quixote

da mesma forma que Cervantes, não se trata mais da mesma obra, pois há a separação temporal e espacial, com isso não seria possível eles terem escrito o mesmo texto, mesmo que esse texto esteja de forma igual, sendo que, de acordo com o narrador, a versão de Menard seria superior a de Cervantes, pois há 300 anos de conhecimento a mais do que Cervantes tinha quando escreveu. Borges explora de forma interessante e crítica o fazer literário, a composição de uma obra, ilustrando que, não existe uma "cópia" gratuita dos textos anteriores, pois ao ser transportada para outro texto, é acrescido de um novo significado.

Assim, a busca pela "originalidade" se torna improfícua, pois "a originalidade absoluta não existe" (SCHNEIDER, 1990, p. 137), e se torna problemática pelo modo equivocado que é vista essa "originalidade" na literatura, pois está ligada à "origem", com "primeiro", Schneider exemplifica que o modo de se enxergar a originalidade é o problema, pois a originalidade não tem relação com aquilo que nunca foi dito ou escrito, mas sim a visão dada por cada um, essa sim seria a diferença:

> A originalidade da obra decorre então de sua capacidade de engendrar mundos [...], e não do fato que essa visão "primeira" foi engendrada por um autor "primeiro", sem origem. Não há outra realidade além da que o criador produz com o seu olhar; não há outro ponto de vista que não o da sua visão. (SCHNEIDER, 1990, p. 140)

Partindo por outro viés, Antoine Compagnon em seu livro *O trabalho da citação* (1996) faz um estudo e reflete sobre as citações e seus usos no texto. O autor perpassa diversos modos em que a citação aparece, incluindo até no ato grifar ao ler um texto, pois em uma medida esse ato já implicaria uma citação. Para Compagnon a "citação trabalha o texto, [e] o texto trabalha a citação" (COMPAGNON, 1996, p. 34) e que a "citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir." (COMPAGNON, 1996, p. 35), reafirmando assim a ideia de que o elemento intertextual, no caso a citação, ao ser retirado de seu local de origem não adquire um sentido autônomo, mas sim irá se incorporar ao novo texto, no qual ocorrerá uma troca de sentido:

> Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Compagnon no decorrer de seu estudo sobre a citação tenta defini-la de algumas formas. Sua definição coloca em vista a questão do leitor que se depara com a citação. Assim como Jenny também havia alegado sobre o papel do leitor ao se deparar com o elemento intertextual em uma obra, Compagnon também aponta o caráter de "solicitação" que uma citação possui, visto que a citação incorpora um texto a todos os outros textos, relembrando que existe sempre um diálogo, que um texto não está estático:

> Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. Nesse sentido, seu papel inicialmente é fático [...]. Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva. (COMPAGNON, 1996, p. 19-20)

A citação "marca um encontro, convida para a leitura", no leitor é despertado uma consciência textual e convidado a procurar o texto originário de tal citação e referência. Desse modo, a citação é uma das formas mais diretas e utilizadas da intertextualidade e que se faz frequentemente presente no âmbito da literatura. Compagnon afirma que em um texto, o sentido e o fenômeno são indissociáveis, e que a citação seria o ponto em que seria impossível desconsiderar a correlação entre o sentido e fenômeno, assim, o autor explica que

> Isso pode ser facilmente entendido: a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Mas esse trabalho depende de um fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, porque há um desvio, ativação de sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito. O fenômeno é a diferença, o sentido é a sua resolução. (COMPAGNON, 1996, p. 41)

Em síntese, Antoine Compagnon dedicou-se ao estudo da citação em seu livro, saindo em defesa da mesma como forma de escrita essencial no texto. Sendo que o autor vai além, ao considerar que a leitura também se consiste como uma forma de citação. A citação é uma das modalidades presentes na intertextualidade. Assim como a alusão e referência; epígrafe; paráfrase; paródia; pastiche e incluindo a tradução também pode ser considerada como um tipo de intertextualidade. A intertextualidade na literatura não ocorre apenas com a presença de um texto literário em outro texto literário, pois a intertextualidade ultrapassa as barreiras de gêneros do discurso e das outras artes. Outro

tipo de intertextualidade que ocorre na literatura é a intertextualidade com a História, que consiste no aspecto de intertexto com o texto histórico.

A respeito das formas de intertextualidade na literatura, temos a paródia e o pastiche. A paródia e o pastiche se diferenciam das modalidades intertextuais da citação, alusão e referência por se fazerem presentes não apenas no aspecto temático de uma obra, mas também em sua forma e estrutura. Para Graça Paulino "a *paródia* é [...] uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente." (PAULINO, 2005, p. 36 – grifo da autora). A paródia tem, por muitas vezes, um tom satírico de crítica e ironia, pretendendo assim "romper" com o modelo que é retomado, enquanto que o pastiche se diferencia da paródia exatamente pela "seriedade" em que retoma um modelo, o pastiche tem como característica um intuito de "homenagem", como afirma Paulino:

> No processo intertextual, o *pastiche* assume os traços de um estilo de tal ênfase que o sentido se torna deslocado. Ele não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero. O *pastiche* não tem um impulso satírico como a paródia, mas de "seriedade". (PAULINO, 2005, p. 40 – grifos da autora)

Contudo, esse caráter satírico que possui a paródia em sua origem foi sendo modificado ao longo dos anos. Linda Hutcheon (1985, 1991), ao estudar o fenômeno do pós-modernismo, percebe a mudança da paródia, que antes tinha como intuito o rompimento com o passado, na pós-modernidade temos como uma forma de revalidar esse passado, de forma crítica. Segundo a autora "a paródia não é destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno." (HUTCHEON, 1991, p. 165). Por meio da paródia, há um questionamento sobre o passado, suas formas e temáticas, e com isso o caráter cômico que a paródia tinha sofre um amadurecimento, consistindo mais como uma crítica questionadora e não com o sentido satírico. Segundo Hutcheon:

> Newman não está sozinho em sua visão da paródia pós-moderna como uma forma de irônica ruptura com o passado [...], mas, assim como na arquitetura pós-moderna, existe sempre um paradoxo no âmago desse *pós*: a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado. (HUTCHEON, 1991, p. 164 – grifo da autora)

Desse modo, a paródia pós-moderna constitui-se como uma forma de se lidar com o passado, de recuperá-lo de forma crítica. O objeto dessa pesquisa, *Sexameron: novelas*

sobre casamento, de Luiza Lobo, faz referência, a começar pelo título, a uma obra canônica do passado literário, o *Decameron* de Giovanni Boccaccio. O romance de Luiza Lobo também segue a mesma estrutura que a obra de Boccaccio, por meio da narrativa em moldura. Além disso, o tema do romance também recupera o tema de Boccaccio: são jovens que vão se refugiar em um castelo para se esconderem de uma praga e, para passar o tempo, contam histórias. Luiza Lobo faz as adaptações da época, pois enquanto Boccaccio escreveu sua obra durante a peste negra na Europa, Luiza Lobo escreveu seu romance no final do século XX.

Por meio da teoria da paródia proposta por Linda Hutcheon, pode-se perceber características semelhantes presentes no romance de Luiza Lobo em relação ao Boccaccio, e poderia se considerar como uma paródia, ao analisarmos mais afundo, a fim de se perceber se o romance de Luiza Lobo, *Sexameron* seria uma paródia pós-moderna da obra de Boccaccio, *Decameron*, ou se a sua intertextualidade se configura por outros meios. Nesse trabalho teremos como ponto inicial a análise do romance *Sexameron*, em sua completude formal e temática, e o compararemos ao *Decameron*, com o intuito de se perceber as aproximações e distanciamentos que se fazem presentes no romance de Luiza Lobo. Após esse primeiro momento comparativo, analisaremos o romance *Sexameron* aplicando-lhe a teoria da intertextualidade e analisando os sentidos que o aspecto intertextual marcante nesse romance em questão, produz para o seu entendimento como um todo e se o romance *Sexameron* poderia ser considerado uma paródia pós-moderna aos moldes do que Hutcheon propôs em seu livro *Uma teoria da paródia* (1985), que será o norteador para o estudo da obra em questão.

CAPÍTULO II: DECAMERON, HEPTAMERON E SEXAMERON

2.1 *Decameron*, de Giovanni Boccaccio

Escrita durante um dos períodos mais marcantes da história europeia, *Decameron* (ou *Decamerão*) é uma das obras fundamentais para o cânone ocidental e para a literatura italiana. Giovanni Boccaccio, ao lado de Dante Alighieri e Francesco Petrarca são a tríade da fundação da literatura italiana como a conhecemos hoje. Giovanni Boccaccio nasceu no ano de 1313, possivelmente em Florença, na península itálica. Seu pai foi Boccaccino di Chelino, que era um mercador. Boccaccio foi filho ilegítimo e não há informações sobre quem foi sua mãe. Desde muito jovem, Boccaccio se interessava pelas artes literárias, tendo contato com grandes autores clássicos como Ovídio, mas também exerceu a profissão de mercador, como seu pai, por algum tempo. Devido as boas relações de seu pai, Boccaccio frequenta a corte de Nápoles, onde passa a conviver com as classes mais altas da sociedade italiana.

Decameron ou *Príncipe Galeotto*[2], foi escrito entre os anos de 1349 e 1353. *Decameron* vem da junção de duas palavras gregas em que *deca* significa dez e *hemeron* dias, jornadas. A obra retrata dez dias em que sete mulheres e três homens se juntam para fugirem da peste que assola a cidade de Florença, durante esse tempo eles contam novelas para o prazer e divertimento. A obra é dividida em Proêmio; Primeira Jornada até à Décima Jornada e termina com Conclusão do Autor. Em *Decameron* temos uma narrativa em moldura, em que há um primeiro narrador que situará os leitores a situação de Florença, da peste, e nos apresentar às personagens narradoras, as quais cede sua voz para que elas narrem suas novelas, e nessas novelas as personagens narradoras, por sua vez, cedem suas vozes para as personagens das novelas, temos assim uma narrativa em três níveis.

Cada jornada possui uma rainha ou um rei que fica responsável por delegar as tarefas para os serviçais, decidir as atividades do dia, incluindo os horários para dormir,

[2] Gellehault ou Galeotto é um personagem da corte de Rei Arthur. Lancelote se apaixona pela rainha Guinevere, e Galeotto ajuda com que Guinevere beije Lancelote, desencadeando assim o romance entre os dois. Dessa forma, Galeotto representa o agente intermediário do amor proibido. No Canto V do Inferno, da *Divina Comédia*, Dante encontra os cunhados Paolo e Francesca que estão condenados ao inferno por terem se beijado por influência da leitura da história de Lancelote e Guinevere sob o intermédio de Galeotto.

acordar e fazer as refeições. Também cabe ao soberano do dia decidir o tema das novelas, com exceção da Primeira Jornada em que essa regra não havia sido criada. Ao fim de cada Jornada, temos a Despedida, em que o soberano do dia escolhe o sucessor para o próximo dia, e a jornada termina com uma balada.

Boccaccio inicia o *Decameron* com o Proêmio, no qual expõe suas intenções sobre sua obra, a justifica e a dedica para as mulheres, para que elas busquem consolo nas páginas de *Decameron*. Contudo, ele dedica às mulheres que *amam*, essa distinção se faz importante, principalmente se relacionada ao segundo título que Boccaccio dá a seu livro: Príncipe Galeotto. Boccaccio abre o Proêmio afirmando ser natural do homem ter compaixão dos aflitos, e ser necessário dar provas dessa compaixão para aqueles que precisem, dessa forma, para ele, quem mais precisa de amparo são as mulheres, especialmente as que amam, e para isso lhes servirá o *Decameron*:

> Assim sendo, para que se corrija, para mim, o pecado da Sorte, pretendo narrar cem novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou estórias, sejam lá o que forem. A Sorte mostrou-se menos propícia, como vemos, para as frágeis mulheres, e mais avara lhes foi de amparo. Em socorro e refúgio das que amam, é que escrevo (pois, para as demais, são suficientes a agulha, o fuso e a roca). O que escrevo são as coisas contadas, durante dez dias, por um honrado grupo de sete mulheres e três moços, na época em que a peste causava mortandade. Ajuntam-se algumas cantigas das mulheres já mencionadas, cantadas à sua vontade. Nas ditas novelas surgirão casos de amor. Uns agradáveis, outros escabrosos, serão registrados outros eventos felizes, passados tanto nos tempos atuais, como nos antigos. (BOCCACCIO, 1981, p. 8-9 - vol. 1)

A diferenciação das mulheres que amam para as mulheres que não amam já evidenciam a visão do autor e também o caráter irônico de como narra, pois, às mulheres que não amam "são suficientes a agulha, o fuso e a roca", que são atividades destinadas às mulheres na sociedade medieval. Outro elemento que já antecipa as intenções e o ponto de vista de Boccaccio é a descrição da comitiva de narradores que serão responsáveis por essas cem novelas, é um grupo *honrado*, um grupo de pessoas diferenciadas por sua virtude e nobreza de espírito. E por fim, já antecipa como serão as novelas narradas pelo grupo, com casos amorosos felizes e também trágicos, tanto nos tempos atuais à escrita da obra, quanto aos tempos antigos.

Antes de apresentar as personagens que formarão a comitiva de narradores das cem novelas propostas, Boccaccio faz uma advertência sobre início triste e sombrio da obra, pois a razão desencadeadora da união e fuga do grupo de jovens é a peste que tomou a cidade de Florença e da Europa no século XV. Como o autor dedica sua obra às

mulheres, ele se sente a necessidade de se justificar, pois é necessário, tanto para a obra em si, quanto para a História, registrar esse período:

> Inúmeras vezes, minhas adoráveis mulheres, pensando eu com os meus botões, considero o quanto vocês são piedosas por natureza. Conheço muitas mulheres para as quais, no seu entender, esta obra terá um início triste e maçante. Triste e aborrecida é a penosa lembrança que esta obra inscreve em seu proêmio. Não quero, porém, que isto as assuste e induza-as a desistir de ler até mais para frente, quase que entre suspiros e lágrimas, esse proêmio. Que este horrível começo não seja, para vocês, senão igual a uma montanha inóspita e íngreme, para os viandantes; ao pé da montanha, suponha-se uma bela e encantadora planície; esta será, aos seus olhos, tanto mais agradável quanto maior tiver sido a aspereza da ascensão e da descida pelas encostas. (BOCCACCIO, 1981, p. 11 - vol. 1)

É interessante ver a ressalva que Boccaccio faz no início de *Decameron* para que não desistam de ler em razão do início tortuoso. A grande parte das novelas narradas são alegres, cômicas, mas também há as novelas trágicas, na Quarta Jornada, o tema das novelas são histórias de amor que não tiveram final feliz, é a única exceção, pois nas outras jornadas, mesmo que no decorrer da narrativa alguns acontecimentos de infortúnios ocorressem, no final sempre se resolviam. Assim, essa ressalva de Boccaccio também se torna representativa, pois não só a prazeres e acontecimentos agradáveis se constitui a vida, por isso a necessidade que ele sente em relatar e registrar o que foi a peste:

> A bem da verdade, se eu, honestamente, pudesse levar vocês ao que eu desejo, por uma via diferente, que não fosse trabalhosa, como esta o é, tê-lo-ia feito. Contudo, qualquer que seja a causa pela qual sucedera, as coisas que se lerão mais adiante, tal causa jamais poderá ser demonstrada sem rememoração. Por esta razão é que me vejo quase forçado pela necessidade a escrever a respeito dela. (BOCCACCIO, 1981, p. 11 - vol. 1)

Essa necessidade que Boccaccio sente de escrever a respeito da peste, vem da importância de se registrar e falar sobre os assuntos angustiantes e terríveis, assim como falar dos assuntos bons e agradáveis. A peste será a primeira moldura da narrativa, ela é essencial para que a narrativa ocorra e tenha o efeito desejado, por isso é necessário esse "sacrifício" de se ler esse início maçante, mas essencial.

Assim, Boccaccio inicia o *Decameron* contextualizando a peste, sendo que em virtude da peste que assolou a Europa, ele encontrou o motor motivacional para escrever sua grande obra, o *Decameron*. A Peste Negra (Peste bubônica) é um dos maiores acontecimentos na história da humanidade em razão do grande número de mortes que

aconteceram em decorrência dela, chega-se a se estimar que um terço de toda a população da Europa tenha morrido pela doença da peste.

> Afirmo, portanto, que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus, de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra da Itália, sobreveio a mortífera pestilência. Por iniciativa dos corpos superiores, ou em razão de nossas iniquidades, a peste, atirada sobre os homens por justa cólera divina e para a nossa exemplificação, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. Tal praga ceifara, naquelas plagas, uma enorme quantidade de pessoas vivas. Incansável, fora de um lugar para outro; e estendera-se, de forma miserável, para o Ocidente. (BOCCACCIO, 1981, p. 11 - vol. 1)

Boccaccio faz uma descrição da peste com um caráter científico e detalhado sobre os sintomas, a diferença da peste do Oriente para o Ocidente, as formas de contágio e até mesmo os locais onde os bulbos apareciam e seu tamanho. O autor ainda elucida o fato de diante dessa doença que ninguém sabia ao certo o que era e como tratar, inúmeros charlatões começaram a surgir, com a promessa de cura e tratamento:

> Nem conselho de médico, nem virtude de mezinha alguma parecia trazer cura ou proveito para o tratamento de tais doenças. Ao contrário. Fosse porque a natureza da enfermidade não aceitava nada disso, fosse que a ignorância dos curandeiros, assim como de cientistas. Contavam-se entre eles homens e mulheres que nunca haviam recebido uma lição de medicina. Assim como era certo que poucos se curavam, também é certo que, ao contrário desses, quase todos, após o terceiro dia do surgimento dos sinais referidos acima, faleciam. (BOCCACCIO, 1981, p. 12 - vol. 1)

Após as considerações "científicas", Boccaccio analisa como as pessoas estavam lidando com a peste, algo sem precedentes e que colapsou a sociedade florentina e europeia. Como ele já havia afirmado, a cura da doença parecia impossível, a morte era certa depois de poucos dias, tinham dificuldade até de sepultar os corpos, pela grande quantidade de mortos em pouco espaço de tempo, e todas as pessoas tinham um parente, próximo ou distante, um amigo ou vizinho que tenha sido vítima da peste.

Diante disso, Boccaccio divide a princípio, a sociedade em dois grupos, sendo o primeiro grupo o de pessoas "que julgavam que o viver com moderação e o evitar qualquer superfluidade muito ajudavam para se resistir ao mal" (BOCCACCIO, 1981, p. 13), em que as pessoas "não procuravam viver melhor", viviam de forma simples, comendo moderadamente e sem luxúria. O segundo grupo vai para outro extremo, em que oposição ao primeiro grupo "declaravam que, para tão imenso mal, eram remédios eficazes o beber abundantemente, o gozar com intensidade [...] (BOCCACCIO, 1981, p.

13), esse segundo grupo levava uma vida baseada no hedonismo, em que tudo se consistia na busca do prazer a todo custo. Boccaccio recrimina os dois grupos, e apresenta um terceiro grupo, o intermediário:

> Inúmeras pessoas preferiam o caminho do meio, entre os dois acima assinalados. Não evitavam os bons acepipes, como os primeiros, nem, igual aos segundos, entregavam-se à bebida e a outras formas de dissolução. Ao contrário. Usavam todas as coisas, com suficiência e moderadamente, de acordo com o apetite. Não viviam fechados. Vagavam de um lugar a outro, levando, uns, flores nas mãos, ervas odoríferas outros, e outros, ainda, diferentes tipos de especiarias; levavam as ervas ao nariz, considerando excelente coisa o confortar o cérebro com o seu perfume. Era como se todo o ar estivesse tomado e infectado pelo odor nauseabundo dos corpos mortos, das doenças e dos remédios. (BOCCACCIO, 1981, p. 13 - vol. 1)

Com essas divisões e a evidente opinião do autor, sobre o modo de vida dos dois primeiros grupos que estão cada um em um extremo, isso já nos antecipa de como será o caráter das personagens narradoras e das novelas que serão narradas, pois não é certo, ao ponto de vista de Boccaccio, se privar dos prazeres, como ocorre no primeiro grupo, mas também não é certo a busca excessiva pelo prazer, como única forma de vida, o correto é o intermeio, busca o prazer mas com comedimento, não se privar mas não deixar que a busca o controle.

A Peste Negra, mesmo sendo um fato e um dado histórico, também pode ser entendida como uma metáfora que Boccaccio utilizou para elucidar uma "peste moral", um declínio da sociedade que estava cheia de vícios e pecados, em que até os clérigos, homens que dedicam a vida para a Igreja, são maus exemplos em tudo, tema esse que Boccaccio irá trazer em diversas novelas, a crítica aos clérigos e à sua hipocrisia. Tanto que com o surgimento da peste, muitas pessoas começaram a pensar que seria a ira de Deus sobre os homens, e que a peste seria como que apocalíptica. Boccaccio traz esse pensamento, sobre as possíveis razões da peste, e ele ainda acrescenta o termo "justa" para "cólera divina" que seria para servir de exemplo, ou seja, Florença seria merecedora da peste em razão da imoralidade e da decadência da sociedade florentina. Desse modo, *Decameron* será uma obra sobre a condição humana, sobre a capacidade do bem e do mal do ser humano.

Após a contextualização da peste, de fazer esse início "triste", mas necessário para fazer a moldura da obra, de ser a força motriz desencadeadora de toda a narrativa, Boccaccio nos apresenta a comitiva de narradores, as sete moças e os três rapazes, que se

encontram na Igreja de Santa Maria Novella. Boccaccio introduz primeiro as moças, que se encontram na igreja sem terem planejado tal encontro. Toda a obra *Decameron* possui uma intenção de veracidade induzido por Boccaccio, começando pela Peste Negra que foi um evento documentado historicamente, e ele utiliza-se de personagens históricos e também de personagens conhecidas na sociedade italiana, em suas novelas, pois como dar conselhos para as mulheres de sua época é um dos principais objetivos da obra, a utilização de fatos conhecidos conseguiriam fazer uma ligação sentimental com as leitoras. Assim, ele trocará os nomes "reais" das personagens que integrarão a comitiva de narradores, para assim preservá-las, dando o efeito de que tudo realmente aconteceu:

> E sucedeu (como ouvi depois, de pessoa merecedora de fé) que, na parte da manhã, acharam-se sete jovens mulheres. Quase ninguém mais estava no templo. Tinham elas terminado de ouvir, vestidas com roupas lúgubres, como era indicado para aqueles tempos, os ofícios religiosos. Estavam todas ligadas umas às outras, seja por amizade, seja por vizinhança ou por parentesco. Nenhuma delas passara o vigésimo oitavo ano de idade, nem era menor de dezoito. Eram todas bem comportadas e de sangue nobre; bonitas de formas, costumes prendados e de comportamento honesto. (BOCCACCIO, 1981, p. 17 - vol. 1)

O modo como são descritas as jovens mulheres é bem representativo para a proposta que Boccaccio propõe em sua obra, pois as jovens são bem comportadas e de comportamento honesto, além disso a idade delas é relevante, pois a mais jovens não é menor de idade, pois as novelas que serão narradas possuem conteúdo que não seriam apropriado para moças tão jovens, mesmo que em novelas eróticas possua personagens femininas de tenra idade, praticando atos sexuais. Como já dito, o autor irá modificar os nomes "originais" das personagens, que não será gratuito, pois o novo nome será representativo das características de cada uma e dos rapazes também:

> Eu daria a conhecer, na forma devida, os seus nomes, se um motivo justo não me obstasse de o fazer. [...] Assim sendo, para poder-se compreender, sem confusão, o que cada uma disse, quero nomeá-las, mais adiante, com nomes fictícios, contudo apropriados, no todo ou parcialmente, às qualidades de cada uma. (BOCCACCIO, 1981, p. 17 - vol. 1)

A mais velha é Pampinéia, de quem partirá a ideia de todas se juntarem para partir de Florença, as outras serão Fiammeta; Filomena; Emília; Laurinha; Neífile e Elisa. Pampinéia decide propor para as outras moças essa empreitada, pois só há morte e infelicidade em Florença, então seria propício partir para o campo, mas não indo longe, pois essa partida não seria desonesta ou covarde, como alguns já haviam feito, "como se foge da morte" (BOCCACCIO, 1981, p. 19 - vol. 1), o objetivo não é fugir da morte, com

a fuga de Florença, mas sim a busca da vida por meio de atividades prazerosas, divertimento, mas tudo dentro dos "limites da razão". As outras jovens louvam a proposta de Pampinéia, porém Filomena dirá que elas são mulheres e precisam dos homens para que façam algo tão grandioso. A isso, a solução aparece quando três rapazes entram na igreja em que elas estavam, sendo eles também relacionados a algumas delas por laços de sangue e amizade:

> Desenrolando-se ainda estas palestras entre as mulheres, eis que entraram três moços na igreja. Não eram assim tão jovens a ponto de que o mais jovem deles tivesse menos de 25 anos. Neles, os estragos do tempo, a perda dos amigos, a morte dos parentes, o temor de si mesmos, não tinham podido, não digo apagar, mas sequer esfriar, os impulsos do amor. [...] Era, cada um deles, agradável e bem educado; os três procuravam, para seu derradeiro refrigério, em meio a tal transtorno de todas as coisas, as suas respectivas amadas; por acaso, estavam as três entre as sete já indicadas. Como eram algumas pertencentes à mesma família de outras, essas eram parentes de um ou outro dos rapazes. Foram eles vistos pelas mulheres, antes que os olhos deles recaíssem sobre elas. (BOCCACCIO, 1981, p. 20)

Os rapazes são, assim como as jovens, nobres de espírito, agradáveis e virtuosos. A eles os nomes foram Pânfilo; Filóstrato e Dionéio. Na descrição feita sobre os rapazes, temos referência à peste, que nem mesmo os horrores que a peste desencadeou, as mortes de parentes e amigos e o medo da própria morte foram suficientes apagar os *impulsos do amor* que todos os três sentiam. O *Decameron* vem para lembrar as pessoas que mesmo em tempos difíceis e sombrios, o ser humano não pode se esquecer das partes boas da essência da vida, a exemplo da comitiva de narradores, que a peste, tanto a doença real quanto a doença da sociedade em declínio, não corrompeu a esses jovens nem enfraqueceu os seus espíritos.

A comitiva dos dez jovens parte, com alguns serviçais, para fora da cidade, apenas a duas milhas de distância, eles vão para um castelo que ficava no alto de uma montanha. Após se instalarem, os jovens viverão juntos por esse pequeno isolamento do resto do mundo corrompido, mas mantendo um comportamento honesto, algo que será sempre lembrado durante as jornadas. Mesmo tendo partido para deixarem as tristezas para traz, a fim de se buscar prazer e felicidade, os jovens têm consciência que a busca pelo prazer precisa de demarcações, como Pampinéia ainda na igreja havia dito, tudo dentro dos limites da razão, dessa forma eles criaram regras para que sua estadia seja a melhor possível:

> – Dionéio, você falou com muita propriedade. É necessário, aqui, viver festivamente. Não foi outra razão que nos levou a abandonar as tristezas. Contudo, é evidente que as iniciativas sem fim determinado não podem ser duradouras. Eu, que iniciei as conversações das quais resultou esse grupo tão agradável, penso no prosseguimento do nosso prazer. Acho necessário convir que haja um chefe. Um chefe que honraremos, ao qual prestaremos obediência, como nosso guia. Todas as preocupações ficarão para ele, quanto ao preparar tudo para que possamos viver com prazer. [...] (BOCCACCIO, 1981, p. 22 - vol. 1)

A delimitação de um chefe, um soberano, para estabelecer a ordem no local demonstra que mesmo longe da cidade e da civilização, o equilíbrio e a concórdia se manterão, transformado esse grupo de pessoas em uma micro-sociedade, que se demonstrará como exemplar, como um modelo a ser seguido. Pampinéia que foi a responsável pela partida e pela escolha de um chefe é eleita a rainha da Primeira Jornada, e ela vai propor que no momento mais quente do dia todos se juntem em um local ameno para que cada um narre uma novela:

> – Como estão vendo vocês, o sol está a pino e o calor é intenso; apenas se escuta o cantar das cigarras trepadas nas oliveiras. Seria, assim, uma tolice, certamente, que a gente fosse agora a alguma parte. É delicioso ficar aqui, à sombra. [...] Seriam narrados episódios (o que pode trazer prazer a todo o grupo que ouve enquanto um narra). Antes que cada um de nós termine a própria narrativa, o sol já se terá escondido e o calor amainado. Por isso, se é do agrado de vocês, façamos o que digo [...] e, não lhes agradando, cada um faça o que mais lhe agrade, até que a noite caia. (BOCCACCIO, 1981, p. 24 - vol. 1)

Assim se iniciam as Jornadas e as narrativas pela comitiva de jovens narradores. Na apresentação da peste, Boccaccio trouxe o pensamento da ira divina que trouxe a peste como castigo merecido à Florença em razão de seus vícios e pecados, como visto anteriormente, portanto a apresentação da comitiva, desses jovens nobres de espírito, virtuosos, que não deixaram os horrores da peste o corromperem ou tirarem o seu amor, aprecem como uma luz em oposta à escuridão desse tempo, e que com suas narrativas, aos jovens coube a tarefa de recriarem o mundo, recriarem Florença mais especificamente, durante esses dez dias de afastamento. Em suas novelas, os jovens demonstraram a capacidade humana, tanto para praticar o bem quanto para praticar o mal, mostraram os elementos que devem ser louvados e os que devem ser repreendidos e abandonados.

O *Decameron* inicia-se, na Primeira Jornada, com novelas que censuram os vícios, e termina, na Décima Jornada louvando à virtude. No decorrer das novelas, aparecerão personagens das diversas classes sociais, de pequenos servos à grandes reis,

demonstrando que a condição humana não diz respeito à um nascimento nobre ou posição social, pois pessoas das classes mais baixas podem ter atitudes louváveis e pessoas das altas classes sociais podem ter atitudes repreensíveis. Além de representar as diversas classes sociais, Boccaccio representa não somente Florença ou outras cidades italianas, mas de outros países europeus e até orientais, sendo Saladino uma personalidade que aparece em algumas novelas.

A comitiva de narradores deixa a cidade para ficar em um belo palácio não muito distante de Florença, a distância é necessária para a avaliação da condição humana, do que é conveniente para se ter uma vida digna, sem deixar de ser prazerosa, e a ida para um local fresco, para um *locus amoenus*, um lugar idílico, onde os jovens viverão de forma honesta e virtuosa. Os jovens buscaram o prazer, com comidas e vinhos, com as novelas, mas tudo com os limites e sensatez. Ao longo das jornadas eles estipulam novas regras, como na Segunda Jornada sob o domínio de Filomena, na qual ela estipula uma delimitação para um tema a ser seguido e narrado por todos, a isso Dionéio pede para que essa nova regra não se aplique a ele, para que ele possa novelar sobre o tema que preferir e que também seja sempre o último a narrar. Na Terceira Jornada, sob a soberania de Neífile, eles decidem mudar para outro castelo e respeitar os dias santos da semana, não novelando na sexta-feira e também não novelando no sábado.

No início as jovens mulheres censuram o narrar novelas indecentes, pois não seria conveniente a mulheres a natureza desse tipo de novela. Essa reação foi em decorrência da Quarta Novela da Primeira Jornada, narrada por Dionéio, em que um monge leva uma mulher para seu monastério para que dela obtivesse os prazeres da carne. Ao final da novela é demonstrada a reação das moças:

> A novela que Dionéio contou magoou, primeiro, com uma pontinha de vergonha, o coração das mulheres que a ouviram; e isto ficou evidenciado pelo rubor de pundonor que surgiu no rosto delas. Algum tempo decorrido, umas jovens olharam para as outras, e mal puderam segurar o riso; e todas, sorrindo com um ligeiro ar de mofa, ficaram ouvindo com atenção. Assim que se chegou, contudo, ao final da narrativa, elas dirigiram ao narrador algumas palavras, suaves e repreensivas ao mesmo tempo. Pretenderam, assim fazendo, evidenciar que novelas como essas não se prestavam a ser contadas entre mulheres. (BOCCACCIO, 1981, p. 42 - vol. 1)

Contudo, com a progressão das jornadas, as jovens vão diminuindo o pudor, ouvindo mais narrativas desse gênero, e no decorrer dos dias elas passam também a contar novelas eróticas e recriminando os crimes contra o amor, principalmente o ciúme

praticado pelos homens. Dessa forma, a aprendizagem e os conselhos que o *Decameron* quer passar para suas leitoras, mais especificamente, demonstra em si mesmo a progressão das personagens, que também se modificam com a passagem das jornadas.

No decorrer das cem novelas é possível identificar bem o ponto de vista de Boccaccio sobre vários elementos, pois ele criticará fortemente alguns e glorificará a outros. Em suma, Boccaccio desaprova e condena a estupidez (as novelas sobre Calandrino são sobre a estupidez e ingenuidade dele, são quatro ao todo, cada uma relata um episódio diferente de Calandrino); o ciúme será uma das características que Boccaccio mais recriminará e punirá das formas mais severas os homens ciumentos (Oitava novela da Terceira Jornada narrada por Laurinha); desaprova a avareza, pecado normalmente representado por personagens comerciantes e mercadores, nas novelas; critica veementemente as atitudes do clero, de monges a abades, desde a Primeira Jornada, narrada por Filomena, ele demonstra a hipocrisia em que os homens da igreja vivem, praticando quase em sua maioria o pecado da luxúria:

> – Minha intenção é narrar-lhes uma burla que, realmente, foi cometida por uma linda mulher, em relação a um circunspecto religioso. A burla seria feita com prazer contra qualquer secular, tanto mais porque é verdade que os religiosos, na maioria, são tolos. Homens de modos estranhos e hábitos fora do comum, acreditam saber de tudo mais do que os outros, e que valem mais do que os outros. Contudo, na verdade, eles têm muito menos valor, já que, por vileza de espírito, não dispondo de estímulos para se orientarem na vida, como os demais homens, escondem-se como porcos onde sabem que lhes está garantida a subsistência. (BOCCACCIO, 1981, p. 151-152 - vol. 1)

Esse é um tema que se repetirá por várias outras novelas, a crítica ao clero, o que demonstra também o pensamento que já estava ocorrendo na Baixa Idade Média, em que o poder da Igreja, sua supremacia, começaram a serem questionados pelas pessoas, principalmente após a ocorrência da Peste Negra, o declínio da Igreja começou, para então começar a transição para o Humanismo. Vale ressaltar que a crítica que Boccaccio faz é à instituição da Igreja, e não ao Cristianismo, tanto que os jovens integrantes da comitiva respeitam os dias santos. Sua crítica está no desencaminhamento da Igreja, da depravação dos homens religiosos, fica evidente na Segunda novela da Primeira Jornada, em que Neífile narra a história do judeu Abraão que é convencido pelo seu amigo para se converter à fé cristã, mas vai à Roma antes, para conhecer a corte pontifícia, que estava corrompida por todos os vícios.

Boccaccio condena a negação aos impulsos da natureza, principalmente ao impulso sexual que é natural ao homem e à mulher; um exemplo é a novela Segunda novela da Nona Jornada, narrada por Elisa, a novela se passa em um mosteiro de monjas, em que jovem monja Isabetta se apaixona e mantém relações com um rapaz, e é descoberta pelas companheiras que a denunciam para a abadessa, a Senhora Usimbalda, conhecida por sua santidade e honestidade. Para que fosse pega no flagra, as companheiras comunicaram à abadessa para ir encontra-la naquele momento, contudo, a abadessa estava com um padre, cometendo o mesmo ato que Isabetta. Ela sai às pressas e coloca as calças do padre ao invés de seu véu na cabeça. Ao censurar Isabetta, a jovem monja percebe a falha da abadessa e demonstra sua hipocrisia, a abadessa reconhece seu erro e diz:

> Diante da insistência de Isabetta, todas as demais monjas levantaram também o rosto, encaminhando suas vistas para a cabeça da abadessa; de sua parte, a abadessa levou as mãos à própria cabeça; e todas, inclusive ela mesma, ficaram certas de que a superiora do mosteiro praticara a mesma falta grave de que Isabetta era acusada; percebendo a abadessa que estava sendo vista por todas, nem mesmo se preocupou em ocultar as circunstâncias; mudou o tom de sermão; e continuou a sua fala de um modo completamente diferente do anterior; ao encerrar, disse que era impossível a pessoa evitar os estímulos da carne, e defender-se de duas insídias. Assim sendo, declarou ela, todas as demais freiras poderiam desfrutar bons quartos de hora que pudessem proporcionar a si mesmas, com a condição de que o fizessem de um modo cauteloso, como ela, abadessa, que falava, o tinha feito. (BOCCACCIO, 1981, p. 156 - vol. 2)

A negação dos impulsos da natureza é altamente condenável por Boccaccio por esses impulsos serem para da condição humana, e negá-los seria um crime contra a natureza. Por essa razão, nas novelas aparecerão diversos casos de traição que serão justificados exatamente por serem naturais. Tanto que na Sétima novela da Sexta Jornada, narrada por Filóstrato, uma lei que punia as mulheres adúlteras, sendo queimadas vivas, é modificada após a justificativa de Senhora Filipa, que se defende no tribunal afirmando que sempre deu ao marido tudo para o satisfazer, mas que não era suficiente a ela, pois lhe sobrava muito mais para dar, por isso procurou ter um amante, ou seja, as leis criadas pelo homem não podem ir contra as leis da natureza humana.

Além de demonstrar o que deve ser abandonado, pelas críticas aos elementos citados acima, Boccaccio demonstra aquilo que deve ser glorificado e seguido, os elementos que convém manter. As virtudes convenientes que ele considera são a inteligência e a esperteza (a Sexta Jornada é dedicada às novelas que alguém consegue se

salvar por meio de uma resposta rápida, salvando-se de perigo ou de zombaria); louva as práticas do cristianismo, como já dito, ele recrimina a instituição da Igreja e não à fé cristã; a erudição também é um elemento engrandecido; a beleza é enaltecida por Boccaccio, contudo ele condena a busca excessiva pela beleza, e também critica as mulheres que apenas enaltecem sua própria beleza e nada mais (a exemplos da Segunda novela da Quarta Jornada e Oitava novela da Sexta Jornada); e celebra a castidade feminina assim como a honestidade.

Giovanni Boccaccio está em um período de transição, está situado na Baixa Idade Média, caminhando para o fim e se iniciando o Renascimento. Em razão disso, sua obra *Decameron* apresentará formas que remetem ao pensamento medieval, mas também ao mesmo tempo, formas do que seria chamado de Humanismo. Isso ocorre exatamente por transições entre períodos não serem abruptas, e sim progressivas. A isso, o historiador holandês Johan Huizinga esclarece:

> A relação entre o florescente humanismo e o espírito medieval que estava desaparecendo é bem menos simples do que tendemos a imaginar. Para nós, que enxergamos os dois completos culturais nitidamente separados, parece que recepção da juventude eterna da Antiguidade e a renúncia do aparato totalmente gasto da expressão do pensamento medieval devem ter sido uma revelação. (HUIZINGA, 2010, p. 553)

Huizinga afirma que mesmo Boccaccio, e inclui Petrarca, sejam considerados como os primeiros humanista, suas produções literárias ainda tinham muito do pensamento e da sociedade medieval. Sua influência em outros autores, principalmente os franceses, se dá por sua produção em latim e não pela produção em língua vulgar, da qual foi escrita o *Decameron*:

> Aliás, em geral não tendemos a considerar Petrarca e Boccaccio exclusivamente do ponto de vista moderno? Nós os consideramos os primeiros dos inovadores, e com razão. Porém, seria injusto presumir que eles, enquanto primeiros humanistas, já não pertenciam de verdade ao século XIV. Toda a obra deles, não importa quanto estivesse permeada por um sopro de renovação, se situa no centro da cultura de sua época. Além disso, no fim do período medieval, Petrarca e Boccaccio não eram primordialmente famosos fora da Itália por seus textos em língua vernácula, os quais os consagrariam como imortais, mas por suas obras em latim. (HUIZINGA, 2010, p. 555-556)

Dessa forma, *Decameron*, mesmo ainda mantendo resquícios do pensamento medieval, será um precursor para as narrativas modernas e será considerado como um dos primeiros humanistas, ao qual Erich Auerbach (2001) irá denomina-lo de humanista

prematuro, e Boccaccio será considerado um dos primeiros autores realistas na história literária. Auerbach irá analisar no capítulo nove de seu livro *Mimesis* (2001) a Segunda novela da Quarta Jornada, narrada por Pampinéia, na qual é relatada a história de Frei Alberto, que finge ser o Anjo Gabriel para poder ter relações sexuais com uma mulher. Utilizando essa novela como exemplo, Auerbach analisa a estilística de Boccaccio, em seu nível formal e temático, o autor afirma que

> Somente o seu *Decameron* fica, pela primeira vez após a Antiguidade, um certo nível estilístico, dentro do qual a narração de acontecimentos reais da vida presente se pode converter numa diversão culta; não mais serve como exemplo moral, e também não mais serve à despretensiosa vontade de rir do povo, mas o divertimento de um círculo de pessoas jovens, distintas e cultas, damas e cavaleiros que se deleitam com o jogo sensível da vida, e que possuem sensibilidade, gosto e opinião refinados; para anunciar esta intenção na sua narração, ele criou sua moldura. (AUERBACH, 2001, p. 188)

Boccaccio possui a intenção de dar bons conselhos, mas como afirma Auerbach, não é carregado do peso de exemplo moral que estava vigente na Idade Média, mas também não é voltado unicamente para a comicidade para o simples divertimento, é o resultado desses dois elementos, é dar um exemplo, ensinar, mas ao mesmo tempo de forma prazerosa, aos moldes de Horácio, o de ensinar e deleitar (*prodesse et delectare*). Em razão disso, poucas narrativas terão caráter sombrio e triste, a exceção do reinado de Filóstrato, que delimita como tema a ser narrado histórias de amor com fim trágico, mas que mesmo nesse dia voltado para a melancolia, fazendo os ouvintes de tais novelas chorarem, Pampinéia vai narrar essa novela sobre Frei Alberto com a intenção de amenizar o ambiente lastimoso, assim, mesmo em momentos que as novelas tendem a irem para o trágico, não chega a perder a proposta alegre da obra, como afirma Auerbach:

> Dentro do nível estilístico médio, as modulações do *Decameron* são, evidentemente, muito diversas, e os limites são muitos amplos; mas mesmo quando as narrativas se aproximam do trágico, o tom e a atmosfera conservam o caráter sentimental e sensual, evitando o sublime e o grave; e também nas partes em que aproveitam, muito mais do que nosso exemplo, motivos da farsa grosseira, a forma linguística e a apresentação continuam sendo distintas, na medida em que, sempre e inconfundivelmente, o narrador e o ouvinte permanecem muito acima do objeto, deliciando-se leve e elegantemente à sua custa, observando-o criticamente de cima. (AUERBACH, 2001, p. 189)

Esse senso de distanciamento da comitiva de narradores do objeto que está sendo narrado em suas novelas é evidente quando analisada a conduta das personagens das novelas, que seguem as leis das naturezas, como em relação aos atos de amor carnal, ou ficam zombando uns dos outros, ao contrário, a conduta dos jovens é oposta e afastada

das que são narradas, nem pensam em imitar os comportamentos. O que corrobora para a afirmação que Boccaccio faz na última seção do livro, no capítulo Conclusão do Autor.

> O mesmo tenho que dizer a propósito de minhas novelas. Aquele que desejar tirar delas um conselho perverso, ou uma sugestão para um ato mau, não poderá ser obstado por elas mesmas, pois a malvadez já está neste sujeito, com toda probabilidade, e ele faz questão, a torto e a direito, de a praticar. (BOCCACCIO, 1981, p. 262 - vol. 2)

Assim Boccaccio tenta se absolver da possível culpa de levar alguém a cometer um ato recriminável arrebatados por alguma de suas novelas, pois é possível tirar um exemplo ruim se a pessoa já estiver com essa intenção, enquanto que tirará um bom conselho aquela pessoa que já for de boa índole. O grupo de jovens narradores são pessoas de nobre espírito e virtude, consequentemente não tiraram mal exemplo das novelas, nem agirão como as personagens de atitudes exageradas.

Em Decameron temos a mudança de perspectiva sobre o Amor. Boccaccio não irá idealizar a mulher, como Dante faz. Em suas novelas percebemos como ele retrata as personagens femininas, que possuem necessidades sexuais maiores do que os homens, e quando se apaixonam rendem-se ao amor carnal. Dessa forma, a moral amorosa de Boccaccio é o amor terreno, não idealizado, o amor da natureza humana:

> A sua moral amorosa é uma transformação do amor trovadoresco, afinado alguns graus graus mais para baixo quanto ao nível estilístico e dirigido puramente para o sensual e o real; tranta-se agora, sem sombra de dúvida, do amor terreno. [...] Aqui, porém, é apresentado como moral prática, válida para todas as classes, e a amada não mais é a senhora inatingível ou uma encarnação do pensamento divino, mas objeto do desejo sexual. (AUERBACH, 2001, p. 197)

Desse modo, em suas narrativas, Boccaccio criará uma moral amorosa em que os crimes contra o amor serão veementemente punidos, sendo um dos piores crimes contra o amor, o ciúme, e os homens ciumentos sofrem as mais terríveis penalidades. Contudo, mesmo defendendo o amor carnal e terreno, como já mencionado, as personagens narradoras não sucumbem a esse amor, mantendo na verdade a antiga ideia do amor trovadoresco. O maior exemplo é o personagem Filóstrato, responsável pelo único dia dedicado a assuntos que não causam prazer aos outros, mas traz prazer a si mesmo, pois refletiram seu estado de espírito, como ele mesmo indica, seu nome deriva do grego que significa “abatido pelo amor”, e a ironia está que quem o chamou assim é a responsável por esse amor que ele cultiva. Boccaccio não revela quem seja, entre as moças, a amada por Filóstrato, mas com as atitudes de todos os presentes, demonstram, mais uma vez,

que não agem como as personagens das novelas narradas, pois não cruzam a fronteira do amor idealizado. Ao ser coroado como rei da Quarta Jornada, Filóstrato diz:

> Assim sendo, será de meu agrado que, amanhã, não se fale senão daquilo que esteja em consonância com os meus episódios e com o meu estado de alma; em outras palavras, novelaremos a respeito daqueles cujos amores tiveram fim infeliz, desde que eu, ao longo do tempo, não espero senão um fim muito infeliz; não foi sem razão o nome pelo qual vocês me chamam me foi dado por alguém que soube muito bem o que queria significar. (BOCCACCIO, 1981, p. 202 - vol. 1)

Enfim, *Decameron* é uma obra de importância inquestionável, tanto para a literatura quanto como documento histórico de um período marcante da história europeia. Vimos como Boccaccio executa sua proposta estilística, por meio das molduras e das novelas, o ato de narrar é de suma importância para ele para a obra em si. O narrar histórias para resgatar a humanidade de uma situação limite e atroz, como o caso da morte eminente. O ato de narrar, e narrar bem, será a atitude capaz de recuperar a humanidade em tempos difíceis.

2.3 *Heptameron,* de Margarida de Navarra

Essa seção deste capítulo configura-se como contextualização sobre uma obra da qual o objeto principal dessa pesquisa faz referência, o *Heptameron*. Contudo, esta obra não faz parte do corpus deste trabalho, dessa forma não será analisada da mesma maneira que *Decameron* e *Sexameron* serão. Esta breve seção separada é para melhor ilustrar a presença do *Heptameron* na história literária, e oferecer as informações necessárias para que se possa compreender melhor a narrativa *Sexameron*.

No século XVI na França, Margarida de Angoulême, a rainha de Navarra (1492-1549), escreveu *Heptameron*, em homenagem a Boccaccio, e publicada postumamente em 1558. Margarida de Navarra foi uma princesa francesa, irmã de Francisco I, rei da França de 1515 até a sua morte, em 1547. Casou-se com Henrique II de Navarra, tornando-se assim a rainha de Navarra, modo como ficou conhecida pela posteridade.

Margarida de Navarra escreveu *Heptameron*, uma narrativa que segue a estrutura de *Decameron*, sendo uma compilação de 72 novelas. A intenção de Margarida de Navarra era escrever 100 novelas, assim como Boccaccio, contudo ela morreu antes de terminar, ficando assim incompleta a sua obra. Em *Heptameron* não teremos uma peste como motivação para o agrupamento dos jovens. Cinco moças e cinco rapazes ficam presos em decorrência de uma inundação, e se refugiam em um monastério. Eles ficam informados de que a construção da ponte, necessária para que eles passem, demorará dias até ficar pronta, o grupo de jovens recordam de *Decameron*, de Boccaccio, e se inspiram a contar histórias, cada um contando uma novela por dia, até a construção da ponte acabar. Assim, em *Heptameron* temos uma visão do que era a vida da nobreza francesa no século XVI, demonstrando as paixões e os vícios presentes nesse período.

Margarida de Angoulême, a rainha de Navarra é uma exceção na história literária, pois as mulheres só conseguiram o direito a escrever literatura, em uma sociedade patriarcal, séculos depois. Por sua posição social elevada, fazendo parte da realeza francesa, ela escreveu sua obra, interrompida por seu falecimento, em forma de homenagear Boccaccio. Temos a modificação pelo ponto de vista feminino, pois em *Heptameron*, Margarida de Navarra irá demonstrar os modos diferentes aos quais as mulheres eram tratadas em relação aos homens. Contudo, mesmo assim, sua produção está confinada à condição da mulher que, mesmo da mais alta posição social, ainda era submissa aos homens.

Dessa forma, Luiza Lobo irá buscar em Margarida de Angoulême, a persona para escrever o seu *Sexameron*, de forma a libertar Margarida de Navarra, do confinamento às mulheres do século XVI francês, e agora narrar mais livremente sobre as relações entre os sexos. Margarida de Navarra, também chamada de Diana, será a autora e narradora de *Sexameron*, agora com o olhar genuinamente feminino do século XX.

2.3 *Sexameron*, de Luiza Lobo

Escrito mais de seiscentos anos depois, por Luiza Lobo, *Sexameron: novelas sobre casamentos*, publicado em 1997, retoma o clássico *Decameron*, de Boccaccio, em sua forma e em sua temática. Luiza Lobo é professora de Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de tradutora, tendo traduzido autoras como Virgínia Woolf e Jane Austen. A autora publicou, além de *Sexameron*, outras obras de ficção como *Por trás dos muros: arte-fábulas* (1986), *A maçã mordida* (1992) e *Vôo livre* (1992).

Sexameron divide-se em nove seções/capítulos, iniciando-se com a *Nota do Editor do Manuscrito*, na qual faz uso da estratégia do editor fictício que encontra a obra, não sabendo sua origem, e a edita para que as pessoas, os leitores, possam ter acesso. Em seguida temos o *Preâmbulo*, que seguirá a premissa do *Proêmio* de Boccaccio, contudo fará uma completa oposição ao que ele afirmará em seu *Proêmio*, que será analisada no Capítulo III desse estudo. Seguindo o *Roteiro das Novelas*, forma como é chamado o índice do romance, temos da *Primeira Noite* até a *Sexta Noite*, seguido com o título da respectiva novela a ser narrada no dia e, por fim, temos a *Despedida*.

A estratégia do editor fictício, utilizada no romance, é um elemento que não está presente em *Decameron*, mas já foi utilizado por outras obras da tradição literária, como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe. O editor encontra o manuscrito, dando assim um efeito de veracidade, ao mesmo tempo que se retira a responsabilidade por qualquer coisa dita nas páginas da obra. Em sua *Nota do Editor do Manuscrito*, este editor, que não revela sua identidade, abre o romance fazendo um aviso aos leitores, sobre o conteúdo do manuscrito que ele encontrou, revelando também como o encontrou, fazendo uma descrição detalhista do local e do estado físico desse manuscrito. A Nota do Editor do Manuscrito é um paratexto, do qual Genette (2009) atribui a função de inserir a obra no mundo e responder algumas perguntas presente no texto:

> [...] definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta onde?), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outro (como?), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (de quem? a quem?) e as funções que anima sua mensagem: para fazer o quê?. (GENETTE, 2009, p. 12)

Dessa forma, esse editor que "escreve" essa nota antes de começar a obra em si, vem para determinar essas classificações que Genette aponta, sobre de onde está falando, e de onde o manuscrito, que será a obra em si, fala; dirá como encontrou e de que forma, e fará sua advertência ao provável público leitor:

> Venho alertar o eventualíssimo público leitor desta obra sobre o estado fragmentário e as péssimas condições de conservação em que a mesma foi encontrada, debaixo de um banco de pedra, na pérgula de um jardim invadido pelo mato de uma casa situada no alto de morro que a autora denomina de Humaitá. De alguma forma, este maço de papéis resistiu às intempéries e me chegou às mãos. O sentido de muitas passagens destes contos ou novelas me escapa. (LOBO, 1997, p. 7)

Após descrever a situação de como teve acesso ao manuscrito, este editor tece comentários sobre o conteúdo da obra e já antecipa as primeiras impressões ao se ler o título dado – *Sexameron* – que faz clara referência às obras *Decameron* e *Heptameron* e ele vai além, já ressaltando as diferenças imediatas que *Sexameron* terá com essas obras que, mesmo nitidamente sendo inspirada por elas, a narrativa em questão não segue totalmente seus moldes:

> Ambos continham dez novelas em cada conjunto de dez ou sete partes, respectivamente. Mas o que resta aqui? Apenas um conto ou novela em cada uma das seis partes da obra. Terá se perdido o restante do original? (LOBO, 1997, p. 7)

O caráter fragmentado da obra e a pergunta final sobre a possível perda do restante do manuscrito já antecipa a sensação de incompletude que a obra apresentará, pois várias lacunas ficaram abertas, intencionalmente, pois era exatamente essa a sensação de *fin-de-siècle*, a da incerteza. Sobre a quantidade de novelas, apenas uma por dia, também pode implicar a redução do tempo, comparado ao *Decameron* e *Heptameron* que narravam dez novelas por dia, *Sexameron* não dispõe desse tempo, até porque com tantos anos e séculos de tradição, muito já foi dito e não precisa ser repetido, assim, apenas uma novela por noite será suficiente para formar o sentido da obra.

Da mesma maneira que teremos a Peste Negra em *Decameron*, *Sexameron* também há uma peste que está dizimando a população e que forçará aos seis jovens se juntarem e se tornarem reclusos em seu castelo. A peste em *Sexameron* é a Aids[3], durante a narrativa não há a referência explícita a esse termo, porém não se torna necessário pois ela está lá, nas entrelinhas, e tanto que o vocábulo *sexo* está em declínio, se tornando

[3] Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (do inglês *Acquired Immunodeficiency Syndrome*), é uma doença causada pelo vírus HIV (*Human immunodeficiency virus*).

desnecessário e caindo em desuso nesse momento da história humana. O editor ironizará o título dado ao manuscrito, que deveria se chamar *Hexameron*, por ser seis dias e seguindo a lógica de seus antecessores, mas chama-se *Sexameron*, e essa referência a sexo não traz mais significado para o momento que está sendo vivido:

> [...] até pelo gosto duvidoso do título, *Sexameron*, uma palavra inventada que faz óbvia referência a "sexo", um vocábulo que há muito caiu em desuso. Contudo, qualquer que seja o sentido que se deseje atribuir a este termo me parece reprovável, devido a certas referências que a ele são feitas no decorrer do texto. (LOBO, 1997, p. 7-8)

O próprio editor faz comentários e críticas a respeito do manuscrito, já antecipando as prováveis impressões dos leitores e também tendo uma atitude como se quisesse influenciar o julgamento desses leitores. Os termos como "falta de sentido" e "reprovável" que ele utiliza, implica a esse olhar crítico e distanciado que ele mantém sobre a obra, quero induzir ao leitor a tê-lo também.

Terminada a parte do editor, temo o *Preâmbulo*, que será assinado pela autora e narradora Diana, ou Margarida de Navarra. Temos então a primeira personagem, que desempenhará o papel de narradora e autora desse manuscrito. Ela se identificará, primeiramente, com esses dois nomes, sendo Margarida de Navarra referência imediata e explícita por ela mesma, da autora de *Heptameron*.

> Por ser grande a minha admiração pelo mestre dos mestres, Giovanni Boccaccio, e por sua grande obra *Il Decamerone*, que li desde a mais tenra idade, inicio este livro com uma homenagem a suas inesquecíveis palavras, entremeadas ao que eu mesma experimentei na vida, que não foi pouco: (LOBO, 1997, p. 9)

Abertamente, Diana, ou Margarida, demonstra sua inspiração pela obra de Boccaccio, e diz ter lido, desde muito jovem, o *Decameron*. Como já afirmado, o *Decameron* foi dedicado para as mulheres, para que delas obtenham útil conselho e amparo, dessa forma, no *Preâmbulo* de *Sexameron* teremos a leitura feita por Margarida, uma leitura crítica, bastante irônica, que já abrirá para o conteúdo da narrativa e das novelas que virão em seguida.

Após as apresentações do editor e de Diana, ou Margarida, termos o início das jornadas de *Sexameron* que, no caso, não se chamarão "Jornadas", mas "Noites". Na *Primeira Noite* teremos a moldura que apresentará as circunstâncias e os jovens que se refugiaram da peste do século XX. Não será tudo detalhado, muitas das informações em toda obra está escondida, em suas referências e em suas omissões. Aos leitores é negado

o conhecimento da real situação do restante do mundo, apenas minúcias e pormenores do cenário exterior nos é apresentado:

> Já não existem muitos grupos de rapazes e moças, e este aqui achou mais prudente se recolher a um esconderijo recôndito, longe da poluída sociedade mundial, antes de se extinguir como os outros. (LOBO, 1997, p. 13)

Mesmo, como afirmado, os detalhes sendo escassos, são bastante significativos, pois não existem muitos outros grupos de jovens, ou seja, os jovens do século XX estão morrendo, provavelmente pela Aids, e a sociedade mundial está poluída, corrompida, restando apenas aos poucos jovens que estão conseguindo sobreviver a essa isso, tanto a uma doença real quanto a uma doença social, se refugiarem longe, indo para um esconderijo para assim não terem o mesmo fim de todos os outros.

Em vista dessa situação, esse grupo de seis moças e rapazes se juntaram e saíram em busca de um local para se refugiarem. Eles serão apresentados assim como o local em que passarão a residir. O editor já havia antecipado dizendo ser o morro Humaitá, que é um bairro da cidade do Rio de Janeiro. Como ocorre na obra de Boccaccio, os jovens vão para um castelo no alto de um morro, tendo o distanciamento suficiente da cidade que está corrompida, para assim ficarem a salvo:

> Efebo fora eleito o líder daquela noite por ter localizado o castelinho abandonado, no alto do Humaitá, propondo que para lá se mudasse o grupo remanescente de amigos. Também sob sua orientação, adotaram nomes clássicos que bem caracterizassem sua natureza íntima. (LOBO, 1997, p. 13-14)

Temos a estratégia semelhante à de *Decameron*, na qual há a mudança dos nomes para nomes que sejam representativos da personalidade de cada um. Em *Sexameron* teremos as personagens femininas Diana ou Margarida de Navarra; Elisa; Cremilda; Alcione e as personagens masculinas Efebo e Narciso. Assim como na narrativa de Boccaccio, as personagens femininas estão em maior número em relação as personagens masculinas, dado esse que será afirmado por Margarida, em tom de lamento, que as mulheres sempre estão em maioria.

Ao contrário de *Decameron*, no qual haverá um revezamento entre os papéis desempenhados pelas personagens, sendo democráticas as atividades exercidas pelo grupo, cada um tendo a sua vez seja para narrar, para cantar a canção no final do dia e para se tornar rei ou rainha, soberano máximo em cada dia. Em *Sexameron* as atividades são estáticas, em que cada personagem irá desempenhar uma única função, todas as seis

noites. Será tudo preestabelecido e seguido, e cada função também caracterizará a personagem. Efebo é o anfitrião, a ele cabe a responsabilidade das refeições; Elisa é a música, sempre tocando sua harpa; Alcione mexe com as cartas; e Diana ou Margarida de Navarra é a única que narra as histórias, tendo ela a responsabilidade máxima no restrito grupo, pois ela também acaba se tornando a guardiã da história humana por meio das narrativas.

Na Primeira Noite, Margarida de Navarra narra sua primeira novela intitulada *O Banquete de Antinoos* relata a história de Neusa, uma advogada criminal bem-sucedida que estava próxima de passar dos quarenta anos de idade, e decide que precisa de se casar. O título faz referência a personalidade histórica Antinoos, que é considerado o amante favorito de Alexandre, o grande, que morreu afogado no rio Nilo, sendo que após sua morte, Alexandre fundou uma nova cidade em homenagem ao jovem amante e instaura uma nova divindade protetora da cidade, baseada no próprio Antinoos, fato esse relembrado por Cremilda antes da narrativa de margarida:

> – Quanto ao amor homossexual, eis o que penso – interveio Cremilda – : Antinoos, amante de Adriano, foi por este tornado um deus para toda a Grécia, por decreto imperial... Sabe, enquanto as mulheres não elegerem sua deusa lésbica, não haverá verdadeira igualdade entre os sexos! (LOBO, 1997, p. 14)

É interessante esse pensamento exposto pela personagem, pois levanta a questão sobre a igualdade entre os sexos, já que no âmbito heterossexual o machismo e o patriarcalismo estão bem marcados, submetendo as mulheres, temos então levantada a questão da igualdade entre os sexos no âmbito homossexual que, até mesmo nele, as mulheres estão em condição inferior, até mesmo por falta de representatividade lésbica em comparação à representatividade das relações homossexuais entre os homens. Isso será retomado durante a novela da primeira noite, pois, Antinoos foi transformado em deus e esse banquete, indicado no título, referenda a um sacrifício oferecido para ele, como era costume fazer com os deuses.

Mesmo Neusa sendo bem-sucedida profissionalmente e sendo independente, precisa se casar para não ficar sozinha, e casa com Nelson, um homem mais jovem, com menor condição social em comparação a ela, com jeito de “cafajeste”, mas que mesmo assim, ela fica feliz pelo simples fato de estar casada, por ter agora atingido todos os níveis esperados que a sociedade impõe. A descrição de sua vida de casada demonstra a hipocrisia da instituição do casamento, pois ao invés de lhe trazer segurança e felicidade,

provoca o efeito contrário e desestabiliza completamente a vida de Neusa, atrapalhando até o seu trabalho, por se tornar difícil ler seus processos enquanto ele mantém a televisão ligada. Ela se torna insegura ao ponto de imaginar que ele a está traindo, tornando-a mais paranoica:

> Até o dia em que uma ideia lhe cruza a cabeça: seu marido não lhe é fiel. Como não percebera isso antes? Todos os homens que se casavam com mulheres de mais de quarenta anos e mais ricas do que eles não lhes eram fiéis. Lógico. Lógico. Começa a descuidar da maquiagem. Prefere espreita-lo. Acha suspeito que saia após a última novela para comprar cigarros. Como ela tem muito sono, nunca verifica a hora em que ele volta para a cama. Espaçam as relações sexuais. (LOBO, 1997, p. 20)

Sua vida começa a desmoronar, demonstrando o seu pensamento ser o mesmo já dito pela sociedade, que sempre costuma generalizar as relações humanas, pois "todos os homens" têm as mesmas atitudes e "todas as mulheres" vão passar pelas mesmas coisas, como se fosse uma condição imposta e imutável. A novela foge do desfecho esperado, que poderia ser ele ser infiel com uma mulher mais jovem que ela, e traz algo inusitado como a cena que ela flagra, em que Nelson vai para uma casa onde só tem homens e lá participa de uma orgia homossexual. Ela é descoberta e soltam os cachorros em sua direção, que lhe atacam, e em seguida, Nelson a carrega para um lago japonês onde ela é devorada pelas piranhas, tornando-se assim, a oferenda a um deus homossexual.

A novela que abre *Sexameron* já demonstra o conteúdo crítico e irônico que perdurará a todas as novelas seguintes, fazendo jus ao subtítulo *Novelas sobre casamento*, sendo o casamento não significando apenas a união em matrimônio entre duas pessoas, mas sim sobre as relações humanas, de forma desiludida, de relações efêmeras, que beiram ao insólito, como já acontece com esse final da primeira novela, e aparecerá em outras novelas também. Seguindo esse pensamento, temos o início da *Segunda Noite*, que segue como o interlúdio entre uma novela e outra, em que os jovens integrantes do grupo conversam entre si e tecem comentários sobre as novelas e assuntos diversos:

> Ao jantar, Narciso e Efebo, excitados pela ousadia de Nelson, passam a comentar histórias de colunas sociais e relatos policiais, que tinham hábito de ler nos jornais, há mais tempo, confirmando o cinismo das relações humanas. (LOBO, 1997, p. 25)

O cinismo das relações humanas, já explicitado pela própria narração, representa todo o teor da narrativa. As relações humanas não serão cheias de significado como em Boccaccio, em que as pessoas tinham a capacidade tanto para o bem quanto para o mal,

e eram capazes de terem atitudes do mais alto altruísmo, Lobo não ameniza nem fantasia, a face da humanidade é escancarada em sua maior hipocrisia e depravação, pois como Narciso e Efebo, não levam em consideração a morte atroz que a personagem feminina teve, e sim apenas às atitudes da personagem masculina e homossexual.

A segunda novela intitula-se *O Desconhecido*, conta uma experiência passada pela própria Diana, ou Margarida, assim ela afirma, e se passa quando ela era jovem. Como vimos na apresentação do grupo, na *Primeira Noite*, nos é posto que se trata de seis jovens moças e rapazes, mas nessa novela Margarida inicia afirmando que agora está velha, mas já foi "jovem e fogosa", o que nos dá abertura para questionar e desconfiar daquilo que ela narra.

A novela é sobre como ela era ingênua em relação ao amor e se apaixonou por um homem do qual não sabia quase nada, apenas que ele era casado. Ela decide chama-lo de Miguel, o Arcanjo, para fazer sua narrativa. Ela o conhecera em um curso de especialização e dois anos depois ele entra em contato com ela, iniciando assim um relacionamento atípico. Durante a novela, Margarida utilizará alguns jargões tidos como femininos, para caracterizar bem a situação que uma mulher apaixonada passa, aos olhos da sociedade:

> Milhares de mulheres já devem ter dito e sentido isso antes, e já devem ter expressado essa sensação exatamente com essas mesmas palavras, mas bastou um beijo para eu descobrir que ele era o homem de minha vida. (LOBO, 1997, p. 29)

Essa questão do tempo, se apaixonar no primeiro beijo, continuará nas descrições seguintes de seu relacionamento, pois eles irão viver todos os estágios de uma história de amor padrão, em apenas um mês, reafirmando essa efemeridade nas relações. As dificuldades surgem quando ele começa a apresentar os mais variados empecilhos para eles se encontrarem, chegando a exagerar nas desculpas, como pneus que furavam regularmente e o motor do carro sempre estragava. Assim, ela começa a se tornar obsessiva, assim como Neusa, da primeira narrativa, e passa a investigar a vida dele para tentar descobrir algo, chegando até a segui-lo de carro. No final da novela temos a reviravolta, ela que estava o perseguindo na verdade estava sendo perseguida por ele, que é um policial:

> Abri a carteira imitação de couro, surrada e carcomida pelo uso no bolso do jeans: dentro encontrei sua carteira funcional, muito maltratada. Ao lado do seu retrato, com cabelo aparadinho e sem os óculos escuros que sempre usava, li: Sérgio Paulo da Silva. A carteira era da Polícia. No

> bolso, apalpei uma arma, cujo calibre não sei precisar, como seria de praxe nas histórias de detetive. Sou antiviolência. Sou antitruste. Sou antiexploração de moças sorridentes. (LOBO, 1997, p. 47)

Na *Terceira Noite* temos a única novela narrada pelo ponto de vista masculino, intitulada *Casanova*, narra a história de Otávio, um gigolô de madame. A novela é narrada em primeira pessoa, pelo olhar de Otávio, que inicia reclamado pela situação que Heleninha, mulher rica e mais velha com quem ele tem uma relação por interesse, o colocou, de procurar itens de decoração para o apartamento. Para ele, essa nova decoração é de péssimo gosto. Ser gigolô, para ele, é uma profissão, como qualquer outra, e não um golpe ou um crime, descrevendo que falta muito para que ele "limpe" as contas bancárias dela, de forma bem natural e justificada.

> Ela já tá reparando, a desculpa do *jiu-jitsu* não cola mais. Tenho de comparecer, pelo menos umas duas vezes por semana, e mesmo com todo o meu ódio, não consigo despistar. Bela profissão que arranjei! Não fosse a crise econômica, eu sei muito bem o que estaria fazendo agora. O que sempre fiz. Nada. Mas contratado por uma multinacional – do governo, naturalmente. [...] Com direito a usar os barcos do diretor da empresa, a casa dos gerentes, belos jantares pagos com o cheque da empresa, *breakfasts* regados a sucos variados e pãezinhos de forno de lenha. (LOBO, 1997, p. 55)

Vemos que ele realmente vê sua condição como a de um trabalho como qualquer outro, e que na verdade, se ele não fosse gigolô de madame, ele seria um gigolô da mesma maneira, vivendo às custas dos outros, primeiramente do governo e depois utilizando os bens de seus superiores, com suas refeições pagas pela empresa. Sua situação pode ter mudado em razão da "crise", mas ele continuou exercendo a mesma função, mudando de uma empresa para uma mulher, sem qualquer tipo de sentimento envolvido, apenas o desprezo que ele claramente sente por ela e por suas preferências. A indiferença e o menosprezo percorrem todo monólogo de Otávio, demonstrando o seu egocentrismo, vaidade e soberba.

Na *Quarta Noite* a novela que será narrada possui o título *A Rua do Carvalho de Outono*. Ela se passa em Londres, na Inglaterra, é narrada em terceira pessoa, contando a história de uma mulher que retorna a Londres, vinte anos depois, como um retorno às lembranças, reencontrando também um homem inglês, agora um "ancião", que foi uma antiga paixão de quando ela foi para a Inglaterra, na primeira vez, aos dezoito anos de idade.

> Os ingleses são muito lógicos. Só não via lógica em subir cinco andares com aquela mala e mais a maleta e a bolsa, seguindo um velho de vasta

> cabeleira branca, só por causa de um par de calças velhas de veludo e uma hipotética tinta devastadora. E depois de chegar no alto, haveria mais alguma coisa para fazer por lá? Vinte anos atrás, ele não estaria tão velho, nem ela hesitaria em subir, como daquela vez. (LOBO, 1997, p. 69)

A novela seguirá fazendo comparações, sobre como a protagonista era há vinte anos atrás, suas atitudes, e agora após esse tempo, e como tudo mudou, ela não é a mesma pessoa e nem o velho inglês. As mudanças também no ambiente a sua volta, a Londres de vinte anos depois não é a mesma, e a reflexão sobre a passagem dos períodos e as transformações que deles ocorrem, algo inevitável.

Na *Quinta Noite* temos os indícios do declínio do grupo. Diana ou Margarida se desentende com Elisa por pontos de vista diferentes, o prazer das narrativas não estão mais tendo o mesmo efeito, a comida estava acabando e tudo isso já começa a encaminhar para o final da jornada desse grupo, pois a sintonia e a harmonia entre os jovens, gerando o enfraquecimento dessa fuga:

> O anfitrião percebia que o ambiente se tornava irrespirável, apesar de todo o aroma circundante da floresta. Ele e Narciso já haviam externado sua vontade de descer até a cidade, para ver se encontravam alguém, ou se conseguiam novos estoques de bebida e comida. Cremilda e Alcione se fechavam em copas, sem já quase participar nas conversas. Elisa cada vez mais se isolava em seu mundo de fantasia. (LOBO, 1997, p. 78)

A penúltima novela de *Sexameron* intitula-se *O Casamento*, história de Maria Eugênia, uma professora de inglês de escola pública, de mais de trinta anos, que, como num conto de fadas, após ter perdido todas as esperanças de um dia se casar, surge um estrangeiro, o texano Frank. Sua vida é frustrada, sempre que algo bom acontecia, alguma adversidade aparecia, anulando a felicidade, como quando passou no concurso para professora, e sua mãe morreu no mesmo dia. Ela vive sozinha com seu pai, eles não têm uma relação agradável, e sim desprovida de emoção, em razão por ela não ter se casado e ser um estorvo para ele:

> Seu pai, autoritário, sempre lhe deixara clara que pesava no orçamento doméstico. Mas ela nunca tivera coragem de se demitir do cargo de professora. Agarrava-se ao número mágico de sua matrícula no governo. Com o passar dos anos, o ínfimo salário, a condição sócio-econômica miserável de seu emprego, a falta de perspectiva de vida a fizeram descobrir que nenhuma porta se abriria para ela. (LOBO, 1997, p. 81)

Maria Eugênia ia de carona todos os dias para a escola, ganhava um salário miserável, não tinha nenhuma perspectiva de vida e vivia enclausurada com um pai

apático e distante emocionalmente. Ela se sentia presa e somente o casamento a libertaria, algo que até então ela não havia conseguido. Um dia aparece Frank, um "gringo eficiente" que foi junto com outros administradores, inspecionar as escolas e ela, como professora de inglês, foi designada para acompanha-los. Frank oferece carona para ela, e ao descobrir a situação que ela vivia, compra um revólver e uma carro de presente para Maria Eugênia, afirmando que daqui a um mês fosse encontrar com ele no aeroporto pois eles iriam se casar e ela iria para os Estados Unidos com ele.

Com ansiedade, ela aguardou um mês para sair de encontro para a tão sonhada liberdade, com quase nada mudando em sua rotina, pois ela não sabia dirigir e seu pai colocava obstáculos em utilizar o carro para leva-la para o trabalho. Quando o dia da viagem chegou, seu pai foi leva-la para o aeroporto, mesmo saindo com antecedência foram encontrando no caminho vários contratempos e dificuldades, chegando ao ápice dos problemas, quando o pai colide com outro carro, e foge do local do acidente. Maria Eugênia, tomada pelo desespero da situação, toma a direção do volante, resultando na saída do carro para fora da avenida. Seu pai sai do carro e foge mais uma vez, o casal cujo o carro foi batido, foi em direção ao carro de Maria Eugênia e ela atira, no homem e na mulher, com o revólver que Frank havia lhe dado e sai em direção à pista de decolagem do aeroporto. A situação extrema, resultada de todos os acontecimentos insólitos, tanto o pedido de casamento repentino quanto a viagem, resultam dessa visão de casamento como única salvação para a mulher, não existindo outra forma, e que deve ser buscada a todo custo.

Na *Sexta Noite* o declínio do grupo continua, pela escassez de comida e pela falta de interesse crescente entre os integrantes. Assim teremos a última novela, intitulada *Maria da Pena*, cuja a personagem-título é uma mulher assexuada, de quarenta anos, que é perseguida com bilhetes por um homem misterioso, o que a desestabiliza profundamente. No início da narrativa temos uma explicação cósmica sobre o destino, retornando a ideia de que tudo é predeterminado, e que Maria da Pena estava fadada a ter uma vida difícil e penosa, começando pelo seu nome:

> Foi o que aconteceu com Maria da Pena. Maria é um nome indicativo de sofrimento, liga-se à mãe de Jesus, é associado a pessoas de baixa condição sócio-econômica, e, ainda por cima, em geral profundamente carolas. E Pena é castigo, punição, sofrimento [...] (LOBO, 1997, p. 97)

A explicação e associação do nome Maria ser ligado ao sofrimento, já faz referência também à novela anterior *O Casamento*, na qual a personagem também se

chama Maria, e se encaixa na definição do nome. Desta forma, além de Maria ela é Pena, e terá que sofrer pela sua condição. Ela é uma datilógrafa de uma loja de departamentos e sua vida se resume a ir do trabalho para casa e vice-versa, até que um dia ela recebe um bilhete por debaixo da porta de seu apartamento de conteúdo sexual relacionado a ela, e assim começa sua "penúria". Sua vida desestabiliza completamente, ela começa a se sentir vigiada, mesmo morando no quarto andar do prédio. Tudo culmina com a aparição do homem em sua sala, mesmo tudo estando trancado, ele estava completamente nu e ela tem um colapso. No fim, ela vai morar com sua irmã, que considera tudo um surto imaginário, por não haver evidências de que alguém esteve ali. Maria da Pena muda de emprego, de apartamento e torna-se psicanalista, sendo esse final tão insólito quanto todos os acontecimentos anteriores.

No fim temos a *Despedida (de Diana, ou Margarida)*, que ao contrário de *Decameron*, não será nada feliz, sendo o tom de declínio do grupo e incerteza prevalecem. Diana ou Margarida termina falando como se estivesse sozinha, já que o grupo havia se dispersado, os rapazes foram para a cidade e não retornaram, e as moças se tornaram ausentes, distantes, e então Margarida finaliza recitando sua última canção e assim termina o romance *Sexameron*.

Em uma visão geral da obra *Sexameron*, podemos perceber seu caráter altamente crítico, em que a ironia é um recurso intensamente utilizado pela autora. Quando nos deparamos com a obra *Sexameron*, que imediatamente nos remete ao *Decameron*, podemos nos perguntar a razão de a autora ir buscar em uma obra tão distante temporalmente e geograficamente a referência para escrever a sua narrativa. No interior do romance aparece também a referência ao *Heptameron*, sendo sua autora a personagem central em *Sexameron*, a quem também será atribuída a autoria dessas seis narrativas. Então, o que liga essas três obras é a condição da mulher, em seus diferentes períodos da história da humanidade. Boccaccio dedica seu *Decameron* para as mulheres, que sofrem com o amor e precisam de consolo. *Heptameron* é escrito por uma mulher, uma rainha, mas ainda sim em uma época em que às mulheres se restringiam poucas liberdades. *Sexameron* está no final do século XX, na passagem do milênio. Há muito na progressão dos direitos das mulheres, as lutas pelo voto, por trabalhos fora do lar e por salários igualitários, liberdade sexual, então Luiza Lobo, partindo das obras anteriores, demonstra como estão as mulheres agora, após séculos de evolução histórica. É aí que se instaura a

crítica, pois a autora ironizará por meio do casamento, que por mais progresso e evolução que aconteceram durantes esses séculos, a condição da mulher pouco se modificou.

CAPÍTULO III: A INTERTEXTUALIDADE EM *SEXAMERON*

3.1 *Decameron* e a intertextualidade

Nos capítulos anteriores foi possível entender como a intertextualidade é inerente ao texto, estando presente nas obras literárias, formando assim uma rede de textos interligados, o mosaico de citações, como bem colocou Julia Kristeva. Foi possível entendermos separadamente o contexto de cada obra deste estudo, tendo uma noção de seus aspectos formais e temáticos, para então entendermos de que forma a intertextualidade aparece e produz significado nessas obras. Deste modo, podemos perceber que *Sexameron* faz referência direta a *Decameron*, formando o intertexto, contudo, *Decameron* também é uma obra intertextual, e faz referências a outras obras e autores da literatura, assim como em suas novelas, muitas das narrativas estavam presentes na oralidade da sociedade florentina. O próprio Boccaccio exemplifica esse fato, como afirma Todorov em seu livro *A gramática do Decameron*:

> Nenhuma estória é, nem pode ser, uma invenção totalmente original. Toda narrativa remete a uma narrativa precedente; a narrativa é, sempre, um eco de narrativas. A originalidade de um texto literário não pode consistir na ausência de remissões a outros textos anteriores. O próprio Boccaccio indicou o caminho a seguir, na conclusão do livro: ele não INVENTOU estórias diz, mas as ESCREVEU. É na escrita, com efeito, que se cria a unidade; os motivos que o estudo do folclore nos revela, são transformados pela escrita boccacciana. (TODOROV, 1982, p. 12)

Assim, *Decameron*, de Boccaccio, também possui intertextos e referências a obras literárias anteriores. A principal delas é a de Dante Alighieri, sendo Boccaccio seu primeiro biografista, e também sendo ele responsável por acrescentar o *Divina* antes de *Comédia*. A estrutura de *Decameron* pode ser comparada a da *Divina Comédia*, pois assim como na épica de Dante, começa no Inferno, ou seja, em um estado sombrio, problemático, há a progressão e ascensão ao Paraíso, tendo assim um final venturoso, a obra de Boccaccio inicia-se com a adversidade causada pela peste, de forma sombria, termina com a progressão do espírito do grupo que, mesmo a peste ainda estando presente na cidade, o modo como eles vão lidar com ela muda drasticamente, trazendo assim esperança para o futuro.

Entretanto, mesmo com sua assumida e grande estima por Dante e admiração pela sua obra, Boccaccio se distanciará da *Divina Comédia* e das concepções de Dante,

principalmente em relação ao amor. Algo já evidenciado pela própria denominação de *Príncipe Galeotto*, dado por Boccaccio para sua obra, pois enquanto na *Divina Comédia*, Paolo e Francesca estão no Inferno, condenados por terem se rendido ao amor terreno, mesmo tendo sido apenas um beijo e só acontecido uma única vez, Boccaccio se afasta completamente da concepção transcendente e idealizada do amor, para defender o amor terreno, genuinamente humano e natural. Pode-se afirmar que Boccaccio salva aqueles que Dante condena, pois em *Decameron,* Paolo e Francesca não estariam no Inferno por terem reconhecido seu amor e concretizado, na verdade seria o inverso, pois negar o amor e os impulsos da natureza são os maiores crimes na visão de Boccaccio, e esses sim são merecedores das punições mais severas.

Além da Divina Comédia, *Decameron* faz clara referência a *Odisseia* de Homero, na novela narrada por Pânfilo, a Nona Novela da Décima Jornada na qual temos a estrutura e os elementos presentes na epopeia homérica. Saladino, para conhecer melhor seus inimigos das cruzadas, sai, em uma expedição, disfarçado em trajes de mercador, mas no meio de sua jornada encontra-se com o senhor Torello, que lhe faz as maiores honrarias, assim como sua esposa, mesmo sem saber que se tratava de Saladino. O senhor Torello é convocado a ir na cruzada e, na hora de partir, ele determina um prazo de um ano que, caso não retornasse nesse tempo, sua esposa teria que se casar novamente. Durante a cruzada, senhor Torello é preso, mas pela sua habilidade diferenciada em cuidar de pássaros, desperta o interesse de Saladino. A princípio nenhum dos dois percebe a identidade um do outro, mas por meio das roupas presenteadas pela esposa de Torello, dadas para Saladino, acontece o reconhecimento, como com Ulisses, que será reconhecido pela sua cicatriz por sua antiga ama de leite. Senhor Torello e Saladino tornam-se grandes amigos, mas Torello recebe a notícia que sua esposa, considerando-o morto e o prazo chegando ao fim, vai se casar. Por meio de artes mágicas, Saladino faz com que Torello seja transportado para sua cidade, Pávia, no dia do casamento. Chegando na festa, ele se faz reconhecer pela esposa por meio de um anel dado por ela antes de sua partida, o casamento é interrompido e cancelado e ele retorna para sua casa.

Dessa forma podemos perceber esse movimento contínuo da intertextualidade, que está presente em *Decameron* tanto em relação a obras literárias quanto a histórias da tradição oral, como reafirmado por Todorov. Boccaccio fará sua própria leitura desses clássicos, e traz o seu olhar, seja concordando e fazendo sua adaptação como no caso da *Odisseia*, ou seja, indo em outra direção quanto a algumas crenças, como na *Divina*

Comédia. Assim, temos *Sexameron*, que virá depois e terá muito mais obras e autores, além de fatos históricos, somados ao seu tempo. O podemos perceber quando um autor faz referência direta a outro autor/obra são as possíveis intenções e objetivos resultantes de tal intertexto, pois ele não é gratuito. A referência a Dante é para distanciar de seu ponto de vista quanto ao amor, em *Decameron*, já em *Sexameron*, o motivo mais latente da escolha de Luiza Lobo em Boccaccio, é a condição da mulher através dos tempos.

3.2 *Sexameron*: teoria da paródia

Sexameron: novelas sobre casamentos instaura um diálogo intertextual com a tradição literária, demonstrando desde seu título a intenção de demonstrar essa relação com o passado. Dessa forma, quando a intertextualidade aparece no nível estrutural da obra, como vimos, *Sexameron* resgata a estrutura de *Decameron*, por meio da narração em moldura, do grupo de jovens que se refugia da peste, e a nível estrutural temos a denominação de paródia, para esse tipo de estratégia estilística.

A paródia esteve presente desde a Antiguidade Clássica, aparecendo como um gênero menor, que tinha como maior característica o cômico. No decorrer da história literária a paródia sempre esteve presente, mas ainda sim marginalizada, chegando no Romantismo a ser duramente criticada e denominada como parasitária, por se "aproveitar" de outra obra, e no Modernismo também será um dos gêneros criticados e que devessem ser evitados. Assim, observando o pós-modernismo, a estudiosa canadense Linda Hutcheon (1985) irá perceber esse retorno das formas paródicas, mas que não se assemelham mais com as paródias produzidas anteriormente. Em seu livro *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985), Hutcheon faz um estudo sobre as práticas artísticas modernas, entre as quais a paródia, pois a autora perceberá um fenômeno de produções parodísticas na modernidade, mas analisando a transformação que a paródia sofreu no decorrer dos tempos, chegando ao pós-modernismo de forma ressignificada.

Como vimos, *Sexameron* traz a figura do editor fictício, elemento esse que não estava presente em *Decameron*, e esse editor fictício, além da função de apresentar o manuscrito e organizá-lo para aos possíveis leitores, faz considerações e comentários críticos quanto ao conteúdo da obra, demonstrando assim uma autocrítica, algo presente na pós-modernidade, como afirma Hutcheon:

> As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. (HUTCHEON, 1985, p. 11)

O editor do manuscrito já antecipa as possíveis críticas, quanto a relação com *Decameron* e *Heptameron*, ao título que deveria ser *Hexameron*, mas utiliza-se do termo sexo para se tornar *Sexameron*, a falta de sentido que muitas passagens da novela. Esse comentário crítico sobre a própria obra também estará presente no decorrer das outra partes, pois a todo momento as personagens necessitam de validar o porquê de estarem ali e fazendo aquilo, pois a falta de sentido e objetivo está sempre presente, demonstrando bem o espírito de *fin-de-siècle* do final do século XX, tanto que o editor, encerra sua nota, afirma que essa obra, *Sexameron*, nos coloca diante de um grande dilema: "haverá cultura amanhã?, hoje não nos causa nenhuma perplexidade, pois a resposta, evidentemente, é: não." (LOBO, 1997, p. 8).

Assim temos como como um dos intuitos da obra, demonstrar essa decadência da cultura, ideológica e moral do final do século XX, fazendo um paralelo com a situação bastante similar a qual Boccaccio estava inserido, quando escreveu *Decameron*. Em razão disso, Linda Hutcheon irá afirmar que a paródia do pós-modernismo possui grande consciência histórica, e sente a necessidade de reorganizar o passado, em vista de como está o presente.

> Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização do passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. (HUTECHON, 1985, p. 15)

Luiza Lobo percebe as similaridades do final do século XX com o final da Idade Média. Boccaccio estava em um momento de questionamento, sobre a soberania da Igreja, sobre a condição humana, começando a transição do pensamento medieval para o humanístico e renascentista. Com o advento da Peste Negra, doença sem precedentes e a falta de conhecimento sobre ela, levantou outros questionamentos, como a já referida ira

divina e a atribuição da culpa para os judeus. Além disso, com a desestabilização de toda a sociedade, o modo como lidaram com os enfermos da peste demostraram a desumanização humana. Seis séculos mais tarde, o mundo iria se deparar com algo de proporções semelhantes, tanto quanto a razão biológica quanto a social, que foi o fenômeno da Aids. A respeito da Aids, Denise Jodelet (2001) afirma:

> Este exemplo se refere aos fenômenos que acompanharam, no início dos anos 80, o aparecimento da Aids – primeira doença cujas histórias médica e social se desenvolveram juntas. A mídia e as pessoas se apoderaram deste mal desconhecido e estranho, cuja proximidade ainda não tinha sido revelada. (JODELET, 2001, p. 18)

Assim como a Peste Negra, a Aids surgiu de forma que as pessoas não conseguiram precisar suas origens e forma de transmissão, em um primeiro momento, resultando assim no surgimento de teorias, baseadas nas vítimas, e desenvolvendo preconceito. A Peste Negra foi considerada, pelas pessoas da sociedade medieval, como uma punição pelos pecados da humanidade, com a Aids, a visão também será de punição, mas restritiva a um determinado grupo, que estava sendo mais atingido, os portadores da doença eram em sua maioria "drogados, hemofílicos, homossexuais" (JODELET, 2001, p. 18), dessa forma, a Aids passa a ser voltada para a sexualidade das pessoas, sendo até denominada como "peste gay":

> No primeiro tipo de interpretação, considera-se a Aids uma doença-punição que se abate sobre a licença sexual. [...] a Aids é vista [...] como efeito de uma sociedade permissiva, uma condenação pelas condutas degeneradas, uma punição pela irresponsabilidade sexual, um flagelo do qual são poupados "os bons cristãos que nem sonham em se comportar mal". (JODELET, 2001, p. 18)

A Aids passa a ser vista de forma moral, estigmatizando um grupo específico da sociedade, já marginalizado, e enxergada como uma punição para eles. Sendo que essa "visão moral faz da doença um estigma social que pode provocar ostracismo e rejeição e, da parte daqueles que sãos assim estigmatizados ou excluídos, submissão ou revolta." (JODELET, 2001, p. 19). Em *Sexameron* temos a clara crítica a esse estigma social aplicado aos homossexuais, quando os seis jovens chegam ao refúgio no castelo, Diana ou Margarida diz:

> – Agora que estamos reclusos neste castelo, devido à Grande Peste do século, que já se tornou *heterossexual*, o que nos resta senão contarmos histórias, a exemplo do sábio Boccaccio e da inventiva Margarida, Rainha de Navarra? (LOBO, 1997, p. 14 – grifo nosso)

A Grande Peste do século XX, a Aids, já se tornou heterossexual, ou seja, já atingiu aos "bons cristãos que nem sonham sem se comportar mal", como afirmou Jodelet. Temos então demonstrada a hipocrisia da qual a sociedade tomada e que, assim como em Boccaccio a peste tem seu sentido metafórico, de peste-moral, em *Sexameron* a Aids também possui caráter metafórico, uma doença da sociedade que já estava atingindo todas as camadas e níveis sociais, uma doença-moral que também está presente no âmbito cultural, nas produções artísticas.

Dessa forma, Luiza Lobo encontra na grande obra de Boccaccio, subsídios para fazer sua crítica ao momento que estava vivendo. Contudo, Hutcheon irá afirmar que na paródia do pós-modernismo, não é a semelhança, mas a diferença que é marcada no texto que faz a paródia. O autor busca em outra obra, como no caso, *Sexameron* busca em *Decameron*, as formas e a temática, porém, faz isso com distanciamento crítico e, utilizando como recurso estilístico, a inversão irônica.

> A paródia é, pois, na sua irónica "transcontextualização" e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que se incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. [...] O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vai e vém" intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, ente cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Assim, de acordo com Hutcheon, a grande diferença das paródias da tradição literária com as paródias da pós-modernidade está na troca do humor, do cômico, para a ironia, como forma de fazer a crítica. A ironia será a marca central da paródia, ao lado da inversão do ponto de vista do texto parodiado, sendo as formas essenciais dessa nova forma de paródia. O papel do leitor, como decodificador da intertextualidade, será crucial ao ler uma obra que parodia outra, pois o sentido só será atingido em sua completude, se o leitor for atrás do texto-fonte. Relembrando a afirmação de Jenny (1979), de que o leitor possui dois caminhos a seguir, ao se deparar com o intertexto: continuar a sua leitura ou interrompê-la e consultar o texto-fonte do intertexto. *Sexameron* pode ser lido e entendido sem a leitura de *Decameron*, contudo, seu sentido e a crítica primordial do texto de Luiza Lobo só será atingido se retornarmos ao texto de Boccaccio.

A paródia é reconhecidamente uma forma de crítica, sendo que "a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma." (HUTCHEON, 1985, p. 70). Cada vez mais se

evidencia que o uso do recurso parodístico, na pós-modernidade, está na forma de se fazer uma crítica a nível estrutural, não somente temático, e que não pode ser considerada como uma forma inferior de fazer literatura, por se valer de outra obra, pois a paródia demonstra a consciência crítica e estilística que um autor possui, como afirma Hutcheon:

> O que é importante ter em mente aqui, todavia, é que a paródia – seja qual foi a sua marcação – nunca é um modo de simbiose parasitária. Ao nível formal, é sempre uma estrutura paradoxal de sínteses contrastantes, uma espécie de dependência diferencial de um texto em relação a outro. (HUTCHEON, 1985, p. 81)

Dependência diferencial pode ser uma das formas fundamentais de se entender a paródia pós-moderna. Romper com a visão antiga, do caráter parasitário da paródia, de ser um gênero de menor valor, e perceber a complexidade dessa forma literária, que se apresenta como semelhante de seu texto-fonte, no princípio, mas se afasta dele para formar seus próprios princípios e convicções. Vemos isso nitidamente em *Sexameron*, principalmente nos interlúdios, entre uma novela e outra, em que o grupo de seis jovens conversam entre si, divagando sobre a própria situação e do mundo, como na passagem da *Terceira Noite*, fazendo referência a moral seguida por Boccaccio, se baseando pela filosofia de Horácio, sobre o ensinar deleitando, pois eles não querem ouvir novelas que ensinem algo, e sim que só proporcionem prazer:

> – E quem se interessa por histórias moralistas e didádicas? Deleitar ensinando? Fuuu! Fora os antigos, fora Horácio! – voltou Efebo.
>
> – Fora a civilização! O que ela nos trouxe de bom até agora? – exclamou Elisa.
>
> – Sim, sejamos hedonistas! – Ou renascentistas! – Sejamos humanistas e boccaccianos, e também *desboccacciados* e *borrachos*, enquanto houver humanidade! – completou Efebo. (LOBO, 1997, p. 50 – grifos da autora)

Os jovens assumem essa estrutura paradoxal, denominada por Hutcheon, se declarando *boccaccianos* ao mesmo tempo sendo *desboccacciados*, sendo simultaneamente próximos e distanciados da tradição anterior. Interessante ressaltar que Boccaccio se posiciona contra o hedonismo, como vimos no Capítulo 2, quando ele alega ter a sociedade se divido em dois grupos extremos pela forma de lidar com a peste, pois, enquanto um grupo não buscava prazer, apenas ficava recluso, o segundo grupo só agia em busca do prazer desmedido, praticando o hedonismo, atitude essa condenada por Boccaccio.

Pela paródia demonstrar a nível estrutural a sua intertextualidade, ela resulta em ser auto-referencial, principalmente em relação as artes e à literatura. Nesse sentido, Hutcheon demonstra a consciência de sentido que a paródia possui, de se mostrar parte de um contexto, literário e histórico:

> A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. (HUTCHEON, 1985, p. 109)

Em *Sexameron* temos diversas passagens e trechos que trazem referências e intertextos, tanto literários quanto de cultura de massa, e não se limitando ao *Decameron*, seu texto-fonte de inspiração, mas aos diversos períodos literários e autores de outras nacionalidades, demonstrando assim a afirmação de Hutcheon sobre essa importância dada ao contexto cultural e literário, para a significação de diversas passagens, sempre perpassadas de forma irônica. Um exemplo é o trecho da novela *O Desconhecido*, em que Diana ou Margarida ironiza a relação amorosa ente homem e mulher, pois afirma ter vivido tudo que é esperado de uma história de amor tradicional, de uma vida inteira, em apenas um mês:

> Só faltaram os filhinhos. Aliás, faltarão muitas coisas para se completar o ciclo da felicidade, retratado por Camilo, Balzac, Scott, Manzoni, Dostoievski, George Sand e toda a miserável caterva responsável pelo embelezamento literário do amor, no século XIX. (LOBO, 1997, p. 30)

Assim, ela faz uma crítica aos autores do século XIX que se dedicaram a escrever sobre histórias de amor, criando um imaginário sobre ele, formando um ciclo da felicidade que passa a ser o padrão e o pretendido a ser atingido pela sociedade. Em um breve trecho de referências intertextuais, temos uma crítica profunda ao ideal de felicidade prescrito pela sociedade, sendo o casamento o principal deles.

Dessa forma, *Sexameron* configura-se como uma paródia pós-moderna, tendo em *Decameron* como texto-fonte de inspiração estilística e temática. Como já diferenciada por Hutcheon, a paródia da pós-modernidade não possui como característica o cômico, mas sim a ironia, para fazer sua crítica. Porém, a crítica que a paródia pós-moderna faz não é em relação ao texto que está sendo parodiado, de forma direta, mas sim à sociedade e ao tempo em que a paródia está inserida. O recurso da paródia está em buscar no passado subsídios para demonstrar com o olhar crítico, o presente:

> [...] muitas paródias actuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio. O verso modernista de Eliot e Pound é provavelmente o exemplo mais óbvio deste tipo de atitude, a qual sugere um *ethos* quase respeitoso ou diferente. Mas, mesmo no século XIX, quando a definição ridicularizadora da paródia era a mais corrente, vimos que este tipo de reverência era muitas vezes percebida como subjacente à intenção da paródia. (HUTCHEON, 1985, p. 78)

Por *ethos*, a autora entende como "a principal resposta intencionada conseguida por um texto literários" (HUTCHEON, 1985, p. 76). Assim, desde a abertura de *Sexameron,* no Preâmbulo, já temos a declarada admiração e respeito a obra de Boccaccio e a sua contribuição para a literatura, como resultado o *Heptameron,* de Margarida de Navarra, e a intenção não é criticar a obra de Boccaccio em si, mas sim demonstrar o pouco que a humanidade evoluiu, mesmo com séculos de progressão científica e pensamento crítico, como vimos em relação a Aids, por exemplo, pois a sociedade teve uma reação similar a das pessoas do período medieval com a Peste Negra.

Além de tudo isso, *Sexameron* traz o olhar para a condição da mulher, demonstrando que mesmo no século XX, já quase passando para o século XXI, as mulheres ainda continuam vivendo de forma inferiorizada em relação aos homens, principalmente em relação ao casamento, que ainda é visto como forma de a mulher conseguir seu valor perante a sociedade patriarcal.

3.3 *Sexameron* e a condição da mulher

Boccaccio dedica às mulheres a sua grande obra *Decameron,* fazendo comentários sobre como as mulheres são, as diferenças para com os homens, e faz com que a obra tenha um caráter de exemplaridade, para que dê bons conselhos para as referidas mulheres, para saberem o que é conveniente e o que não é. Temos então, através de sua obra, uma visão de mundo sobre as diferenças entre os sexos, que consiste em colocar a mulher em uma posição inferior e o homem na superior, e por essa razão Boccaccio se compadece e quer amparar as mulheres, fazendo o retrato detalhado da condição da mulher na sociedade medieval em seu *Proêmio*:

> E haverá quem negue, por importante que seja, que é conveniente ofertar este alívio, este conforto, mais às mulheres belas do que aos homens? Mantêm elas, escondidas, em seu delicado seio, as chamas do amor. Receiam envergonhar-se; retraem-se. As chamas ocultas possuem mais força do que as que se ostentam; e disto sabem aqueles que já as experimentaram. Tanto mais que elas, as mulheres, constrangidas pelos desejos, pelos caprichos e pelas ordens paternas, maternas, fraternas e dos maridos, conservam-se a maior parte do tempo encerradas em seus aposentos; mantêm-se ali, sem nada fazer, sentadas, querendo e não querendo; numa hora só, nutrem pensamentos vários, e não é possível que sejam sempre alegres esses pensamentos. Se, em razão desses pensares, certa melancolia não o deixa por novos raciocínios. Sem isto, são as mulheres muito menos fortes do que os homens, e necessitam de amparo. (BOCCACCIO, 1981, p. 8 - vol. 1)

Boccaccio demonstra, com naturalidade, a submissão a que as mulheres estavam sujeitas, recebendo ordens dos homens, na figura do pai, do marido e do irmão, e de mulheres mais velhas, com autoridade, como a mãe. Também atenta ao fato de que as mulheres, de classe mais elevada, não podiam desempenhar nenhuma atividade, pela sua condição de submissão, enquanto os homens tinham as mais diversas formas de lazer, além de trabalhos, das quais Boccaccio exemplifica, e por essa razão, a melancolia não os atinge.

Luiza Lobo faz uma releitura desse *Proêmio*, ela faz o que Hutcheon denominou como inversão irônica, pois o ponto de vista masculino será trocado pelo feminino, agora será uma mulher, personificada na figura de Margarida de Navarra, que escreverá esse *Proêmio*, agora denominado *Preâmbulo*, em que é quase reescrito palavra por palavra, havendo algumas omissões e acrescentando outros elementos:

> E quem negará que convirá dar este alívio, este conforto, mais aos belos homens do que às mulheres? Eles conservam ocultas, em seu peito, as labaredas amorosas. Temem envergonhar-se; retraem-se. As labaredas escondidas têm mais vigor do que as ostentadas; e disto sabem os que já as provaram. Além do que, os homens, constrangidos pelos desejos, pelos caprichos e pelas determinações das mães, das irmãs, das filhas, das amantes e das esposas, se mantêm a maior parte do tempo fechados em seus aposentos ou escritórios; ali se deixam ficar, sentados, querendo e não querendo; alimentam ao mesmo tempo pensamentos contraditórios, e não é possível que esses pensamentos sejam sempre alegres. Se, devido a esses pensamentos, alguma melancolia, provocada por anseios ardorosos, sobrevém ao seu espírito, do seu espírito convém que se trate, com o maior cuidado, se por novos raciocínios a melancolia dele não se remover. Por isso, os homens são muito menos fortes que as mulheres, e requerem amparo. (LOBO, 1997, p. 10-11)

Essa inversão de ponto de vista não é feita de forma descuidada, só trocando os homens de lugar com as mulheres, pois os elementos acrescentados nesse *Preâmbulo*

legitimarão as afirmações, em que se pode considerar os homens da mesma forma em que são consideradas as mulheres em relação ao amor. Enquanto as mulheres ficam fechadas no quarto, sozinhas, alimentando os pensamentos melancólicos, em Boccaccio, na narrativa de Luiza Lobo os homens ficam fechados em seus escritórios, elemento da pós-modernidade que é acrescentado, assim como receber determinações de todas as mulheres presentes na vida desse homem, inclusive a amante, já ironizando sobre as relações amorosas monogâmicas. As mulheres, no *Preâmbulo*, não padecem desse mal, pois quando são acometidas por pensamentos melancólicos, podem desempenhar diversas atividades para afastá-los.

Continuando sua exposição no Proêmio, Boccaccio finaliza demonstrando seu principal intuito, além de oferecer amparo para as mulheres que amam, a finalidade de *Decameron* é oferecer conselhos às mulheres, e não aos homens, pois nas novelas será possível identificar as atitudes adequadas e as que devem ser abandonadas, em suas palavras, Boccaccio afirma:

> As referidas mulheres, que estas novelas lerem, poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. Saberão aquilo de que é conveniente fugir e, do mesmo modo, aquilo que deve ser seguido. Não acredito que prazer, conselho e exemplo sejam obtidos sem sofrer-se aborrecimentos. Se forem obtidos sem aborrecimentos (e apraza a Deus que assim ocorra), aquelas mulheres rendam graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas. (BOCCACCIO, 1981, p. 9 - vol. 1)

Nesse trecho, Luiza Lobo recupera as palavras de Boccaccio, continuando com a inversão para o ponto de vista feminino, em que nas novelas de *Sexameron*, os homens poderão obter útil conselho. Contudo, em *Sexameron* teremos a equiparação entre homens e mulheres, pois a ambos será possível, por meio da leitura das novelas, saber o que é conveniente e o que deve ser evitado. Enquanto em *Decameron*, apenas as mulheres terão conhecimento do que convém, *Sexameron* será igualitário, acrescentado mais uma vez o elemento da pós-modernidade:

> Assim, os homens já mencionados que lerem estas novelas poderão colher deleite e conselho útil das coisas mostradas através das narrativas. Mas homens e mulheres ficarão sabendo, semelhantemente, do que convém fugir e o que se deve seguir. Não creio que deleite, conselho e exemplo possam ser obtidos sem aborrecimentos. Se forem conseguidos sem aborrecimentos, que se rendam graças ao Amor, ou antes ao Sexo que, libertando-nos dos nossos vínculos amorosos, nos permitiu atender aos seus prazeres. (LOBO, 1997, p. 11-12)

Assim, Luiza Lobo utiliza o recurso da paródia para fazer uma crítica a condição da mulher no decorrer dos períodos e, principalmente, mostrar a situação da mulher no século XX, que, mesmo com direitos conquistados, ainda possui os resquícios de séculos de submissão. A condição da mulher é demonstrada em vários âmbitos, nas relações sociais e relações amorosas, no trabalho, na família, e temos também as mulheres na literatura. Quando olhamos para os autores que estão no cânone ocidental, vemos um padrão, pois, quase em sua totalidade é formado por homens. Poucas mulheres conseguiram entrar, mas de forma secundária, como afirma Luciana Borges (2013):

> As propostas feministas apresentam desdobramentos no campo da crítica e da teoria literária, a partir do momento em que se passa a reivindicar o espaço das mulheres como produtoras de textos literários, muitas vezes ignorados ou relegados a um inevitável segundo plano, pela tradição literária em geral. A chamada crítica feminista, ao lado de vários outros movimentos teóricos de contestação da prevalência de certas formas canônicas, motivou muitas controvérsias, uma vez que expôs a falsa neutralidade de gênero no julgamento das obras que constituem o cânone literário, provocando ainda atualmente reações similares à citada acima. Ao mesmo tempo, o movimento de revisitação e releitura de obras canonizadas da literatura universal, com propostas a lê-las, na perspectiva de gênero, desvelou como *construtos*, como realidades discursivas, as mulheres presentes na tradição literária, supostamente neutra, mas marcadamente masculinista. (BORGES, 2013, p. 82)

Os julgamentos "supostamente neutros" para o valor das obras literárias demonstra o machismo com que eram julgadas as obras escritas por mulheres, pois a elas eram atribuídas características que validavam o discurso de não terem capacidade para produzir arte como os homens, assim, a tradição literária marginalizou as obras das poucas mulheres que escreveram. Enquanto que nas obras literárias escritas por homens, representavam as mulheres de forma estereotipada, como vemos em *Decameron*, validando o discurso patriarcal de que as mulheres eram seres frágeis e necessitavam de amparo. Quando as mulheres escreviam alguma obra literária, a elas se limitavam uma forma de escrita, que fosse adequada a sua condição feminina, sempre tratando de sentimentos amorosos, de elementos do universo dito feminino, criando o que Luciana Borges denominou de identidade integral e imutável:

> O engessamento que confina o texto das mulheres a um tipo único e fixo de escrita – geralmente sentimental e choramingas, sempre reclamando, sempre com neuroses persecutórias – está diretamente ligado ao que chamei anteriormente de construção de uma identidade integral e imutável: a escrita das mulheres estaria fatalmente direcionada por uma identidade de mulher, comprometida com uma compreensão única e excludente da feminilidade, marcada, em termos

> androcêntricos e patriarcais, pela redução desta identidade à sua conformação biológica. Mesmo que o patriarcado tenha sido inventado, tornou-se uma narrativa muito eficaz na sujeição das mulheres. (BORGES, 2013, p. 94)

A isso temos o exemplo de Margarida de Navarra, que escreveu *Heptameron* no século XVI na França. Sua obra só conseguiu permanecer através dos séculos em razão de sua posição social de nobreza, contudo, mesmo sendo uma mulher escrevendo, temos ainda o olhar masculino, pois mesmo sendo uma rainha, ela ainda era uma mulher e devia obediência aos homens, e escrever nos limites estabelecido para as mulheres, como elucidado na citação acima. Em vista disso, Luiza Lobo utiliza a persona de Margarida de Navarra para escrever o *Sexameron*, agora com mais liberdade para falar sobre as mulheres sem as amarras do patriarcado, pois mesmo a rainha tendo o direito de escrever, ela não tinha a liberdade de tratar dos temas da condição feminina na corte onde vivia. Luiza Lobo dá-lhe esse direito, e agora ela reescreve na pós-modernidade:

> – Sim, o *Heptameron*, escrito em homenagem a Boccaccio pela rainha de Navarra – atalhou Margarida – e que agora reescrevo. Eu já fui Ana, Diana, Cíntia, Délia, Hécate, Luna, Febe, Selene ou Artemisa, mas podem me chamar de Margarida de Angoulême, a rainha de Navarra. Vou-lhes contar histórias relativas a um tempo não muito passado, mas tornado passado pela nossa história. (LOBO, 1997, p. 15)

Luiza Lobo dá voz para Margarida de Navarra, que foi silenciada por ser mulher no século XVI, pela sociedade patriarcal. Nessa fala da personagem Diana ou Margarida, vemos que ela irá representar todas as mulheres, e a condição feminina nos diversos períodos, quando afirma já ter sido Diana, Cíntia, Luna, Febe, Selene, Ártemisa, que são deusas da mitologia grega, todas são deusas da lua, sendo Diana a versão romana de Ártemisa, conhecida como Ártemis, são deusas da caça. Diana ou Margarida assume seu papel de guardiã da cultura e história ocidental e de todas as mulheres, valendo-se das deusas da mitologia que representavam a força feminina. Esses elementos mitológicos servirão de ancoragem para a construção da cultura ocidental, então a narradora de *Sexameron*, assumindo seu papel de deusa da lua, irá reescrever essa história.

As entidades mitológicas aparecem por meio da renomeação das personagens, e é por meio delas que o mundo antigo é retomado e tematizado. Elas constituem-se como elementos figurativos na obra, retomando o passado clássico. As personagens masculinas são Efebo e Narciso. Efebo é uma denominação da Grécia antiga para jovem, adolescente do sexo masculino, e Narciso, um dos mitos gregos mais conhecidos pela história

ocidental, do jovem bonito e indiferente ao amor dos outros, vê seu próprio reflexo refletido nas águas e se apaixona por si mesmo. O termo "narcisismo" foi institucionalizado na psiquiatria para retratar o transtorno de se direcionar a libido para si próprio. Contudo, o termo popularizou-se e normalmente é relacionado ao egoísmo e arrogância, uma pessoa que não se preocupa com nada além de si mesma, dessa forma, Narciso está representando, em *Sexameron*, a indiferença das pessoas, não se preocupando com assuntos que não sejam de seu próprio interesse, ou seja, a si mesmo. A forma como lidaram com a Aids pode ser um exemplo dessa atitude.

Com o subtítulo de *novelas sobre casamentos*, o casamento é um elemento presente, assumindo um papel de maldição à condição feminina que, por mais que tente, não consegue evita-lo. O casamento é a instituição que persistiu com mais força, tendo um caráter político de relações de poder, na monarquia, pois era através do casamento que diferentes nações forjavam alianças. No decorrer dos séculos, foi-se atribuindo ao casamento um significado elevado, de amor e união, e que as mulheres deveriam se casar para se manterem virtuosas e se inserirem na sociedade. Dessa forma, mesmo com a conquista de direitos através dos anos, o advento do feminismo, as mulheres ainda não conseguiram se libertar das amarras do casamento, e isso é demonstrado em *Sexameron*. A primeira novela *O Banquete de Antinoos*, mesmo Neusa sendo independente, bem-sucedida no trabalho, autossuficiente, ela sente a necessidade de seguir ao padrão cultural que estabeleceu normas de relacionamento, culminando no casamento. O casamento demonstra os resquícios de um pensamento patriarcal ao qual as mulheres estavam fadadas:

> A educação feminina, na virada do século, relacionava-se quase estritamente com as atividades que, segundo a expectativa de todos, cabiam, por natureza, ao "belo sexo". A mulher, ainda que de classe social mais alta, não deveria aprender senão algumas das chamadas prendas de sociedade: tocar piano, falar pelo menos uma língua estrangeira, quase sempre o francês, bordar costurar. A agulha se sobrepunha à caneta, e isto ocorria porque a mulher não era formada para se manter, ou se tornar independente, mas para se casar. (VASCONCELLOS, 2003, p. 54)

Em *Sexameron* temos bem claro essa visão do século XIX sobre a preparação da mulher para o casamento, em que as mulheres não podiam estudar para desenvolver um pensamento crítico, mas sim para ter uma educação geral para conseguir um bom casamento e acompanhar o marido em ocasiões sociais. A personagem Maria Eugênia,

na novela *O Casamento*, representa o fracasso que as mulheres sentiam por não terem se casado, ainda mais quando houve um "investimento" por parte do pai:

> Estudara inglês, francês, piano, balé, tanta coisa que o pai pagara, visando a uma educação perfeita, que depois, evidentemente, seria recompensada por um casamento adequado, bem acima da sua condição social. Uma espécie de investimento a longo prazo. (LOBO, 1997, p. 81-82)

Com a frustração de não ter se casado e ver-se prisioneira de sua vida infeliz com seu pai, Maria Eugênia fantasia o casamento como sua libertação, a solução de todos os seus problemas, como nos contos de fadas, o príncipe salvando a princesa, resultado esse de todo o imaginário criado sobre as histórias de amor que sempre possuem o casamento como ato final, atestado de felicidade. Maria Eugênia cria esse imaginário também em detrimento das obras literárias que leu durante sua vida. Quando Frank aparece para se casar com ela e leva-la daqui para os Estados Unidos, ela compara sua história a de "Eveline", conto de James Joyce do livro *Dublinenses* (1914). No conto de Joyce, Eveline também vê o casamento como sua libertação, indo para Buenos Aires com Frank, um marinheiro. O nome do "salvador" é o mesmo nas duas histórias, demonstrando o paralelismo formado pelo intertexto, no conto de Joyce. As visões das duas personagens são similares, vejamos um trecho do conto de Joyce:

> Levantou-se num súbito impulso de terror. Fugir! Frank a salvaria. Dar-lhe-ia vida, talvez também amor. Queria viver. Por que haveria de ser infeliz? Tinha direito à felicidade. Frank ia envolvê-la em seus braços, protegê-la. Ele a salvaria. (JOYCE, 2003, p. 39)

Agora um trecho de Sexameron, pela visão de Maria Eugênia:

> Depois, estaria livre para sempre! Para sempre! Morando fora, como toda a gente que podia se mandar do país! O que diria a Maria Alice, quando contasse para ela? Ia ser de estarrecer! Ai! Não podia esperar pelo dia 5. O dia da grande libertação da sua vida! (LOBO, 1997, p. 86)

Em "Eveline" temos a motivação da possível libertação, e não do sentimento de amor, pois Eveline desejava a liberdade, e a fuga com Frank seria o meio para isso, ela não estava fugindo por amor, do mesmo modo Maria Eugênia que, em uma condição oposta, conheceu Frank por um dia apenas e já aceitou se casar por ele, da mesma forma que o amor não estava envolvido, pois o amor está em uma posição secundária, irrelevante. No final do conto de Joyce, Eveline não tem coragem de embarcar no navio com Frank, abandonando sua única forma de libertação. Em *Sexameron*, teremos essa consciência do passado literário, e o conhecimento de literatura inglesa pela personagem

de Maria Eugênia, por conhecer a atitude de outra personagem literária, não cometerá o mesmo erro:

> Graças a Deus, não fora à toa que passara a vida estudando literatura de língua inglesa, norte-americana, inglesa, irlandesa, escocesa, galesa, senegalesa, rodesiana, canadense, porto-riquenha, caribenha, guianense, de Chaucer a Doris Lessing e de Marlowe a Ezra Pound, para agora repetir do modo tão óbvio a atitude covarde de uma personagem de Joyce [...] (LOBO, 1997, p. 89)

No fim, Maria Eugênia não conseguirá embarcar para sua liberdade, mas não por se acovardar, mas por ações exteriores. Dessa forma, a todo momento em *Sexameron* somos lembrados de toda uma tradição literária, por autores homens, e a responsabilidade de criação de um modelo padrão a ser seguido. Luiza Lobo ironiza os padrões femininos, do âmbito sentimental, a ingenuidade provocada pelo sentimento amoroso, evidenciando isso na fala de Diana ou Margarida antes dela narrar a segunda novela:

> – Esta história retrata a chamada ingenuidade feminina em todos os seus juízos sobre os homens – explicou ela. – É o que víamos, através da história, no comportamento das mulheres, antes que um certo ar crítico e cético tenha começado, timidamente, a armá-las contra as Armadilhas do Amor. É isso o que ela ilustra. (LOBO, 1997, p. 26)

Dessa forma, em *Sexameron*, um mundo em que as relações humanas se tornaram efêmeras, as personagens perderam a empatia e a capacidade de amar, como no caso da novela citada acima, em que o relacionamento amoroso de esgotou na duração de um mês, e tornou-se um sentimento de obsessão. Podemos perceber também que os homens, em *Sexameron*, desestabilizam a vida das mulheres que, por mais que as vidas podem ser monótonas, a presença masculina acaba resultando em acontecimentos desastrosos: Neusa vivia uma vida normal, de advogada criminal, casa-se com Nelson, o relacionamento vira uma desconfiança de infidelidade, e no fim ela acaba sendo morta; A segunda novela, supostamente passada pela narradora Diana ou Margarida, em que estava vivendo uma vida monótona e o aparecimento de Miguel faz com que ela se torne obsessiva, investigado a vida dele de todas as formas; Maria Eugênia, vivia uma vida infeliz como professora de escola pública e morando com o pai, e acaba tendo um momento de insensatez e furor, e atira em duas pessoas com um revólver para poder encontrar seu futuro marido e salvador; e por fim Maria da Pena, que vivia de todas as formas evitando os homens e a sexualidade, acaba sendo perseguida por um homem e tendo um colapso.

O casamento é um modelo simbólico que é oferecido às mulheres pela sociedade, pelas produções literárias, ao ponto de ser tornar algo inerente ao espírito feminino, e não como uma criação humana, ou um contrato social para proteger a propriedade privada, pois cria-se uma ilusão sobre o casamento, mesmo a realidade não sendo agradável, como no caso de Neusa, a isso Diana ou Margarida ironiza:

> – Oh, mas que ilusão, caro amigo! É claro que todas as mulheres são obcecadas com o amor e sonham com todas as ilusões do casamento, embora o casamento oficial seja muito monótono e aborrecido, com todos os papéis e convenções envolvidos! – disse Margarida. (LOBO, 1997, p. 77)

Assim, vemos que a intertextualidade é utilizada por Luiza Lobo para um exame do passado, principalmente o passado literário, percebendo as formas como as mulheres foram representadas e como isso resulta no final do século XX. Ela demonstra, por meio de suas novelas, que muito ainda é sustentado, das antigas visões da condição da mulher, dos estereótipos de gênero, e o tanto que ainda temos que percorrer para conseguir romper com esse passado genuinamente patriarcal, no qual nem uma rainha é livre, por ser mulher. Dessa forma, a utilização da paródia é uma forma pós-moderna para reivindicar esse passado ao qual as mulheres foram silenciadas, como afirma Lúcia Zolin (2009):

> No contexto da pós-modernidade – profícuo às manifestações da heterogeneidade e da multiplicidade, e inóspito aos discursos totalizantes –, a crítica literária feminista, bem como o feminismo entendido como pensamento social e político da diferença, surge com o intuito de desestabilizar a legitimidade da representação, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica.
>
> Após um momento inicial de denúncia e problematização da misoginia que permeia as representações femininas tradicionais, ora presas à nobreza de sentimentos e ao caráter elevado, ora relacionadas com a Eva pecadora e sensual, o feminismo crítico volta-se para as formas de expressão oriundas dos próprios sujeitos femininos. (ZOLIN, 2009, p. 106)

Sexameron segue nesse caminho, exposto por Zolin, para desestabilizar essa legitimidade da representação da mulher na literatura canônica, escrita por homens. Os intertextos presentes sobre a romantização da mulher, a nobreza de sentimentos tão lembrada por Boccaccio em *Decameron*, abrem espaço para agora a própria mulher falar sobre ela mesma, sem as amarras do patriarcalismo, para assim rescrever o passado histórico, para então projetar no futuro uma forma das mulheres terem os mesmos direitos dos homens, inclusive no âmbito das artes literárias.

Linda Hutcheon, em outro estudo, vai reafirmar a questão da paródia pós-moderna como uma forma de se inserir na história, as vozes que foram silenciadas, utilizando-se de obras representativas do cânone. Por essa razão, Luiza Lobo utiliza-se do *Decameron*, de Boccaccio, pela sua importância literária, por se dedicar às mulheres, retratando-as da forma como eram vistas e tratadas na época medieval, e também pela peste, pois o mundo passou pela segunda vez por uma doença desconhecida e mortal, e teve atitudes semelhantes, mesmo com toda a passagem dos tempos. Hutcheon (1991) afirma:

> E no pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. Conforme Said vem afirmando (1986), existe uma relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores. (HUTCHEON, 1991, p. 170 – grifos da autora)

Sexameron terá como maior diferença de *Decameron* o final dado ao grupo de jovens, que será um exemplo do espírito de cada época. Como visto anteriormente, *Decameron* lembrará a estrutura da *Divina Comédia*, pois começa de forma penosa, sombria, e termina de forma alegre, elevada. A comitiva de narradores conseguiu viver de forma honrosa por todo o tempo que estiveram isolados, mantendo a honestidade, no fim do décimo dia do novelar, eles decidem voltar para a cidade, que está da mesma forma, mas eles estão diferentes, pois a esperança lhes foi devolvida, por meio da rememoração de como os seres humanos possuem capacidade para o bem, e não somente para o mal. Os rapazes deixam as moças da mesma igreja em que se encontraram e assim termina a jornada dos dez jovens. Em *Sexameron* será o oposto, pois se inicia com ares de esperança, por estarem refugiados e poderem buscar prazer nas narrativas. Contudo, no decorrer dos dias, o grupo vai enfraquecendo, o ânimo vai diminuindo, eles não vivem em harmonia e o futuro não parece promissor.

Enquanto em *Decameron*, por meio das novelas, principalmente da Décima Jornada, a esperança é recuperada, em *Sexameron*, também por meio das novelas, toda esperança é abandonada, pois a humanidade está perdida, as relações são superficiais, as pessoas são frustradas e, após reexaminar o passado, percebe-se que não a salvação para o ser humano, por estar fadado a cometer os mesmos erros. Diana ou Margarida encerra

o *Sexameron*, com uma canção, em que conclui unindo tudo que foi expressado na narrativa, das diversas vozes e tipos de discursos, da instabilidade e do contínuo movimento do percurso humano:

Confesso que não sou ponderada;
Nunca em minha vida o fui;
Confesso que não sou pesada;
Ao contrário, sou tão leve que flutuo n'água.
Considerando-se os ditos e gracejos
Que nessas novelas expressei
Vê-se facilmente que não ficam mal,
Suspendendo-se os juízos preconcebidos
Com que em geral se julgam as coisas deste mundo.
Porque esses mesmos ditos brejeiros
Foram empregados para expulsar a
Melancolia dos homens.
E quem poderá julgar meus contos
Como produto de língua venenosa e má,
Só por eu escrever, num ou noutro lugar,
A verdade a respeito deles?
E haverá em algum lugar?
A verdade é que as coisas deste mundo
Não gozam de qualquer estabilidade;
Encontram-se em contínuo movimento
E num moto-contínuo de mutação:
E isso inclui nossa língua, nossos hábitos e costumes,
E até a nossa sobrevivência sobre a Terra.
Daí, talvez, a conveniência de suspender
Nossa tendência a julgar. (LOBO, 1997, p. 112-113)

Enquanto que no fim de cada Jornada, em *Decameron*, temos sempre uma canção, apenas no último dia, em *Sexameron*, teremos esse elemento, vindo de forma de despedida, de forma a fazer uma reflexão e suscitar uma reflexão no leitor, sobre tudo o que foi visto no decorrer da obra. Luiza Lobo recuperará, por meio de Diana ou Margarida, o mesmo que Boccaccio fez, na Conclusão do Autor, sobre o possível julgamento que as pessoas poderiam ter ao ler as novelas, "como produto de língua venenosa e má", e ela vai além, pois nada é estável, tudo está em movimento, nada está garantido, dessa forma temos que cessar "nossa tendência a julgar", como finaliza a autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição literária exemplifica uma visão de mundo, pois é feita uma escolha sobre quem serão os autores que resistiram ao tempo, e os que serão esquecidos ou se tornarão secundários. O cânone não é democrático, e o questionamento sobre os critérios utilizados para se eleger obras e autores está cada vez mais se amplificando na pós-modernidade, principalmente por aqueles que foram excluídos. Contudo, na pós-modernidade não se prega o abandono aos textos clássicos, aos autores consagrados que tiveram uma contribuição inestimável para a literatura, como aconteceu no Romantismo e Modernismo, e também não a aceita inquestionavelmente como no Classicismo, mas sim encontra um terceiro caminho, entre os dois extremos, demonstrando o valor, mas também a falha do cânone, pelo seu caráter arbitrário.

Sexameron: novelas sobre casamentos, de Luiza Lobo, demonstra esse alto grau de consciência literária e histórica, buscando na grande obra de Giovanni Boccaccio, o *Decameron*, para fazer sua crítica aos padrões que ainda persistem no século XX, para que não os levemos para o século XXI. Sua crítica maior é quanto a condição da mulher, inserida na sociedade patriarcal, de maneira inferior e submissa aos homens, demonstrando o silenciamento das mulheres, resultando também na exclusão das escritoras mulheres do cânone literário.

Dessa forma, Luiza Lobo utiliza-se da intertextualidade, para fazer sua crítica e denúncia sobre como as mulheres ainda sofrem com os resquícios de séculos de submissão e controle, principalmente quanto a instituição do casamento. Com *Decameron*, como referência intertextual mais imediata e explícita, em *Sexameron* temos a repetição da estrutura da obra de Boccaccio, por meio da narrativa em moldura, e da presença da peste, sendo a Grande Peste do século XX a Aids. Enquanto em *Decameron* temos dez jovens que narram novelas, cada um tendo a sua vez, durante dez dias, em *Sexameron* será seis jovens e apenas Diana ou Margarida narra uma novela por noite.

No primeiro capítulo desse estudo, nos dedicamos a entender a intertextualidade de forma teórica, através dos autores que se dedicaram a esse tema, como Bakhtin. Julia Kristeva é quem cria o termo *intertextualidade*, até então não havia uma denominação própria que abarcasse os significados de diálogo, ambivalência, influência, entre outros. Jenny se dedica a analisar a intertextualidade no texto literário, demonstrando o valor que

o intertexto possui, agindo de forma a enriquecer o sentido da obra literária. Além disso, intertextualidade dá um papel de relevância ao leitor, que atua como um decodificador, e quanto maior seu conhecimento sobre obras literárias, mais intertextos ele conseguirá encontrar. Dessa forma, Jenny refere a dois possíveis caminhos que o leitor possui, quando identifica um intertexto, sendo o primeiro caminho o de continuar a sua leitura e o segundo seria interromper a sua leitura e ir averiguar o texto-fonte que está sendo referenciado.

Lendo *Sexameron* sem retornar ao *Decameron*, identificamos os elementos explícitos de paridade entre as duas obras, e podemos depreender do sentido contido em si mesmo da narrativa de Luiza Lobo, contudo, quando revisitamos a obra de Boccaccio percebemos o verdadeiro motivo da escolha de *Decameron* para fazer a crítica, pois Boccaccio dedica sua obra às mulheres, e intenciona proporcionar bons conselhos de como convém agir, e quais virtudes devem cultivar, e quais as mulheres devem abandonar.

Assim, Luiza Lobo faz uma paródia de *Decameron*, mas não uma paródia aos moldes tradicionais de caráter cômico, mas sim uma paródia pós-moderna que tem como característica fundamental a ironia-crítica. Linda Hutcheon é a responsável por estudar esse fenômeno cada vez mais presente na pós-modernidade, e por teorizar sobre a paródia, demonstrando seu profundo caráter crítico. A paródia pós-moderna possui grande consciência histórica e social, tonando-se a guardiã do legado artístico (HUTCHEON, 1985, p. 97), abarcando as mais diversas produções literárias.

Sexameron recria a obra *Decameron*, para demonstrar a hipocrisia humana, as relações efêmeras, o falso-moralismo da sociedade, os resquícios de pensamentos retrógrados, principalmente no que tange as mulheres, e Luiza Lobo faz isso através da instituição do casamento, que até o final do século XX, momento do qual a narrativa está inserida, é determinado às mulheres como padrão social, sendo essa crítica feita por meio da intertextualidade, com outros autores dos diversos períodos literários, que reproduziram esse discurso do casamento e também possuem responsabilidade sobre a criação de um imaginário feminino.

Por meio de Margarida de Angoulême, a rainha de Navarra, autora de *Heptameron*, escrito em 1558, Luiza Lobo cria a narradora e autora de *Sexameron*, Diana ou Margarida, para dar voz à rainha que, mesmo tendo escrito em uma época na qual as

mulheres não tinham quase nenhum direito à liberdade de pensamento, a voz, sendo reclusa a um universo resumido a sua condição biológica, justificada pelo patriarcado, dessa forma, mesmo sendo escrito por uma mulher, o olhar ainda é masculino na obra *Heptameron*, em *Sexameron*, Margarida de Navarra irá reescrever a obra de Margarida de Angoulême, agora pelo olha feminino, reivindicando a voz há muito silenciada.

Em síntese, essa dissertação teve como intuito estudar a obra *Sexameron*, à luz da intertextualidade, recurso enriquecedor das obras literárias, para identificar as possíveis significações e sentidos que a intertextualidade produz na obra de Luiza Lobo. Foi possível entender a crítica que a autora faz, demonstrando a condição da mulher em diferentes períodos da história, por meio de obras literárias da tradição, e encaixando a obra *Sexameron* na teoria da paródia da pós-modernidade, de Linda Hutcheon, objetivo principal desse trabalho.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina comédia**. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Nova Cultural, 2009. (Coleção obras-primas)

_____. **Inferno**. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004. (A divina comédia)

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **O problema da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. "*Dialogismo, polifonia e enunciação*". In: _____; FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, polifonia e Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. (Coleção Ensaios de Cultura)

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Abril Cultural, 1981. v. 1 e 2.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. **Obras Completas I**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999.

BORGES, Luciana**. O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro: 7)

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Ary de Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. (v. I, II e III)

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

_____. **Poéticas do pós-modernismo**; história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOGBON et all. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**, n.27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JODELET, Denise. As representações sociais: um domínio em expansão. In: _____ (Org.). **As representações sociais**. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p.17-44.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOBO, Luíza. **Sexameron**: novelas sobre casamentos. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: História, teoria e crítica. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PAULINO, Graça. **Intertextualidades**: teoria e prática. São Paulo: Formato, 2005.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre plágio, a psicanálise, e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990 (Coleção Repertórios)

TODOROV, Tzvetan. **A gramática do Decameron**. Trad. Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VASCONCELLOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Orgs.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003)

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.