

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

VANESSA FERNANDES QUEIROGA PITA

**O DECAMERÃO DE JORGE FURTADO:
adaptação e comédia na TV**

**JOÃO PESSOA - PB
2012**

VANESSA FERNANDES QUEIROGA PITA

**O DECAMERÃO DE JORGE FURTADO:
Adaptação e comédia na TV**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural

JOÃO PESSOA - PB
2012

P681d Pita, Vanessa Fernandes Queiroga.

O Decamerão de Jorge Furtado: adaptação e comédia na TV/ Vanessa Fernandes Queiroga Pita. - - João Pessoa: [s.n.], 2012.
130f. : il.

Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.

Dissertação (Mestrado)-UFPB/CCHLA.

1. Literatura e cultura. 2. Adaptação teleficcional. 3. Ficção Televisiva. 4. Decamerão - Adaptação.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Dissertação intitulada “O DECAMERÃO DE JORGE FURTADO: adaptação e comédia na TV”, de Vanessa Fernandes Queiroga Pita defendida e aprovada no dia 16 de março de 2012, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Professor Orientador
UFPB

Prof^ª. Dr^ª. Genilda Azerêdo
1º Examinador
UFPB

Prof^ª. Dr^ª. Ângela Prysthon
2º Examinador
UFPE

João Pessoa – PB
2012

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio e incentivo na minha vida acadêmica.

Ao meu companheiro, Francisco Limeira, pelo amor, pela paciência e pela participação fundamental durante todas as fases dessa pós-graduação.

Ao meu orientador, Luiz Antonio Mousinho Magalhães, pelos ensinamentos compartilhados nessa longa jornada desempenhada desde as pesquisas de iniciação científica, realização do Trabalho de Conclusão de Curso e desenvolvimento dessa dissertação.

Às professoras da banca: Ângela Prysthon pela disponibilidade e participação como examinadora da minha dissertação, e Genilda Azerêdo por toda a contribuição e influência teórica exercida em meu aprendizado nessa pós-graduação, e por ter participado da minha banca de qualificação e agora da minha defesa.

À professora Olga Tavares pela participação e auxílio oferecido na minha banca de qualificação.

À Renata Benedito, pela dedicação em sempre ajudar, desde o processo de seleção para o ingresso no mestrado até o período das disciplinas e redação deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo suporte financeiro oferecido, viabilizando o desenvolvimento dessa dissertação.

À Rosilene Marafon, pela delicadeza com as minhas dúvidas ligadas à coordenação do PPGL.

Aos amigos que conviveram comigo, contribuindo para a construção da minha pesquisa: Karla Edelweiss, Caroliane Anjos, Inara Rosas, Bárbara Duarte, Douglas Xavier, Cláudio Ferreira, Renata Vieira e Paula Dieb.

À *Paralelo Cia de Dança*, Joyce Barbosa, Lília Maranhão e Aretha Paiva por me ajudarem a superar as dores e o cansaço desse processo, compartilhando comigo o prazer de dançar.

Histórias organizam emoções, exercitam nossa capacidade de sofrer, amar, sentir medo, trocar idéias. Histórias são a aeróbica da alma, o pilates da inteligência, a yoga da memória. Através delas nos descobrimos, nos entendemos e, se forem boas, nos transformamos. Boas histórias, humor, sexo e poesia. Tem coisa melhor?

Jorge Furtado

RESUMO

Esta dissertação abrange as áreas de *Ficção televisiva*, *Literatura e Produção de sentido*, e tem o intuito de realizar um processo de análise e interpretação discursiva da adaptação audiovisual do livro *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, veiculada em 2009, pela Rede Globo. A microssérie *Decamerão: a comédia do sexo* é um projeto do diretor Jorge Furtado e foi inspirada nas temáticas e novelas toscanas presentes na obra do autor italiano. A nossa proposta consiste em identificar como as duas obras dialogam nessa adaptação, destacando os pontos em comum com texto fonte, mas também ressaltando outros pontos sugeridos por Jorge Furtado ao reinterpretar o *Decamerão*, e também em observar a presença do elemento cômico na teleficção, tendo em mente a construção de um discurso ficcional televisivo e a sua consequente produção de sentido. Para tal intento, desenvolvemos a nossa pesquisa por meio da análise do discurso ficcional, realizando um estudo interdisciplinar, onde aliamos as teorias da Comunicação, especificamente sobre a televisão, e da Narrativa, articuladas a aspectos de outros campos do conhecimento das ciências humanas, como a Literatura, o Cinema e a Sociologia. Desse modo, foi possível comentar aspectos do *Decamerão*, como o contexto da Peste Negra, a estrutura das novelas toscanas e a manifestação do elemento cômico; e ainda observar a microssérie a partir dos formatos teleficcionais que a compõem e da influência cênica exercida pela *commedia dell'arte* na construção da sua dramaturgia. Assim, na última etapa da nossa dissertação, almejamos destacar em *Decamerão: a comédia do sexo* os principais elementos de uma adaptação teleficcional e os fatores presentes devido à logística de funcionamento da televisão. Por fim, analisamos o nosso *corpus*, o piloto *Comer, amar e morrer*, e realizamos o estudo de correlação com os outros quatro episódios que compõem a microssérie. Diante disso, objetivamos realizar uma pesquisa com interesse estético e comunicacional sobre um importante momento da produção teleficcional brasileira, configurado, em nossa dissertação, no estudo de *Decamerão: a comédia do sexo*.

Palavras-chave: adaptação teleficcional, ficção televisiva; comédia; *Decamerão*; *Decamerão: a comédia do sexo*; Jorge Furtado.

ABSTRACT

The present dissertation covers the areas of *Television Fiction*, *Literature* and *Sense making*. It aims to achieve a process of analysis and discursive interpretation of the audiovisual adaptation of the book *The Decameron*, written by Giovanni Boccaccio, broadcasted in 2009, by Rede Globo. The microseries *Decamerão: a comédia do sexo* is a project from the director Jorge Furtado and it was inspired by the themes and tuscan novels found in the Italian author's work. Our objective is to identify how both works dialogue in this adaptation, highlighting all the factors in common with the source text, but also highlighting the other points suggested by Jorge Furtado reinterpreting *The Decameron*. It is still our intention to observe the comic element in the microseries, keeping in mind the construction of a television fictional discourse and its consequent sense production. In order to achieve our main goal, we developed our research through the analysis of the fictional discourse, performing an interdisciplinary study, in which we combined the Communication theories, especially in regard to television studies, and the Narrative, articulated with aspects of other fields of the human sciences, such as Literature, Cinema and Sociology. Thereby, it was possible to comment *The Decameron* from the context of the Black Plague, the structure of the tuscan novels and the expression of the comic element; whereas, in the microseries, we observed the telefictional formats that composes it and the scenic influence performed by the *commedia dell'arte* in the construction of its dramaturgy. Thus, in the last part of our dissertation, we sought to highlight in the *Decamerão: a comédia do sexo* the main elements of a telefictional adaptation and the factors presented in it due to the logistics of the television operation. At last, we analyzed our *corpus*, the pilot *Comer, amar e morrer*, and conducted a correlation study with the other four episodes that compose the microseries. Therefore, we aim to accomplish a work with aesthetic and communicational interest about an important moment of the Brazilian telefictional production, shown, in our dissertation, in the study of *Decamerão: a comédia do sexo*.

Key words: telefictional adaptation; television fiction; comedy; *The Decameron*; *Decamerão: a comédia do sexo*; Jorge Furtado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: Início do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	92
FIGURA 02: Abertura do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	93
FIGURA 03: Abertura do episódio <i>O espelho</i>	93
FIGURA 04: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	103
FIGURA 05: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	105
FIGURA 06: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	106
FIGURA 07: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	107
FIGURA 08: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	108
FIGURA 09: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	112
FIGURA 10: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	113
FIGURA 11: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	115
FIGURA 12: Sequência do episódio <i>Comer, amar e morrer</i>	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 – A OBRA DE GIOVANNI BOCCACCIO.....	15
1.1. O <i>Decamerão</i> de Boccaccio.....	15
1.2 O contexto da Peste Negra.....	17
1.3 O enredo e as personagens em <i>Decamerão</i>	19
1.4 Estrutura da obra: a novela toscana	23
1.5 A comédia terrestre.....	29
1.5.1 Presença do Realismo Grotesco: uma licença para a festa utópica.....	34
2- A MICROSSÉRIE DE JORGE FURTADO.....	39
2.1 Uma declaração de amor à TV.....	39
2.2 <i>Decamerão: a comédia do sexo</i>	48
2.3 O hibridismo de formatos.....	53
2.4 A comédia do sexo.....	60
3- O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO EM <i>DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO</i>.....	71
3.1 A pluralidade de épocas, leitores e mídias do <i>Decamerão</i>	71
3.2 Adaptação televisiva: <i>Dialogismo</i> e <i>Intertextualidade</i>	77
3.3 O <i>Decamerão</i> de Furtado.....	85
3.4 <i>Comer, amar e morrer</i> e o estudo de correlação dos episódios.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	124

INTRODUÇÃO

Decamerão, em italiano *Decamerone*, é um vocábulo com origem no grego: *deca* significa dez e *emeron* significa dias ou jornadas. O livro escrito, entre 1348 e 1353, por Giovanni Boccaccio, é uma coleção de cem novelas toscanas. A obra é considerada um marco literário do período de transição vivido pela Europa com o fim da Idade Média, que valorizava o amor espiritual e divino, e o início do Renascimento, onde prevaleceram os valores terrenos e carnavais. As histórias, que retratam os amores mundanos, a prática licenciosa de religiosos, a vida cortês dos nobres e a dos mercadores, são narradas em dez jornadas, por sete mulheres e três homens jovens, que recolhidos em uma casa de campo em Florença, fogem das cidades invadidas pela Peste Negra.

Jorge Furtado, na direção geral, juntamente com outros roteiristas, inspirados nas temáticas e nas novelas toscanas de Boccaccio, constituíram a trama de *Decamerão: a comédia do sexo*. A microssérie, veiculada em 2009, é um projeto com produção da Casa de Cinema de Porto Alegre e com realização da Rede Globo, emissora que exibiu a teleficção. No *Decamerão*, dez jovens se reúnem em um campo, fugindo da Peste Negra que invade a cidade e, entre banquetes e festas, contam histórias para se entreter. *Decamerão: a comédia do sexo* não retrata esse contexto, pelo contrário, na microssérie, existe um mundo próprio com personagens que vivem situações inspiradas no livro de Boccaccio.

Por isso, abrangendo as áreas de *Ficção televisiva*, *Literatura e Produção de sentido*, a nossa proposta consiste em realizar uma análise e interpretação discursiva sobre o processo de adaptação em *Decamerão: a comédia do sexo*, identificando como as duas obras dialogam (BALOGH, 2005; HUTCHEON, 2011): quais as semelhanças com o texto fonte e ainda quais os novos significados acrescentados por Furtado ao seu *Decamerão*. Isso levando em conta que se trata de uma transmutação (JAKOBSON, s.d.) da literatura para a TV, o que ocasiona a influência de fatores específicos da logística de funcionamento da televisão (SOBRAL, 2008) e da linguagem teleficcional (BALOGH, 2002), determinando, por exemplo, a escolha do formato televisual (PALLOTTINI, 1998) adotado e o contexto de confluência midiática em que *Decamerão: a comédia do sexo* se enquadra.

Vamos observar também o elemento cômico (BERGSON, 1980) que, no *Decamerão*, se manifesta pela presença de alguns princípios do Realismo Grotesco, principalmente o sentido de festa como renovação e renascimento (BAKHTIN, 2010a), e, na microssérie, por

meio da identificação no enredo das características da *commedia dell'arte* (VENDRAMINI, 2001; FREITAS, 2008), tais como: a abordagem de temáticas cotidianas; a utilização de dramaturgia diferenciada, os diálogos são em versos; o estabelecimento de uma *mise en scène* coreografada; e a constituição das personagens segundo as principais figuras dramáticas dessa manifestação teatral. Aliado a esse estudo da comédia, vamos destacar ainda a exploração das temáticas dos valores do corpo e da vitalidade sexual, presentes no livro de Boccaccio, e alargadas na teleficção de Jorge Furtado, afinal, como assinala o próprio título, se trata de uma *comédia do sexo*.

A primeira adaptação da microssérie foi exibida, no início de 2009, e é intitulada de *Comer, amar e morrer*. Esse piloto da teleficção se constitui como o *corpus* da nossa dissertação. Entre julho e agosto do mesmo ano, foram exibidos os outros quatro episódios que compõem *Decamerão, a comédia do sexo: O espelho; O vestido; O abade; e O ciúme*. Identificamos, em todos os cinco episódios, personagens fixas, o mesmo espaço em que os enredos se desenrolam e a predominância da abordagem de temáticas do corpo e da vitalidade sexual. Esses fatores se constituem como elementos que se repetem em todas as emissões, característica que possibilitou, em nossa pesquisa, estudar verticalmente o *corpus* selecionado em correlação com aspectos encontrados nos outros quatro episódios.

A escolha do piloto como o nosso *corpus* é devido à importância conferida a ele dentro da microssérie. A configuração estabelecida em *Comer, amar e morrer* se perpetuou pelas outras emissões. No piloto, foram delineados os fatores estéticos essenciais, como do tratamento audiovisual adotado, além de elementos do próprio enredo, e que estão presentes nos outros episódios filmados e exibidos posteriormente. *Comer, amar e morrer* também foi o nosso primeiro contato com o *Decamerão*, sob o ponto de vista de Jorge Furtado, e, agregado ao episódio, surgiram ainda informações adicionais como entrevistas do diretor, onde ele identifica o ponto central do enredo do piloto em uma novela específica do livro de Boccaccio, além da disponibilização do roteiro desse episódio, que por mais que não tenha sido uma fonte de pesquisa direta em nosso texto, auxiliou em momentos pontuais da nossa interpretação.

Todos esses fatores contribuíram para a escolha de *Comer, amar e morrer* como o nosso *corpus*. Dessa forma, o analisamos verticalmente e, durante o estudo de correlação, ainda nos propusemos a observar as outras emissões da microssérie, as relacionando com as suas respectivas temáticas e novelas toscanas na obra de Boccaccio, bem como descrevendo

as situações acrescentadas pelos roteiristas ao enredo de cada um dos episódios. Como uma forma de proporcionar visibilidade ao processo interpretativo de *Comer, amar e morrer*, aliado ao estudo do enredo, foram colocadas imagens de sequências do episódio. O fator que determinou a escolha das sequências, que optamos por colocar as imagens, foi o papel desempenhado no desenrolar do enredo e a forma de construção das cenas, principalmente quando possuíam uma *mise en scène* coreografada, uma montagem específica ou uma transição de cena construída em consonância com a música, por exemplo.

Definido o *corpus*, procuramos em nossa análise compreender como se configurou o processo de adaptação do livro de Giovanni Boccaccio, na microssérie de Jorge Furtado, estabelecendo quais as consequências dessa mudança de linguagem, verbal para teleficcional, a partir das estratégias narrativas de cada uma. Ao se pesquisar teses ou dissertações que já abordaram *Decamerão* como objeto de estudo, percebemos as mais diversificadas abordagens, como a representação do feminino ou a importância do contexto da Peste Negra na obra. Encontramos ainda estudos que analisavam o processo de adaptação do livro de Boccaccio, no filme do diretor italiano Pier Paolo Pasolini, de 1971, *Il Decameron*, baseado em nove novelas toscanas da obra. Entretanto, não nos deparamos ainda com estudos que analisem o processo de adaptação existente na microssérie *Decamerão: a comédia do sexo*.

Outras obras de Jorge Furtado se constituem como temas de pesquisas, isso incluindo minisséries, curtas e longas metragens, porém a teleficção inspirada no livro de Boccaccio, por ter sido exibida recentemente, em 2009, ainda não encontramos nenhuma tese ou dissertação concluída que se debruçasse sobre ela. O nosso interesse em tê-la como objeto de estudo partiu desse ineditismo e também pelas especificidades que a microssérie desenvolveu ao adaptar novelas escritas e ambientadas no século XIV, mas que possuem temáticas atuais devido à representação dos anseios humanos de forma realista e à abordagem dos valores do corpo e vitalidade sexual, oferecendo, dessa forma, a possibilidade a Jorge Furtado de criar um tempo e espaço próprios, no qual o diretor optou por fazer referências à cultura popular brasileira e utilizar recursos específicos da linguagem teleficcional.

As abordagens das questões colocadas foram efetivadas por meio do processo de análise do discurso ficcional. Por isso, com a diferenciação entre os conceitos de discurso e de história pretendeu-se “discriminar metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados (*história*) e o plano das expressões desses mesmos conteúdos (*discurso*)” (REIS; LOPES, 1988, p.29). É no nível do discurso que se encontram

os processos de composição do modo narrativo, desde categorias como *tempo*, *focalização*, *espaço*, *personagem* ao conteúdo da história que o compõe (REIS; LOPES, 1988). Assim, procuramos descrever e investigar não apenas as relações e sentidos produzidos pelos termos técnico-narrativos presentes no plano do discurso, mas também estabelecer a ligação entre o texto e o contexto social e de produção da microssérie, em correlação com o texto literário.

O estudo do *corpus* foi antecedido por fichamentos e leituras de apoio teórico-metodológico que auxiliaram no processo interpretativo, juntamente com o exercício de especiação dos outros quatro episódios da microssérie. Por isso que, o momento inicial da nossa dissertação aconteceu por meio de pesquisas sobre o livro *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. Logo em seguida, procuramos entender o atual momento da teleficção nacional e a posição ocupada por *Decamerão: a comédia do sexo* nesse contexto, como também as principais características desenvolvidas pela microssérie de Jorge Furtado. Por fim, unimos as observações do livro e da teleficção e interpretamos os elementos do processo de adaptação da linguagem literária para a linguagem teleficcional, estabelecendo os conceitos de *Dialogismo*, de Mikhail Bakhtin (2010b), e de *Intertextualidade*, de Gérard Genette (2006) como os norteadores da análise do *corpus* e do estudo de correlação com os outros episódios.

Dessa forma, *Decamerão: a comédia do sexo* foi vista de forma sistemática: assistimos aos episódios todos de uma vez e, em seguida, realizamos especiações pontuais, auxiliadas pelas releituras periódicas do texto literário e acompanhadas sempre por fichamentos. Em uma etapa posterior, começamos a entrelaçar verticalmente as teorias abordadas em interface com os aspectos encontrados principalmente no enredo do piloto. Assim, produzimos a nossa dissertação, por meio da análise do discurso ficcional, tendo como objeto a reinterpretação da obra de Boccaccio pela microssérie *Decamerão: a comédia do sexo*, observando a correlação de ambas as obras e as suas relações com o contexto social, bem com o de produção, circulação e consumo, no caso da teleficção.

Por meio da análise do discurso ficcional, procuramos realizar o entrelaçamento entre as teorias abordadas e os textos observados, literário e teleficcional, promovendo assim uma pesquisa fundamentada teoricamente e com exemplos práticos no objeto estudado. Por isso, estabelecemos um roteiro para a nossa dissertação que seguiu diretamente a linha desenvolvida, desde o início da nossa pesquisa. O primeiro capítulo contém um comentário sobre o livro *Decamerão*, de Boccaccio. Tentamos abordar os principais elementos encontrados na obra e que auxiliavam em nossa observação da microssérie de Furtado. Assim,

destacamos o contexto em que a obra se enquadra; o formato desenvolvido pela narrativa, a constituição das novelas toscanas e as suas principais características; e o estudo da comédia no livro, a importância da presença do elemento cômico para o papel desempenhado pela obra na representação da sociedade italiana da época, e, ao mesmo tempo, na necessidade de transgressão da realidade por meio do riso.

O segundo capítulo foi dedicado à *Decamerão: a comédia do sexo*. Primeiramente, destacamos a função de importantes obras teleficcionais na constituição da cultura contemporânea, além do atual momento de convergência midiática e a consequente aproximação entre o cinema e a TV, formando produtos híbridos capazes de transitar por essas duas mídias. Logo em seguida, determinamos as principais características da microssérie de Jorge Furtado e comentamos sobre o enredo dos cinco episódios que a compõem. O estudo dos formatos televisuais, o hibridismo entre elementos de minissérie e de seriado existente em *Decamerão: a comédia do sexo*, e a identificação de pontos em comum entre a microssérie e a *commedia dell'arte*, encerram esta parte.

No terceiro capítulo, realizamos um apanhado sobre as adaptações existentes inspiradas na obra de Boccaccio. Posteriormente, dedicamos o nosso estudo ao processo de transmutação da linguagem literária para a linguagem teleficcional, onde observamos as especificidades de uma adaptação para a TV, bem como determinamos os conceitos que serviriam de base em nossa interpretação. Assim, no momento final, analisamos a forma como Jorge Furtado optou adaptar o *Decamerão*, isso partindo dos formatos teleficcionais que o diretor tinha a sua disposição. Estudamos ainda verticalmente o enredo do piloto em correlação com aspectos encontrados nos outros quatro episódios da microssérie, procurando identificar as novelas toscanas e temáticas do livro que serviram de inspiração, mas almejando essencialmente descrever as situações acrescentadas por Furtado e os novos sentidos estabelecidos nas emissões, a partir de elementos próprios da linguagem audiovisual.

O último item envolve as considerações finais da nossa pesquisa e se constitui, além de um resgate das ideias já expostas nos três capítulos, uma reafirmação de como procuramos contribuir para o estudo sobre as especificidades do processo de adaptação entre a linguagem verbal e a linguagem teleficcional. Por fim, pretendemos com essa dissertação colaborar com o debate da ficção televisiva e da interpretação da teledramaturgia, em especial da produção contemporânea brasileira, configurada, no nosso caso, em *Decamerão: a comédia do sexo*.

1. A OBRA DE GIOVANNI BOCCACCIO

1.1 O *Decamerão* de Boccaccio

A obra mais conhecida do italiano Giovanni Boccaccio é *Decamerão*, escrita, em vulgar florentino, entre 1348 e 1353. O livro é uma coleção de cem novelas toscanas, narradas em dez jornadas - seguindo a definição do próprio vocábulo *Decameron*, que possui origem no grego, em que *deca* significa dez e *emeron* significa dias ou jornadas. As novelas são contadas por sete mulheres e três homens jovens, que recolhidos em uma casa de campo, em Florença, fogem das cidades invadidas pela Peste Negra e, entre banquetes e festas, narram histórias para se entreter.

Decamerão é considerado um marco literário do período de transição vivido pela Europa, com o fim dos valores da Idade Média, que estimava o amor espiritual e divino, e o início do Renascimento, onde prevaleceram as temáticas terrenas e carnavais. “Boccaccio não propõe nenhuma finalidade moral ou edificante (...). O autor adota clara visão realística do mundo e dos fatos, restituindo, recriando, mostrando e fazendo aparecer no texto múltipla e concreta totalidade” (ARÊAS; CAMBEIRO, 2002, p.04).

Com o subtítulo de *Príncipe Galeoto*, a obra de Boccaccio estabelece uma relação intertextual com uma passagem da *Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri, na qual, no V canto do Inferno, o autor recorda Galeoto, o intermediário no amor entre Lancelote e Guinevere. No V canto, Paolo e Francesca, os dois cunhados infiéis, se beijam, incentivados pelo romance arturiano e, portanto, inspirados na história de amor entre Lancelote e Guinevere, sendo, depois, assassinados pelo marido traído. Para Paolo e Francesca, o papel desenvolvido por Galeoto na união entre Lancelote e Guinevere, é realizado pela leitura do livro que narra esse amor, ou seja, o Galeoto responsável pelo adultério na obra de Dante foi o romance arturiano (CAVALLARI, 2006).

Ao afirmar que o *Decamerão* é um *Príncipe Galeoto*, Boccaccio sugere que o seu livro desenvolve o papel de um cupido diferente do presente nos tradicionais contos de amor, um cupido que pode levar o leitor a cometer atos nocivos influenciados pela simples leitura da obra – esse é o primeiro fator, dentre os três que encontramos no livro de Boccaccio, que enfatiza o poder da literatura. A influência para as ações consideradas amorais acontece por

meio das temáticas abordadas no *Decamerão*, afinal, são narradas histórias que retratam os amores mundanos, a prática licenciosa de religiosos e a vida cortês dos nobres e dos mercadores.

A obra de Boccaccio é reconhecida como o primeiro livro realista da literatura, devido à representação diversificada da sociedade italiana e à abordagem de temáticas do corpo e da vitalidade sexual. Além de ser considerada ainda com temas atuais, pois retrata anseios humanos como direito ao amor, ao prazer, o desejo pela riqueza, dentre outros.

Não há céu por cima do mundo de Boccaccio, e os efeitos do purgatório são bastante duvidosos. Não há ideais, a não ser o ideal de viver bem; mas isso não significa só boa comida, vinho e mulheres – significa também conversa espirituosa, livros, música, o ambiente culto do prólogo do *Decamerone*. (...) O *Decamerone* não é uma coleção heterogênea de contos, mas uma composição inspirada pela imaginação mais fantástica, e solidamente fundamentada pelo realismo são e saudável de Boccaccio. O seu material não é outro mundo, como em Dante [apesar deste fazer referência a episódios que remetem à política italiana da época], mas este mundo, tal como é; Boccaccio, burguês e plebeu, é realista, o primeiro grande realista da literatura universal. Daí o panorama multicolor e, no entanto, sempre realista, da sociedade do século XIV, que é o *Decamerone* (CARPEAUX, 1985, p.224-225).

Giovanni Boccaccio (1313 a 1375), apesar de ser considerado italiano, nasceu em Île-de-France, na França, e é filho ilegítimo de um comerciante florentino e de uma francesa. Em Florença, o autor estudou direito canônico e adquiriu uma boa formação humanística. Boccaccio não possui nenhum traço em comum com Dante, do qual escreveu a biografia e o primeiro comentário sobre *A Divina Comédia*, nem mesmo com o poeta Petrarca, que era seu amigo, porém, juntamente com eles, o autor exerceu influência na história da literatura italiana, no século XIV. “A literatura italiana (...) antecipou-se, de repente, a todas as outras literaturas européias, (...); aparecem os maiores gênios literários que a Itália produziu em todos os tempos – Dante, Petrarca, Boccaccio” (CARPEAUX, 1985, p.203).

De acordo com Carpeaux (1985), Boccaccio inova desde suas primeiras obras: *Ninfale Fiesolano* (1342) é o primeiro poema pastoril da literatura moderna; *Amora Visione* (1342) é uma declaração de amor alegórica, à la francesa, e que torna-se uma paródia da visão religiosa de Dante; e *Fiammetta* (1342), é o primeiro romance psicológico de amor. Enquanto que, *Labirinto d'Amore* ou *Corbaccio* (1354-1355) tem o mesmo sentimento, que inspirou Boccaccio em várias obras, só que expresso agora em forma de desilusão. O amor “cortesão

das primeiras obras é disfarce da sensualidade grosseira. Boccaccio não é capaz de tomar muito a sério qualquer coisa – menos o sexo – porque já não pode tomar a sério a religião cristã: os representantes oficiais dessa religião estão corrompidos demais” (CARPEAUX, 1985, p.224).

Após a falência do seu pai, Boccaccio passa a viver de forma regrada, tendo um maior contato com o povo, período importante para a posterior redação do *Decamerão*. Na década de 1350, o autor ingressou em uma ordem menor da Igreja Católica, e a partir de 1360 assume atividades pastorais. No final da vida, Giovanni Boccaccio esteve ao ponto de queimar a sua literatura profana, o que incluía *Decamerão*, no entanto o poeta e amigo Petrarca não permitiu tal feito (PAGNAN, 2011).

1.2 O contexto da Peste Negra

A narrativa do *Decamerão* se constitui como um verdadeiro documento sobre o flagelo da Peste Bubônica, conhecida popularmente como Peste Negra, que assolou a Europa na década de 1340.

A Peste Negra, ou Morte Negra, era assim chamada porque no seu desenvolvimento provocava hemorragias subcutâneas, que assumiam uma coloração escura no momento terminal da doença. A morte dava-se entre três e sete dias, depois de contraída a patologia, e levava de 75 a 100% dos acometidos. O bacilo causador da peste era transmitido pelo ar e pelo rato, por meio das pulgas. A penetração do bacilo causador na pele humana causava uma adenite aguda, que recebia o nome de “bubão”, principal sintoma da doença. Daí, também o nome de *peste bubônica* (SIMONI, 2007, p.32).

De acordo com Karine Simoni (2007), a doença surgiu na Ásia Central e chegou à Europa quando um navio, tendo nos seus porões ratos com pulgas contaminadas, passou por um posto de comércio, uma feitoria genovesa, às margens do mar Negro, na Criméia¹. A Peste Negra foi controlada, apenas no fim do século XIV, por meio da adoção de medidas higiênicas. A doença matou aproximadamente um terço da população europeia, desde integrantes do clero e da realeza até artesãos e servos; e, especificamente, na Itália, se manifestou de maneira devastadora.

¹ Atualmente, a Criméia é parte integrante da Ucrânia como República autônoma.

A Peste Negra teve, na obra de Boccaccio, o registro da sua evolução, dos seus sintomas, da reação das pessoas e da ineficácia da medicina e da religião católica, predominante até aquele momento. Como exemplifica esse trecho do início do livro, que funciona como uma contextualização da época em que se passa o enredo da obra, no qual o narrador se refere diretamente ao leitor, descrevendo o impacto da Peste Negra quando chegou à cidade de Florença.

Afirmo, portanto, que tínhamos atingido já o ano bem raro 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 nossa exemplificação, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. (...) Na cidade de Florença, nenhuma prevenção foi válida, nem valeu a pena qualquer providência dos homens. A praga, a despeito de tudo, começou a mostrar, quase ao principiar a primavera do ano referido, de modo horripilante e de maneira milagrosa, os seus efeitos. A cidade ficou purificada de muita sujeira, graças a funcionários que foram admitidos para esse trabalho. A entrada nela de qualquer enfermo foi proibida. Muitos conselhos foram divulgados para a manutenção do bom estado sanitário. Pouco adiantaram as súplicas humildes, feitas em número muito elevado, às vezes por pessoas devotadas isoladas, às vezes por procissões de pessoas, alinhadas, e às vezes por outros modos dirigidas a Deus (BOCCACCIO, 1970, p.13-14).

É diante desse quadro que o enredo do *Decamerão* se desenrola. “Entre tanta aflição e tanta miséria de nossa cidade, a reverenda autoridade das leis, quer divinas, quer humanas, desmoronara e dissolvera-se. (...) Em consequência de tal situação, permitia-se a todos fazer aquilo que melhor lhes aprouvesse” (BOCCACCIO, 1970, p.15). Várias condutas são descritas no livro: ou as pessoas se recolhiam em grupos, rezavam e praticavam a renúncia corporal, negando os prazeres físicos e psicológicos, e clamando a Deus o fim da Peste Negra; ou as pessoas adotavam uma conduta de luxúria intensa, onde todos bebiam e cediam aos desejos sexuais. Alguns adotavam um comportamento intermediário e esse é o caso das personagens do *Decamerão*.

Segundo Karine Simoni (2007), a proliferação da Peste Negra não determinou transformações somente na vida dos sobreviventes ou na disposição das cidades, mas transformou a maneira de pensar do ser humano. O medo e a incerteza do dia seguinte, devido à doença inesperada, “determinaram o embrutecimento dos costumes (...). Mas, por outro

lado, difundiu-se também o gosto pelo luxo e pelo divertimento, nascido pelo fato de que a peste evidenciara de modo dramático a incerteza do amanhã” (SIMONI, 2007, p.33).

Assim, Simoni (2007) afirma também que o *Decamerão* é ainda hoje umas das fontes fundamentais para o estudo da Peste Negra, que devastou a Europa na década de 1340. No livro, a exposição da morbidez

se alterna entre momentos de maior tensão e crueldade e momentos mais maliciosos, nos quais surge uma impressão de desgosto pelo senso de putrefação da vida, pelo desmoronamento das leis sociais, pela dissolução de toda possibilidade de bem-estar e de felicidade humana. Com extrema habilidade – de escritor – a descrição mistura tanto acontecimentos realísticos como sugestões literárias – o autor (re)cria uma atmosfera opressora, um espetáculo de desolação. Mas ele também mostra que, diante de um cenário apocalíptico como aquele criado pela peste, a reação de grande parte das pessoas, paradoxalmente, não foi deprimir-se e rezar pretendendo expiar os próprios pecados (SIMONI, 2007, p.35).

Dessa forma, no *Decamerão* é narrado que sete mulheres, que estavam ligadas ou por parentesco ou por amizade e não possuíam mais do que vinte e oito anos de idade, com as suas respectivas aias, em companhia de três homens e os seus criados, se encontravam na Igreja Santa Maria Novella, e decidiram sair de Florença. Com o intuito de fugir da desgraça que atingia as cidades, eles passaram a viver no campo e, entre festas, contaram histórias, muitas vezes de luxúria e amores mundanos, para se entreter.

1.3 O enredo e as personagens em *Decamerão*

Na introdução, da primeira jornada, é retratada a situação na qual se encontra a Europa, e mais especificamente Florença, com a devastação causada pela Peste Negra, e é feita a apresentação dos dez jovens protagonistas do livro. Ao observar como esses dez jovens narram, cada uma das suas dez novelas, e como eles explicam as condições que proporcionaram o conhecimento daquela determinada narrativa, seja ela vivida por eles, seja adquirida por ouvir contar, identificamos semelhanças com a descrição feita por Walter Benjamin (1992), em *O narrador*, sobre os tipos de narrador oral.

Para Benjamin, os dois tipos de narrador oral podem ser personificados um no agricultor sedentário e o outro no mercador dos mares, ou seja, o “narrador vai colher aquilo

que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiências daqueles que ouvem a sua história” (BENJAMIN, 1992, p.32). Por isso, segundo Benjamin, a função do narrador oral é essencialmente ter a capacidade de trocar experiências, de dar conselhos ao ouvinte. Em *Decamerão*, temos a manifestação desse narrador oral. As novelas toscanas narradas são repletas de experiências que os jovens viveram ou escutaram contar, durante viagens, e que, estando eles reunidos no campo, resolveram partilhar com os outros presentes.

Nesse texto, escrito em 1936, Benjamin assinala que o ato da narrativa oral estava em extinção, pois a capacidade de trocar experiências estava em crise. Para narrar é preciso colher a experiência que *anda de boca em boca*. No entanto, ressalta Benjamin (1992) que na era dos romances, leituras individuais, as pessoas estavam mudas e pobres em experiência. A nova forma de comunicação era a informação e atraía mais o interesse das pessoas porque, afinal, relatava algo que estava mais próximo do cotidiano de cada um. Esse fato prejudicou a narração oral, pois a informação, segundo o autor, vem impregnada de explicações, enquanto que na narrativa oral o “leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação” (BENJAMIN, 1992, p.34).

É por meio dessa troca de experiências que as novelas toscanas, narradas oralmente pelos dez jovens aos outros presentes no campo, vão construindo, a cada jornada, o *Decamerão*. No enredo do livro, as personagens vivem, durante duas semanas, através de suas próprias leis, entre cantos, danças, banquetes, passeios e narrativas. A cada dia é nomeado um rei ou rainha que comanda uma jornada e determina o tema das histórias a serem contadas. Todos os dias possuem narrativas, com exceção das sextas, em respeito à morte de Cristo, e dos sábados, dia dedicado à Virgem Maria e escolhido para o jejum, bem como para os cuidados pessoais.

Em *Decamerão*, existe uma variedade nas temáticas preestabelecidas em cada jornada: desde o amor cortês até enganos praticados para se adquirir bens materiais. No entanto, é a devassidão que toma a narrativa e as personagens, o furor da paixão sexual invade por todos os poros essa obra de Boccaccio (CARPEAUX, 1985).

Criadas em dimensão terrena e laica, as personagens boccaccianas ignoram o drama do pecado da forma como é compreendido por Dante e por Petrarca e, em geral, pela Idade Média. (...) Agem estimuladas por sua Natureza em

direção ao Amor que, na qualidade de pura e simples paixão carnal ou de sentimento idealizado, acaba legitimado não demonizado, como o era no inconsciente coletivo da medieval, por ser uma força natural e terrena (ARÊAS; CAMBEIRO, 2002, p.04).

Dessa forma, alegando serem limitadas as leis sobre o prazer e já anunciando o caráter transgressor das histórias que seriam narradas, para evitar um futuro arrependimento, o narrador oferece nomes fictícios para as sete figuras femininas da obra. Assim, são apresentadas Pampinéia, a mais velha, Fiammeta, Filomena, Emília, Laurinha, Neffile e Elisa. Na posição de mais velha, é Pampinéia quem sugere as outras a fuga da cidade para o campo como forma de sobreviver à Peste Negra:

- Podemos afirmar, com verdade, que nós é que fomos abandonadas. Pois os nossos, ou por terem morrido, ou por terem escapado à morte, nos deixaram sozinhas, e em tão grande aflição, como se deles não fôssemos. Não pode haver nenhuma censura ao ato de se seguir o meu conselho. Não o seguindo, poderão sobreviver-nos dor, aborrecimento e, quiçá, a morte. Assim, sendo quando melhor parecer a vocês, tomará cada uma a sua aia; faremos com que nos sigam as coisas mais indispensáveis. Hoje, iremos a este sítio; amanhã, àquele; desfrutaremos a alegria e a festa que este tempo puder propiciar-nos; julgo que será prudente ter o que fazer. Ficaremos em tal estado o tempo suficiente para constatarmos (se não formos antes atingidas pela morte) que fim o céu reservará a estas circunstâncias (BOCCACCIO, 1970, p.21-22).

Após tomada a decisão, entram três moços na Igreja Santa Maria Novella: Pânfilo, Filóstrato e Dionéio. Neles, a Peste Negra causou muitos estragos e perdas, porém não apagou a ânsia pelo amor, tanto que os três procuravam suas respectivas amadas e elas estavam entre as sete jovens presentes na Igreja. Assim sendo, e como eles eram parentes de algumas das moças, foram convidados a juntarem-se a elas nessa peregrinação para fora da cidade. As figuras femininas possuem destaque no *Decamerão*, não apenas em número, afinal, estão em maior quantidade, mas também no espaço de decisão, comando e liberdade de expressão, isso considerando o contexto do fim da Idade Média, na qual as mulheres pertenciam apenas ao ambiente privado e eram submetidas ao poder do pai ou do marido.

Essa força da mulher, na obra de Boccaccio, é percebida desde o início do livro, uma vez que: a decisão em sair da cidade parte do grupo de mulheres sozinhas; a autoridade da primeira jornada fica ao encargo de Pampinéia, que é responsável por determinar a forma como as novelas são narradas e as regras de convivência entre os jovens; e, por fim, a não censura da narração de novelas que colocam a mulher em evidência e igualdade de ação com

os homens, além do poder de escolha de temáticas consideradas amorais para a época, isso considerando as doutrinas da Igreja Católica.

Como é o caso da temática da sétima jornada, “dos enganos que, ou por amor, ou por sua salvação própria, as mulheres já praticaram contra seus maridos, quer eles tenham ou não notado a sua ocorrência” (BOCCACCIO, 1970, p.349). Ou, então, a oitava jornada, comandada por Laurinha, na qual as novelas narradas tem como tema “burlas que se praticam, todos os dias, ora mulher contra homem, ora homem contra mulher, e às vezes homem contra homem” (BOCCACCIO, 1970, p.397). Boccaccio usa os enredos das novelas para exaltar a inteligência das mulheres e dos homens, como uma forma de se contrapor à soberania da natureza celeste, instituída pela Igreja, além de retratar temáticas não permitidas pelo Cristianismo, principalmente no aspecto do amor, seja ele platônico, seja ele carnal e expresso pela infidelidade.

Diante de uma situação de caos estabelecido por uma doença devastadora, o autor imprime no ato da narrativa uma maneira de sobrevivência, constituindo uma “grande pintura da sociedade italiana, e particularmente florentina, do século XIV” (SIMONI, 2007, p.36). Esse se constitui como o segundo fator, que encontramos no *Decamerão*, que enfatiza o poder da literatura, uma vez que a sobrevivência se apresenta aos dez jovens pela permanência no campo e a forma que eles encontram de passar o tempo é através do ato de narrar. Assim, nos momentos de narração, não existe o perigo representado pela Peste Negra, os jovens estão envolvidos pela atmosfera da literatura e pelo tom leve e de divertimento das temáticas escolhidas, distantes da censura da ética cristã-medieval.

Esse ambiente de banquetes, danças, cantos e narrativas é representado como uma *feira* utópica ou “modelo estilizado, que retoma as características da literatura cortês” (SIMONI, 2007, p.38), afinal, a peste é retratada na sua ligação com um ambiente específico: a cidade de Florença. Segundo Mikhail Bakhtin (2010a), é pela exposição desse contexto da Peste Negra, que Boccaccio cria as condições, no seu livro, para uma liberdade e franqueza do pensamento e da palavra. A Peste Negra, no *Decamerão*, “dá às personagens e ao autor o direito exterior e interior de usar de uma franqueza e de uma liberdade especiais” (BAKHTIN, 2010a, p.238).

Bakhtin complementa ainda que “a vida é extraída das suas fronteiras banais, a teia de aranha das convenções se rasga, todas as fronteiras oficiais e hierárquicas são varridas, um ambiente específico se cria” (2010a, p.237). Portanto, o “desenho dessa utopia revela também

o pensamento de Boccaccio e sua cautela: a liberdade da festa é provisória, pode ser imaginada apenas em um lugar não-real e é limitada a um grupo social privilegiado” (SIMONI, 2007, p.38); lugar este representando pelo campo com suas leis determinadas pelos dez jovens cultos que ali estavam e não pelos valores divinos pregados pela Igreja.

Dessa forma, para Eric Auerbach, o *Decamerão* fixa,

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 desprestigiada vontade de rir do povo, mas ao 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 (1976, p.188).

As cem novelas da obra atingem a representação da condição humana de maneira realista, as personagens não são mais regidas pela ordem vigente na Idade Média, em que o céu e o inferno protagonizavam o drama vivido nos textos da época. Ao contrário, Boccaccio cria um ambiente baseado nos valores terrenos e carnavais e não mais espirituais e divinos, onde as personagens atuam de acordo com as suas paixões, prazeres, inteligência e esperteza.

1.4 Estrutura da obra: a novela toscana

O *Decamerão* possui dez jornadas, cada uma é composta por dez novelas toscanas, constituindo assim as cem narrativas da obra. Entretanto, externamente às novelas narradas, existe o enredo da fuga dos jovens, de Florença para o campo, com o intuito de escapar da Peste Negra. Ana Carolina Almeida (2009) destaca, nesse formato da obra de Boccaccio, a existência de três níveis de narrador. No começo do livro, temos o *Proêmio*, composto por uma fala direta do próprio autor, ressaltando a existência da obra e o seu público alvo: as mulheres. Logo em seguida, começa a primeira jornada. Porém, inicialmente, um narrador, classificado como externo, por Almeida (2009), e que chamaremos de heterodiegético², retrata a situação na qual se encontra Florença com o alastramento da Peste Negra,

² “A expressão *narrador heterodiegético*, introduzida no domínio da narratologia por [Gérard] Genette (...), designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1988, p.121).

apresentando os dez jovens e a decisão da fuga deles para o campo com a constituição das regras de narração das novelas.

Antes de cada novela, existe um resumo do enredo a ser contado e ao final são expressos, pelos próprios jovens, comentários sobre a narrativa. Como as novelas toscanas são narradas pelos dez jovens, eles se tornam narradores internos à narrativa geral do *Decamerão*, porém classificados como heterodieéticos em relação à narrativa da novela toscana contada, constituindo-se esse o segundo nível de narrador, segundo Almeida (2009). O último nível, colocado pela autora, se manifesta quando, na própria novela toscana contada, existe uma personagem que narra uma história, sem fazer parte dela, e, um exemplo disso, é a primeira novela da sexta jornada: “declara um cavaleiro, à Senhora Oretta, que a levará a cavalo, com uma novela; contudo, narrando-a sem qualquer compostura, ela roga-lhe que a deixe a pé” (BOCCACCIO, 1970, p.322-323).

Baseado nos estudos de Gérard Genette, “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa” (s.d., p.227), podemos assinalar que essa classificação é possível no *Decamerão*, pois o livro possui mais de um ato narrativo, enunciado por narradores colocados em diferentes níveis da narração. Os relatos das novelas toscanas feitos pelos dez jovens protagonistas fazem surgir um segundo nível narrativo dentro do primeiro, que se constitui como o enredo da fuga desses jovens para o campo, fugindo da Peste Negra. E os enredos das novelas toscanas desencadeiam uma terceira narrativa embutida na segunda, que é o ato da narração das novelas pelo grupo de jovens (REIS; LOPES, 1988).

Na obra de Boccaccio existe uma cadeia de narrativas, o que proporciona o surgimento desses níveis de narrador, destacados por Ana Carolina Almeida (2009). Além desses três níveis de narrador, no *Decamerão*, no início da primeira jornada, exalta-se o caráter metalinguístico da obra ao estabelecer o comando de um rei ou rainha em cada jornada e, conseqüentemente, a determinação das regras do ato de narrar, bem como da escolha das temáticas das histórias a serem contadas.

Apesar de que, efetivamente, metalinguagem não é privilégio da literatura – pois há uma meta-história, uma metamúsica, um metacinema etc. – é no texto poético, no texto narrativo, que a germinação metalinguística ocorre, ou tematizada, procurando um falar sobre o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo, falado e demonstrado (CHALHUB, 1998, p.71).

A partir do momento em que se tem a consciência da narração de histórias com temáticas preestabelecidas, temos uma manifestação metalinguística estrutural, afinal o código é *combinado*, falado, e ao mesmo tempo, *exemplificado*, demonstrado. Essa característica se perpetua em todos os enredos narrados e isso nos leva a outra conceituação, a forma como as histórias são desenvolvidas, ou seja, o modelo em que elas se enquadram: a novela toscana. Magalhães Júnior (1972) afirma que, na Idade Média, a conceituação de conto, fábula, anedota, novela, dentre outros, se confundia. O próprio Boccaccio não definiu a estrutura do seu *Decamerão*. Assim, no *Proêmio*, o autor coloca que pretende “narrar cem novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou estórias, sejam lá o que forem” (BOCCACCIO, 1970, p.10).

Segundo Nádía Gotlib (1985), o termo novela vem do italiano *novella* (é a novela toscana), e se define por pequenas estórias, narradas de acordo com o modo tradicional – ação e conflito se desenvolvem até o desfecho, com clímax e resolução final. André Jolles³ (1976) assinala que *Decameron* é o precursor das coletâneas de novelas, *Forma Artística*, que surgiu no século XIV, na Toscana, sendo apresentada pela primeira vez com Boccaccio. Para o autor, “a novela toscana procura (...) contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem” (JOLLES, 1976, p.189).

Em *Decamerão*, percebemos claramente esse *fato ou incidente impressionante*, devido às jornadas possuírem temas previamente estabelecidos pelos seus reis ou rainhas. Nas novelas do *Decamerão*, não importa quem viverá as histórias – já que cada uma possui personagens diferentes e o que liga as novelas naquela determinada jornada é o desenvolvimento do tema em comum –, mas somente como cada enredo irá desenvolver a temática preestabelecida.

³ Segundo Jolles, “o importante para a Novela [*Forma Artística*], que encerra uma parcela do universo, é inculcar em todas as coisas, nesse terreno fechado e coeso, uma configuração *sólida, peculiar e única*; no Conto [*Forma simples*], que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua *mobilidade*, sua *generalidade* e – o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua *pluralidade*” (Jolles, 1976, p.194-195). Para Gotlib, baseada nas definições de Jolles, “qualquer um que conte o conto manterá a sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma ‘forma simples’. Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluído, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões [exemplos: saga, legenda, mito, ditado, chiste, dentre outros]. *Novela* é que é, para Jolles, a ‘forma artística’, que poderia corresponder ao nosso atual *conto literário*. Porque a *novela* leva a marca do eu criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, que tenta representar uma parcela peculiar da realidade, segundo seu ponto de vista único, compondo um universo fechado e coeso, sólido” (GOTLIB, 1985, p.18).

Assim, podemos citar algumas como: a segunda jornada (superação de contratempos e alcance de um final feliz); a terceira jornada (algo perdido ou desejado que se alcança); a décima jornada (prática de atos de liberdade em relação ao amor, por exemplo); e assim por diante. Essa evidência maior *no fato ou incidente impressionante* do que nas personagens que vivem a situação da novela toscana evidencia o papel do narrador oral, realizado pelos dez jovens protagonistas.

Afinal, são eles que desenvolvem as temáticas preestabelecidas nas jornadas, a partir dos seus repertórios, constituídos por experiências ou por narrativas que ouviram. Isso nos remete novamente à definição do narrador oral, estabelecida por Benjamin (1992), na qual o autor afirma que

quanto mais naturalmente o narrador renunciar à vertente psicológica [caracterização das personagens], tanto mais facilmente a narrativa se gravará na memória do ouvinte, tanto mais perfeitamente se integrará na sua experiência, e o ouvinte desejará recontá-la mais cedo ou mais tarde (BENJAMIN, 1992, p.36).

Dessa forma, a ênfase no *fato ou incidente impressionante* nas narrativas das novelas toscanas reforça a presença do narrador oral no *Decamerão*, isso de acordo com a classificação de Benjamin (1992). Ao centralizar a narração na temática preestabelecida pelo rei ou rainha, que comanda aquela determinada jornada, coloca-se em segundo plano as personagens que vivem as situações nas novelas, bem como as suas caracterizações, promovendo de maneira natural a incorporação da narrativa na memória e na vida dos ouvintes.

A narração das novelas é realizada, a cada vez, por uma das dez personagens, que estão refugiadas no campo, para as outras personagens presentes. Nádía Gotlib classifica esse modelo de narrativa como *estórias de moldura*, pois o elo entre elas é “fato de serem contadas por alguém a alguém” (1985, p.07). “As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas” (JOLLES, 1976, p.189). Esse é o terceiro fator, que encontramos no *Decamerão*, que imprime um poder à literatura: o desejo de ouvir, pois os jovens refugiados no campo sempre se posicionam para escutar a narração dos outros e, quem sabe, incorporar a narrativa à sua experiência pessoal, para possivelmente passá-las adiante em outro momento.

Esse modelo de narrativa apresentado dentro de um quadro ou moldura “geralmente supunha uma reunião de pessoas, por um motivo qualquer, passando cada uma delas a contar uma história, para deleite dos circunstantes, a fim de matar o tempo” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.27). *Decamerão* apresenta exatamente esse modelo de narrativa de moldura ou quadro, onde cada história serve para entreter os jovens que estão no campo, para passar o tempo enquanto existe o perigo representado pela Peste Negra nas cidades.

Jolles (1976) afirma ainda que nesse tipo de narrativa existe uma diversidade de situações de diferentes espécies unidas pela maneira de apresentação - qual a ocasião e quem conta as novelas. Vítor Chklovski descrevendo a obra de Boccaccio complementa que o “*Decameron* (...) é ainda muito diferente do romance europeu dos séculos XVIII e XIX porque os mesmos personagens não ligam os episódios particulares. Mais ainda: aqui [no *Decamerão*] não encontramos personagens; a atenção concentra-se sobre a ação” (CHKLOVSKI, 1976b, p.221).

Além disso, a obra de Boccaccio possui uma incontestável origem popular. Dessa forma, existe uma forte presença da oralidade na disposição das histórias, como destaca Cristina Costa, ao afirmar que no livro existe “o uso de palavras que mais se dizem do que se escrevem” (2002, p.33). O próprio narrador assinala esse fato, no final do livro, na parte intitulada *conclusão do autor*.

Primeiramente, se de indiscreto surge, é a qualidade de algumas novelas que o exige; se o que existir de indiscreto fôr olhado com os olhos compreensivos, de pessoa culta, logo ficará evidenciado que, se eu o tirasse do enredo das narrativas que integra, não o poderia contar de outro modo. Mesmo assim, se existe alguma partícula de inconveniência, nas tais novelas – assim como uma ou outra palavrinha mais desenvolta do que aquela que fique bem em boca de mulher fingida -, garanto-lhe que culpa maior não me deve ser imputada; as mulheres hipócritas pesam mais as palavras do que os fatos, e esforçam-se mais para parecer bondosas do que para realmente o serem; além disso, nada do que eu disse fica mal em boca de homens e de mulheres que passam os dias a dizer “bureta”, “caraco”, “pilão”, “pucheta”, “lingüiça”, e “mortadela” – e que vivem todo o tempo cheio de coisas que tais (BOCCACCIO, 1970, p.579).

Isso se deve ao fato de que “noventa por cento das novelas de Boccaccio (...) já se encontravam em outras obras literárias; sabemos, além disso, que ele não as leu, em sua maior parte, nos originais indianos, árabes ou latinos, mas ouviu-as contadas de viva voz e conheceu-as por ‘ouvir dizer’ ” (JOLLES, 1976, p.192-193). Entretanto, Jolles não nega o

caráter de criação existente nas novelas de Boccaccio, pois defende a liberdade de escolha e a força da imaginação do autor, onde a construção literária pode produzir de modo autônomo algo semelhante já existente. Assim, em *Decamerão*, a presença da oralidade é um dos elementos da elaboração artística. Por isso, Tzvetan Todorov assinala que as novelas da obra de Boccaccio

provêm, quer do folclore de diferentes países (principalmente), quer de autores antigos ou contemporâneos. (...) 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. (...) 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).

José Rivair Macedo assinala que, mesmo não constando referências diretas aos textos do fabliaux, os temas e os motivos centrais das novelas toscanas do *Decamerão* reportam ao mundo exposto pelos jograis, dos séculos XII - XIV, principalmente os enredos com temáticas de adultério. Os chamados fabliaux, que “integravam um gênero narrativo em versos octassílabos e rimas emparelhadas” (MACEDO, 2000, p.166), expõem uma tendência da sociedade daquela época em “encarar a vida sob o ponto de vista do bom humor e da gozação, ou seja, por uma perspectiva burlesca da existência” (MACEDO, 2000, p.183).

O autor afirma que alguns foram incorporados às tradições folclóricas e outros às coletâneas de contos, produzidas no final da Idade Média, categoria que inclui o *Decamerão*, e que serviam para o entretenimento e alegria dos ouvintes, após jantares e reuniões. Essa característica está presente na obra de Boccaccio, uma vez que os jovens davam início as narrativas das novelas depois dos passeios e banquetes e antes dos cantos e danças.

Por fim, baseado nos autores aqui expostos, podemos afirmar que *Decamerão* é o precursor das coletâneas de novelas e possui raízes no popular com forte presença da oralidade, que podem ser identificadas claramente no livro. A obra de Boccaccio é ainda classificada dentro das narrativas de moldura, ou seja, as histórias são contadas de alguém para alguém, com manifestação do narrador oral, seguindo a definição de Benjamin (1992), além de possuir, nas novelas toscanas, a concentração do fator essencial no acontecimento, na ação (fato impressionante), e não nas personagens que vivem os enredos narrados.

1.5 A comédia terrestre

O título deste subcapítulo advém de um trecho do livro *História da Literatura Ocidental*, no qual Otto Maria Carpeaux faz alusão a uma expressão utilizada pelo crítico do século XIX, De Sanctis, que ao comparar a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ao *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, assinala que, este último criou “a nova Comédia, não a divina, mas a terrestre”⁴ (1985, p.225, tradução nossa). Pode-se afirmar isso, segundo Carpeaux, pelo fato de que o material usado por Boccaccio não se encontra em outro mundo, como em Dante, apesar deste fazer referência a alguns episódios que remetem à política italiana da época. Quando

o material – a vida – carece de lógica, produzindo padres desonestos, maridos imbecis e mulheres devassas, então a própria falta de lógica entra na composição: como humorismo. É este elemento da arte boccacciana que nos parece tão moderno. (...) o humor de Boccaccio teria sido sua arma dissolvente contra o espírito religioso da Idade Média (CARPEAUX, 1985, p.225).

O riso nos “sistemas de valores do cristianismo (...) foi dessacralizado e reduzido à categoria de gesto profano” (MACEDO, 2000, p.53); por isso, a comédia em *Decamerão* é associada ao plano terreno e carnal, longe das esferas divina e espiritual. Boccaccio incorpora o elemento cômico em determinadas novelas por meio de enganos e trapagens cometidas para se obter vantagem ou riqueza, e, principalmente, por meio das temáticas dos valores do corpo e da vitalidade sexual consideradas passíveis de punição, como o não celibato de religiosos ou a traição entre casais.

A impressão que se tem é que se esquece o delito cometido pelas personagens, se considerarmos as normas de conduta da Igreja Católica, e desfruta-se apenas do prazer gerado por meio da comédia. Por isso, antes de comentar com mais detalhes a concepção das temáticas do corpo e do sexo na obra, porém, partindo dessa ideia, realizamos uma caracterização do elemento cômico no *Decamerão*, tendo o ensaio sobre o riso, de Henri Bergson (1980), como base, por entender que o autor determina os processos de produção do cômico dentro da esfera social.

⁴ “la nuova Commedia, non la divina, mas la terrestre” (CARPEAUX, 1985, p.225).

Essa exposição geral sobre a comédia na obra nos mostra um panorama da presença dos valores carnavais e terrenos explorados; esse “estilo, por meio do qual Boccaccio criou a prosa italiana, foi a arma retórica para defender a reabilitação da carne voluptuosa; e foi ao mesmo tempo o dique artístico contra o perigo de cair na grosseria do seu material” (CARPEAUX, 1985, p.225). Bergson (1980) propõe uma classificação cômica em quatro níveis: *comicidade das formas e do movimento*, *comicidade de palavras*, *comicidade de situações*, e *comicidade de caráter*.

Esses níveis não aparecem isolados nas novelas, pelo contrário, existe um intercâmbio entre eles, porém para efeito de exemplificação, iremos comentá-los separadamente. Entendemos “o homem como ‘um animal que ri’. (...) [E] um animal que faz rir, pois, se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz” (BERGSON, 1980, p.12). Diante disso, a *comicidade das formas e dos movimentos* traz o automatismo, a rigidez, o hábito adquirido e conservado como elementos que produzem o efeito cômico numa expressão, ou seja, “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1980, p.23).

Na décima novela da segunda jornada, um juiz idoso ao se casar com uma jovem tenta impor uma *metodologia do sexo* no casamento, ao definir os dias de trabalho (sexo), que se resumiam a um por semana, e os de descanso, os outros seis dias. “Tinha ele a impressão de que poderia agir, a respeito de mulheres na cama, como agia em relação às causas civis que iam ter em suas mãos” (BOCCACCIO, 1970, p.136); ou seja, o juiz queria imprimir uma atitude de mecanização do ato sexual com sua esposa.

A *comicidade de palavras* pode ser identificada nos trocadilhos, jogos de palavras – insinuações com duplos sentidos – e transposição – mudança na tonalidade de uma expressão natural (BERGSON, 1980). Destacamos esse tipo de comicidade na quarta novela da quinta jornada, onde é atribuído outro sentido a palavra *rouxinol*. Uma moça, filha única de um casal de boa condição social e criada com bastante diligência, apaixonou-se por um jovem que frequentava a sua casa e trabalhava com seu pai.

Ao revelarem seu amor um para o outro, eles pensam num plano para consumarem a paixão sentida: a moça tem a ideia de queixar-se do calor para poder pedir aos pais para dormir na varanda, onde é mais ventilado e ainda poderia ouvir o cantar do rouxinol. Após

alguma relutância, ela obteve o aval dos pais e montou a sua cama do lado de fora. Sabendo disso, o jovem subiu o muro e chegou “à varanda, onde a moça o recebeu com muitas festas (...); após incontáveis beijos, os dois deitaram-se juntos, desfrutando, durante quase toda a noite, deleites e prazeres mútuos de amor, e fazendo cantar vezes sem conta o rouxinol” (BOCCACCIO, 1970, p.286).

Ao amanhecer, os pais foram verificar se a filha tinha dormido bem e encontraram os dois jovens dormindo nus, e a menina com a mão no *rouxinol*. Quando o casal acordou, o jovem revelou sua intenção de se casar com sua amada e a partir daí ele “engaiolou o rouxinol, de dia e de noite, quantas vezes isto foi de seu agrado” (BOCCACCIO, 1970, p.288). O terceiro nível de comicidade, o de *situações*, é dividido em três tipos: *inversão*, *repetição* e *interferência de séries*; todos visam obter a mecanização da vida para gerar o cômico e acontecem por meio da insensibilidade e de um espírito tranquilo, afinal a emoção e a piedade impedem a proliferação do riso (BERGSON, 1980).

O primeiro tipo se caracteriza pela *inversão* de papéis em uma determinada cena, “situação que se volta contra quem a criou” (BERGSON, 1980, p.54). Para essa exemplificação, temos a quarta novela da primeira jornada, na qual um monge manteve relações sexuais com uma jovem lavradora até que um abade os viu juntos. Percebendo isso, o monge deixou a jovem na cela e, com a desculpa de ir buscar mais lenha, fingiu ir ao bosque; o abade querendo descobrir quem era a moça que estava com o monge, resolveu primeiramente ir à cela sozinho para depois expor o ocorrido aos outros.

Porém, ao encontrar com a jovem, o abade não resistiu aos desejos carnavais e manteve relações sexuais com ela. Enquanto isso, o monge que estava escondido percebeu toda a cena, ou seja, ocorre uma inversão nos papéis. Segundo Todorov (1982), esse tipo de inversão no *Decamerão* é um dos meios mais frequentes para se evitar uma punição, “agir de forma que a pessoa que devia punir realize o mesmo pecado: isto lhe tira a possibilidade moral de punir” (TODOROV, 1982, p.66). Por isso, quando iria ser repreendido pelo abade, o monge revelou o que sabia e os dois fizeram um acordo de silêncio sobre os fatos, e encontraram com a jovem lavradora diversas outras vezes no mosteiro.

O segundo tipo é a *repetição*, “é uma combinação de circunstâncias, que se repete (...) contrastando vivamente com o curso cambiante da vida” (BERGSON, 1980, p.51). Na segunda novela da sétima jornada, narra-se o incidente de uma esposa que estava tendo relações sexuais com o seu amante quando o marido voltou mais cedo para casa. Para tentar

disfarçar a presença do amante, a esposa informou que estava na casa um comprador para a barrica que o marido colocou à venda.

Dessa forma, o amante concordou que queria comprar a barrica, porém que só efetuaria o pagamento caso o marido raspasse o fundo da mercadoria, que se encontrava sujo. Assim, enquanto o marido estava dentro da barrica fazendo o serviço, o amante *repetiu* o ato sexual com a esposa, que estava debruçada sobre a barrica indicando os locais sujos; o ato aconteceu independente da presença do marido no local.

O último tipo desse nível de comicidade é a *interferência de séries*, onde uma “situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (BERGSON, 1980, p.54). A *interferência de séries* é encontrada em diversas narrativas, podemos destacar a nona novela da terceira jornada.

Nessa novela, na qual temos o chamado *truque da cama*, uma esposa, querendo obter os seus direitos junto ao marido, precisa convencê-lo a consumir o ato de união, já que ele não a quer como companheira. Para isso, ela descobriu uma jovem pela qual ele é apaixonado e assim em combinação com ela, fez com ele fosse ao seu encontro, achando ser a moça pela qual ele tinha afeto, mas, na realidade, foi com a sua esposa que ele teve relações sexuais. Portanto, temos o sentido falso: o marido achou que manteve relações com a moça pela qual estava apaixonado, e o sentido verdadeiro: ele consumou o casamento com sua esposa.

Quando a cena é narrada, percebemos os dois sentidos gerados simultaneamente e, assim, temos duas séries de acontecimentos interpretadas em acepções diferentes e o cômico não é gerado por meio da troca feita pelas personagens, mas pela manifestação de coincidência entre as duas situações distintas, neste caso armadas propositalmente (BERGSON, 1980). A situação dessa novela serve de inspiração para o piloto da microsérie *Decamerão: a comédia do sexo*, episódio que estudaremos detalhadamente no terceiro capítulo dessa dissertação.

O último nível de comicidade de acordo com a classificação de Bergson é o de *caráter*. Vários pontos caracterizam esse nível: rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, mecanização da personagem e insensibilidade do espectador. Tudo isso faz com que a personagem cômica se enquadre num modelo pré-existente, descrição de caracteres, um tipo geral (BERGSON, 1980).

A primeira novela do livro apresenta bem esse tipo geral ao introduzir na narrativa o Senhor Ciappelletto, um homem materialista, que prestava falsos testemunhos, provocava escândalos, discórdias, além de ser um veemente blasfemador de Deus, ou seja, ele representava o que a Igreja Católica condenava em um homem. No seu leito de morte, ele mandou vir um padre para sua confissão, porém ao invés de narrar todos os seus pecados e más condutas, ele narrou a sua vida repleta de sacrifícios e como se fosse um homem temente e fiel a Deus.

Após a sua morte, o padre revelou a confissão aos outros integrantes da Igreja e ao povo, que passaram a reverenciá-lo até que ele foi considerado um santo: São Ciappelletto. Sem mudar o seu caráter tortuoso, ao contrário, até na hora da morte realizando uma ação desonesta, o Senhor Ciappelletto deixou a vida com a uma imagem limpa e purificada. Essa oposição de situações, onde o caráter da personagem é evidenciado e gera o efeito contrário da realidade, proporciona a comédia nessa novela.

Com a exemplificação dos *níveis de comicidade*, de acordo com classificação de Bergson (1980), almejamos mostrar uma visão geral da obra e expor a representação de uma parte do cenário constituinte do *Decamerão*, já que a obra não é composta somente por novelas toscanas com enredos cômicos. O livro de Boccaccio também possui histórias de amor com final infeliz (temática das novelas da quarta jornada), ou então com acontecimentos ruins como na sétima novela da nona jornada em que “Talano di Molese sonha que um lobo rasga a garganta e o rosto de sua mulher. Por isto, recomenda-lha que tenha muito cuidado. A mulher não lhe dá ouvidos; e o sonho acontece-lhe” (BOCCACCIO, 1970, p.492).

Podemos afirmar, assim, que o *Decamerão* traz diversas variantes cômicas, incorporadas à estrutura dos enredos narrados, e que servem como alicerce para o entretenimento dos dez jovens refugiados no campo. No entanto, a obra também tem o intuito de expor um ponto de vista sobre temas considerados tabus: a prática licenciosa dos religiosos, a representação dos amores mundanos e a vida desonesta dos mercadores.

Ao escrever novelas cômicas com evidência nas temáticas dos valores carnavais, Boccaccio quebra com a ordem vigente na época, dando o papel de protagonista à comédia em detrimento da ação passível de penalidade e repressão. Isso acontece porque o autor tem como pano de fundo da sua criação uma Europa devastada pela Peste Negra, de acordo com a ideia que iremos expor a partir de agora.

1.5.1 Presença do Realismo Grotesco: uma licença para a festa utópica

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin (2010a) apresenta a caracterização, do que ele denomina, de Realismo Grotesco (sistema de imagens da cultura cômica popular), tendo como base a obra de François Rabelais. Entretanto, alguns elementos que compõem esse sistema também são encontrados em *Decamerão*. O autor destaca, na obra de Rabelais, uma herança, um pouco modificada, da cultura cômica popular por meio do princípio da vida material e corporal, caracterizado por imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e do desejo sexual.

Bakhtin amplia a presença desse princípio, ressaltando, porém, com uma acentuação menor do que em Rabelais, aos demais autores do Renascimento como Shakespeare e Cervantes, e da Pré Renascença também, como Boccaccio. No “realismo grotesco (...) o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica (BAKHTIN, 2010a, p.17).

Por isso, no *Decamerão*, Boccaccio possui autonomia para a manifestação das temáticas dos valores do corpo e da vitalidade sexual, bem como para a constituição de uma festa utópica, como já identificamos. Afinal, existe a presença de características das formas cômicas populares, representadas, segundo Bakhtin (2010a), pela definição de festa como ressurreição, renascimento e renovação.

A “festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (2010a, p.08). Assim, Boccaccio, ao retratar a fuga dos dez jovens para o campo, com a intenção de fugir da Peste Negra, ou seja, escapar da morte, proporciona um renascimento a eles, uma segunda vida.

A Peste Negra representa a

imagem condensada da morte, é o ingrediente indispensável de todo o sistema de imagens do romance, onde o “baixo” material e corporal renovador tem um papel principal. O *Decameron* é o coroamento italiano do realismo grotesco carnavalesco sob formas mais reduzidas e pobres [em relação à Rabelais]. (...) Procurava-se a liberdade exterior e interior em relação a todas as formas e a todos os dogmas da concepção agonizante, mas ainda dominante, a fim de olhar o mundo com outros olhos, de vê-lo de uma maneira diferente (BAKHTIN, 2010a, p.238).

Dessa forma, aliado a esse renascimento dos dez jovens, existe a construção de um ambiente utópico, uma eterna festa, livre dos dogmas da Igreja, no qual a liberdade era permitida tanto aos homens como as mulheres, que viviam entre banquetes, cantos, danças, passeios e narrativas. A presença do princípio da vida material e corporal não se restringiu apenas ao enredo central do *Decamerão*. Nas novelas toscanas, percebe-se a vivência das personagens sob o Realismo Grotesco por meio das imagens da comida, da bebida, da satisfação do desejo sexual e aquisição de bens materiais.

Na caracterização do elemento cômico, que realizamos anteriormente, foi possível constatar a manifestação desse princípio nos enredos das novelas toscanas e ainda perceber como as temáticas dos valores do corpo e da vitalidade sexual estão fortemente presentes. A partir disso, nota-se como a representação do corpo, existente no *Decamerão*, e a sua associação ao cômico são contrárias a concepção difundida pelo Cristianismo. O corpo, na Idade Média, “deveria ser submetido e controlado” (MACEDO, 2000, p.59), era necessário a morte dele e o total desprendimento com tudo relacionado ao mundo para que o espírito chegasse perto de Deus.

Boccaccio, na direção contrária da Igreja, retrata, em diversas novelas toscanas, por meio do riso, gesto considerado profano - a “cabeça está do lado do espírito; o ventre, do lado da carne. Ora, o riso vem do ventre, isto é, de uma parte má do corpo” (LE GOFF; TRUONG, 2011, p.76) -, justamente os amores mundanos, a luxúria dos homens e atos como a fornicação e o adultério.

O sexo está relacionado à luxúria e mesmo à astúcia. Para obter prazer, mulheres, homens, padres, freiras enganam e utilizam todo seu engenho. Um caso recorrente é a mulher que, não satisfeita com seu marido, recorre ao sexo fora do casamento. Na realidade, a maior parte dos adultérios existentes nas novelas se deve às mulheres, que traem seus maridos. Tal fato tem intrínsecas relações com as visões de mundo da época. Na Idade Média, em geral, acreditava-se que as mulheres tinham mais desejo sexual e eram mais luxuriosas do que os homens. Dessa forma, muitas das mulheres representadas na obra são qualificadas como insaciáveis. Fornicação e adultério, assim como estupro, sodomia, masturbação e incesto, dentre outras práticas, eram considerados, na Idade Média, pecados para a Igreja e crimes para as leis civis. Tais “crimes”, em maior e em menor grau, eram castigados. No *Decamerão*, a fornicação e o adultério são frequentes. Há a presença desses “crimes” na maior parte das novelas (ALMEIDA, 2009, p.16).

A satisfação dos desejos sexuais invade por todos os poros o *Decamerão*, como afirmou Carpeaux (1985). A ênfase, de grande parte, das novelas toscanas se localiza no baixo-corpóreo, atingindo assim, por meio das temáticas abordadas, a aproximação com o plano terreno. Segundo Bakhtin (2010a), o rebaixamento, a transferência para o plano material e corporal possui sentido ambivalente, de absorção e de nascimento, representa a vida, a renovação, um corpo em constante modificação.

A décima novela da terceira jornada, narrada por Dionéio, apresenta essa transferência ao plano terreno. Na narrativa, Alibeque, uma jovem de catorze anos, bonita e inocente, que não possuía uma formação cristã e nada sabia sobre a religião, decidiu um dia descobrir qual a melhor maneira de servir a Deus, já que os cristãos faziam grandes louvores a essa atividade. Obteve como resposta que os que melhores serviam a Deus eram os que deixavam as coisas mundanas e viviam como eremitas.

Após alguns dias, Alibeque chegou a uma casinha onde se encontrava um homem santo que, vendo a possibilidade da tentação do diabo por meio da jovem, pediu a ela que seguisse adiante e assim ela encontraria um homem mais bondoso do que ele e que poderia ajudá-la na sua missão de servir a Deus. Logo à frente, Alibeque novamente é direcionada para outro eremita até que chegou à cela de Rústico. Ele, querendo uma prova do seu autocontrole, permitiu que Alibeque ficasse e assumiu a missão de ajudá-la a servir a Deus.

Entretanto, não demorou muito para que a tentação invadissem Rústico, então ele, após ter verificado a ingenuidade da jovem, colocou em prática o seu plano. Primeiro, ele explicou a Alibeque como o diabo é inimigo de Deus e que o maior serviço que o homem pode fazer é *reenviar o diabo ao inferno*. Após definir essa expressão, Rústico se despiu e pediu a Alibeque que fizesse o mesmo, assim mostrou a jovem que ele possuía o *diabo* (órgão sexual masculino) e ela o *inferno* (órgão sexual feminino).

Utilizando-se de uma metáfora entre essas palavras, Rústico conseguiu convencer Alibeque a *reenviar o diabo ao inferno*, ou seja, a ter relações sexuais com ele. Temos o emprego da *comicidade de palavra*, nesse caso por meio de um jogo de sentidos, a associação de uma expressão cristã aos órgãos sexuais; “obtem-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado” (BERGSON, 1980, p.62). Esse é apenas um exemplo desse tipo de comicidade, presente do mesmo modo em outras novelas do livro e que é assinalado por Chklovski como um modelo geral utilizado por esse modo de narrativa.

As tramas dos contos eróticos são freqüentemente metáforas desenvolvidas, por exemplo, Boccaccio compara os órgãos sexuais do homem e da mulher a um pilão e uma tigela. (...) Observamos o mesmo fenômeno na novela sobre o Diabo e o Inferno, mas, neste caso, o processo de desenvolvimento é ainda mais evidente porque o fim indica-nos diretamente que existe tal expressão popular. A novela é evidentemente o desenvolvimento dessa expressão (CHKLOVSKI, 1976b, p.207).

Chklovski (1976a) enquadra algumas imagens construídas no *Decamerão* dentro do que ele denomina de: procedimento de singularização (diabo e inferno, a rapa da vasilha, a caça ao rouxinol). Esse procedimento pode ser definido como o ato de não chamar o objeto pelo seu nome e atribuir-lhe outra percepção, outra visão, porém sem mudar a sua essência. “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976a, p.50).

O autor assinala que a singularização é a base da adivinhação como um ato de descrever um objeto com palavras que normalmente não lhe são designadas e que a arte erótica permite um melhor emprego desse procedimento, pois é “freqüente o uso da singularização na representação dos órgãos sexuais” (CHKLOVSKI, 1976a, p.54). A metáfora *reenviar o diabo ao inferno* se constitui, portanto, de acordo com Chklovski (1976a), como o desenvolvimento de uma expressão popular e que é utilizada por meio de um procedimento de singularização, onde os órgãos genitais masculino e feminino são apresentados como algo nunca antes visto.

Nessa novela, percebemos o rebaixamento, definido por Bakhtin (2010a), a transferência dos valores para o princípio corporal, a aproximação ao plano terreno em oposição às formas nobres e espirituais, “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais” (BAKHTIN, 2010a, p.19). Ao jogar com o duplo sentido, lançando mão de expressões cristãs (diabo e inferno) e as correspondendo aos órgãos genitais masculino e feminino, Boccaccio degrada o sentido gerado, rebaixa o aspecto divino presente ao plano terrestre e valoriza o princípio corporal.

Esse princípio é destacado em outros enredos do *Decamerão*. Ao comentar as novelas que exemplificamos durante a classificação dos níveis de comicidade, de acordo com Bergson

(1980), encontramos as características definidas por Bakhtin (2010a) seja na novela da metodologia do sexo ou do rouxinol, seja na da traição da esposa que a pratica na presença do marido. Ou ainda, na décima novela da nona jornada em que um padre convence um pobre homem que pode transformar a sua esposa numa égua e que o feitiço poderia ser desfeito a qualquer hora; porém no momento de colocar *a cauda na égua*, o pobre homem não permitiu o ato sexual, percebendo a verdadeira intenção do padre.

A dinâmica de tensão herdada da sociedade medieval, entre Deus e o homem, entre o homem e a mulher, entre o alto e o baixo (LE GOFF; TRUONG, 2011), se dissolve por meio da presença da Peste Negra. Essa doença permite a liberdade exterior e interior do pensamento e da palavra à Boccaccio, além do nascimento da segunda vida das suas personagens, ao fugirem da cidade para o campo, constituindo, no *Decamerão*, uma verdadeira festa utópica, segundo o raciocínio de Bakhtin (2010a) e conforme comprovamos ao longo do nosso texto.

Acredita-se que Boccaccio, ao utilizar o riso, busca discutir temas caros aos seres humanos e, especialmente, àqueles que compõem a sua sociedade. Contudo, em casos como falas cômicas, situações engraçadas e armações frustradas que, no final, fazem com que os seus próprios autores caiam nela, o riso não diz respeito a temas que seriam também da esfera do “sério”, mas, sim, apenas ao cômico (ALMEIDA, 2009. p.47).

O sistema de imagens da vida material e corporal encontra no *Decamerão* uma fonte de expressão, sem a intenção de constituir uma moral transformadora, afinal Boccaccio “com constante comportamento realístico restitui, recria, faz ver e faz sentir sobre as páginas a existência humana, possível, em toda a sua multiforme e concreta realidade” (SIMONI, 2007, p.38-39). Karine Simoni complementa ainda que diante da Peste Negra, Boccaccio “escreveu e apresentou através do riso uma tentativa de superar e vencer a realidade” (2007, p.39), construindo a sua comédia terrestre.

Após essa parte inicial, onde comentamos o livro de Boccaccio, passamos agora a etapa seguinte que engloba a microssérie de Jorge Furtado, transposição teleficcional do *Decamerão*. Para assim, no último capítulo, observar o processo de adaptação entre essas duas obras e analisar o episódio piloto, que se constitui como o nosso *corpus*, em correlação com os outros quatro episódios de *Decamerão: a comédia do sexo*.

2. A MICROSSÉRIE DE JORGE FURTADO

2.1 Uma declaração de amor à TV

“Não soa muito inteligente dizer-se apaixonado pela televisão” (MACHADO, 2005, p.09). É com esse desabafo de Arlindo Machado que pretendemos iniciar a nossa discussão sobre a linguagem televisiva, especificamente sobre a caracterização do formato de teleficção usado por Jorge Furtado, em *Decamerão: a comédia do sexo*. Isso como uma forma de compactuar com essa inquietação do autor e por acreditar no fundamental papel desenvolvido pela TV na constituição da cultura contemporânea. A microssérie, exibida na Rede Globo, em 2009, com direção geral de Jorge Furtado e pertencente ao núcleo Guel Arraes, foi inspirada em algumas das cem novelas toscanas presentes no livro *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio.

Para iniciar o estudo, partiremos da proposta de Machado (2005) de constituir um debate sobre o errado senso comum no qual os programas veiculados na televisão tendem a ser avaliados sob o prisma da não qualidade⁵ e, em nosso caso, iremos centralizar a discussão nas produções teleficcionais. O autor ressalta que a industrialização da cultura resulta no fenômeno da banalização de alguns programas na TV, mas também nas livrarias com as sublitteraturas, os manuais de autoajuda e os *best sellers* (livros incluídos nas listas dos mais vendidos), e nos cinemas com os *blockbusters* de Hollywood (filmes com grande sucesso de bilheteria).

Por isso, “por que deveria a televisão pagar sozinha pela culpa de uma mercantilização generalizada da cultura?” (MACHADO, 2005, p.10). Ela não deve, porém os próprios profissionais da TV, bem como os telespectadores, devido à rotina exaustiva de trabalho, buscam o veículo apenas como portal de notícias e mero escapismo para o entretenimento. Dessa forma, Machado propõe a observação dos programas de TV colocados “para fora da massa amorfa da trivialidade” (2005, p.19); e complementa ainda que uma

⁵ “Uma palavra chave nas discussões mais recentes sobre televisão é *qualidade*. (...) Eu particularmente não gosto dessa expressão, pois o acréscimo de um adjunto adnominal à palavra *televisão* produz uma discriminação que pode ser nociva à própria ideia que se quer defender. De uma forma geral, ninguém fala ‘literatura de qualidade’, nem ‘cinema de qualidade’, nem de ‘música de qualidade’, uma vez que nos parece óbvio que só o que tem qualidade é verdadeiramente literatura, cinema ou música. Por que deveria ser diferente com a televisão? (...) Isso não quer dizer que o conceito de *qualidade* não possa ser tomado como uma bússola para se fazer, entender e apreciar a televisão. O importante é saber distinguir entre os diversos empregos dessa palavra” (MACHADO, 2005, p.13).

pesquisa seriamente conduzida pode demonstrar que o acervo de obras criativas e inquietantes produzido pela televisão não é maior nem menor do que aquele acumulado em outras linguagens. (...) Tudo é uma questão de mudança de enfoque. Em lugar de prestar atenção apenas às formas mais baixas de televisão, a idéia é deslocar o foco para a diferença iluminadora, aquela que faz expandir as possibilidades expressivas desse meio (MACHADO, 2005, p.10).

Como já assinalamos, para não generalizar o estudo da TV em toda a variedade da sua programação (telejornais, programas de auditório, reality shows, dentre outros), destacamos, dentro da produção televisiva, e centralizamos a nossa pesquisa: na teleficção e nos seus formatos. Ou seja, na ficção produzida e exibida na TV, levantando a bandeira, proposta por Machado (2005), de analisá-la com a mesma seriedade dos estudos fílmicos.

O formato da ficção televisiva brasileira mais conhecido e difundido, nacionalmente e também no exterior, é a telenovela. Michèle e Armand Mattelart, ao analisarem a teleficção nacional, afirmaram que se “é fato que nos blocos das 19 e 20 horas a novela reina soberana, outras formas de programas foram criados, até mesmo para os horários de grande audiência. (...) Assim nasceram os seriados que comportam diversas variantes” (1998, p.62). Essas diversas variantes vêm sendo exploradas e constituídas de maneira a formar a *diferença iluminadora*.

Destacamos o papel desenvolvido por algumas minisséries e seriados, que pertencem ao nosso repertório, com o intuito de comprovar que o acervo de obras criativas na televisão é tão significativo como em outras linguagens, segundo a afirmação de Machado (2005). Outras obras, que não estão nessa pequena retrospectiva, porém que, do mesmo modo, expandiram a linguagem teleficcional, foram citadas ao longo do nosso texto como exemplificações de casos particulares.

Nas minisséries, produzidas pela Rede Globo, temos *Grande sertão veredas* (1985), de Walter Avancini, que retratou a obra de Guimarães Rosa; *O pagador de promessas* (1988), direção de Tizuka Yamasaki, uma adaptação da peça de Dias Gomes; *Memorial de Maria Moura* (1994), inspirado no romance de Rachel de Queiroz, e dirigido por Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias; e *Som&Fúria* (2009), inspirada na série canadense, *Slings and arrows*, com direção geral de Fernando Meirelles.

As minisséries de Luiz Fernando Carvalho merecem uma maior atenção devido ao caráter inovador de suas linguagens. Para Cláudio Paiva, *Hoje é dia de Maria* (2005), que

possui duas temporadas, e que narra as aventuras da menina Maria pelo mundo, através de elementos folclóricos e míticos existentes em contos populares, “consiste numa experiência que foge aos padrões da cultura globalizada (...). É original também no uso de uma sintaxe que extrapola o código normativo das narrativas ficcionais, articulando o erudito e o popular” (2005, p.01). O mesmo pode ser dito sobre as transposições do romance de Ariano Suassuna, em *A pedra do Reino* (2007), e do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em *Capitu* (2008), as quais colocam o diretor em um patamar diferenciado na teledramaturgia brasileira.

Em 2011, a TV Brasil exibiu três projetos ganhadores do edital FICTV/ Mais Cultura, do Ministério da Cultura, em parceria com a Cinemateca Brasileira e EBC/TV Brasil. As três minisséries são as primeiras da teledramaturgia da TV pública e receberam financiamento para produzir cada um dos seus 13 episódios, com enfoque nos telespectadores jovens, deixando de lado o olhar *Malhação* - seriado exibido desde 1995, na Rede Globo - sobre a juventude brasileira. A primeira minissérie exibida foi *Natália*, uma produção da Academia de Filmes, uma empresa do grupo INK, com direção geral de André Pellenz, e conta a história de uma menina virgem, evangélica, filha de pastor, moradora do subúrbio carioca que entra no mundo da moda, provocando diversas mudanças na sua vida.

Brilhante futebol clube foi a segunda teleficção exibida. Com produção da Mixer e dirigida por Kiko Ribeiro, Luís Pinheiro e Zaracla, a minissérie narra a decisão de cinco adolescentes de constituir o primeiro time de futebol feminino de Santa Rita do Sapucaí, interior de Minas Gerais, e o desejo de conquistar o caneco do Campeonato Regional de Futebol Feminino. A última minissérie foi *Vida de estagiário*, produzida pela Neoplastique, do Grupo Glaz Entretenimento, e dirigida por Vitor Brandt, e conta a história de um estagiário de uma agência de publicidade que é explorado pelo seu chefe nas propagandas da empresa e na realização de trabalhos burocráticos inúteis.

A televisão brasileira, desde a década de 80, também produz um leque de seriados e programas composto por unitários que saltam a chamada *massa amorfa da trivialidade*, como afirmou Machado (2005). Das produções da Rede Globo, primeiramente, podemos citar: *Armação ilimitada* (1985-1988), direção geral de Guel Arraes; *TV Pirata* (1988-1990), criado pelo roteirista Claudio Paiva e pelo diretor Guel Arraes; *Comédia da vida privada* (1995-1997), inspirada em crônicas de Luis Fernando Veríssimo, com direção geral de Guel Arraes; e *A vida como ela é...* (1996), adaptação das obras de Nelson Rodrigues por Euclides Marinho e com direção de Daniel Filho.

Mais recentemente, temos: *Brava gente* (2000-2003), transposição de peças e contos nacionais e internacionais, com direção de núcleo de Guel Arraes e Jayme Monjardim; e o remake do seriado *A grande família* (2001-hoje), em sua décima segunda temporada, que possui a contribuição de vários roteiristas e núcleo geral de Guel Arraes. Em 2009, a MTV exibiu os 13 episódios do seriado *Descolados*, produzido pela Mixer e com direção de cena de Lulu Campos, Luis Pinheiro e Zaracla. A teleficção aborda a convivência de três jovens que saíram da casa dos pais e tentam sobreviver, de maneira independente, dividindo um apartamento, em São Paulo. O seriado foi reprisado na Rede Bandeirantes, no segundo semestre de 2011. A emissora ainda demonstrou interesse em produzir a segunda temporada de *Descolados*, a ser exibida em 2012.

Outro exemplo de série é *Tudo o que é sólido pode derreter*, exibida em 2009, e reprisada em 2010 e 2011, com 13 episódios, produzida pela Ioiô Filmes em parceria com a TV Cultura, canal que transmitiu a teleficção. Esse seriado surgiu, a partir do curta-metragem, de mesmo nome, dirigido por Rafael Gomes e Esmir Filho, em 2005, e narra a história da jovem Thereza que, ao estudar na escola obras da literatura de língua portuguesa, envolve-se nos enredos e os traz para a sua realidade. A série está na produção da sua segunda temporada e teve a sua versão literária lançada, em 2011, pela editora Leya.

Em 2007, o SESCTV e a TV Cultura, canal que exibiu o programa, lançaram *Direções I: por um novo caminho na teledramaturgia*. O objetivo desse projeto foi experimentar novas abordagens em teledramaturgia. Primeiro, foram exibidos dezesseis teleteatros, com trinta minutos cada um. No ano seguinte, foi exibida a segunda edição, *Direções II*, que é composto de oito teleteatros, com sessenta minutos cada um. E, em 2009, a terceira edição do programa, *Direções III*, apresentou seis minisséries, com cinquenta minutos cada uma, divididas em quatro capítulos. Três dessas minisséries foram produzidas por dramaturgos – Rodolfo Garcia Vázques, Maucir Campanholi e André Garolli - e três por cineastas – Beto Brant, Eliane Caffé e Tata Amaral.

Além da produção e exibição das teledramaturgias, o projeto promoveu encontros mensais com os diretores e autores envolvidos com o intuito de debater os trabalhos realizados e pensar obras audiovisuais que inovem e façam avançar a linguagem da ficção televisiva. Um destaque que podemos fazer é a minissérie *O amor segundo B. Schianberg*, de Beto Brant, inspirada em um personagem do livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino.

Na teleficção, um casal composto por um ator e por uma video-artista é monitorado, durante três semanas, por oito câmeras, espalhadas por um apartamento, em São Paulo. O cotidiano dos dois é analisado de acordo com o pensamento do filósofo Benjamim Schianberg, personagem fictício da obra de Marçal Aquino. Esse reality show, ou poderíamos denominar de videoarte, posteriormente, foi re-editado, a partir do material já existente da minissérie, e constituiu um filme, de mesmo título.

Esse “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p.29) é o que conceituamos como convergência de mídias. Atualmente, com a tecnologia digital, ocorre uma hibridização de mídias, em que, dependendo do formato de produção, um mesmo material pode ser exibido na televisão, no cinema e/ou na internet. Esse processo da TV incorporar outras linguagens e novas tecnologias está presente desde a sua constituição, como podemos constatar ao analisar a sua formação e desenvolvimento no Brasil.

Segundo Anna Maria Balogh, a linguagem televisual é “um vasto amálgama das linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos, ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV ou junto a TV, como a do video-clip, e da computação gráfica” (2005, p.141). A televisão, inaugurada oficialmente no país, em 18 de setembro de 1950, pela TV Tupi, difusora de São Paulo, experimentou, em sua primeira fase, essa mistura, ressaltada por Balogh (2005), de outras linguagens já existentes até conseguir desenvolver a sua própria linguagem, formatando assim os seus gêneros. A teleficção é o exemplo mais característico, dos formatos da TV, que sofreu influências de outras linguagens, em seu início, no Brasil. Nos anos de 1950, o teleteatro, como o próprio nome sugere: o teatro filmado, foi o principal gênero teleficcional do país e levou às casas dos brasileiros os clássicos dramaturgicos e literários com os atores renomados do teatro nacional.

Se hoje é nas telenovelas ou minisséries que encontramos a linguagem e o padrão de qualidade tão procurados no universo ficcional na TV, não há dúvida de que o teleteatro, nas duas primeiras décadas de instalação da TV brasileira, foi o desbravador do desconhecido terreno da linguagem televisiva. Os pioneiros traziam técnicas oriundas do rádio e do cinema para aplicá-las à TV. Foi um lento aprendizado atrás das câmeras, no qual mergulharam profissionais oriundos de várias áreas da comunicação. Atuavam como bandeirantes que experimentaram diversas linguagens estéticas até descobrirem como fazer televisão (BRANDÃO, 2010, p.41).

Para Marina Caminha (2010), é somente, no final dos anos de 1970, que se inicia a construção de uma linguagem teleficcional brasileira com a entrada de profissionais, agora mais qualificados, e a constituição de uma nova estética. “A televisão, mais do que meio, passou a ser uma das instâncias centrais na fabulação de um novo modo de agir (...). Assim, [a] cultura televisiva alinhou-se à cultura do consumo, e a imagem foi o principal referente de sedução” (CAMINHA, 2010, p.214). As fases da televisão acompanharam o desenvolvimento político, social e econômico vivido pelo Brasil, durante o regime militar.

Da mesma maneira que a censura esteve presente nas produções das décadas de 60 e 70, a televisão experimentou o momento de transição, sofrido pelo país, nos anos de 1980. A televisão “‘se colocou’ como um lugar importante no processo de construção de uma ideia de Brasil ‘antenada’ com as transformações culturais, advindas da formulação de uma política que se vinculava cada vez mais a uma economia de mercado globalizada” (CAMINHA, 2010, p.202). Para a autora, a incorporação de novas tecnologias, bem como o culto à cultura de consumo, evidenciavam a política de redemocratização nacional, a ascensão dos conglomerados capitalistas e, com isso, o nascimento de novos hábitos culturais.

Desde a década de 1990, a linguagem televisiva vem se ampliando tanto, ao incorporar as tecnologias desenvolvidas, que os conteúdos extrapolam a telinha e se ramificam em outras plataformas midiáticas, gerando uma cultura de convergência de mídias, na qual o telespectador interage e, muitas vezes, interfere nas produções. Esse contexto proporcionou o nascimento de uma relação mais sólida entre a TV e o cinema; afinal, eram meios que se encontravam “segregados dentro da hierarquia cultural [e, atualmente,] se misturam, através do processo da hibridização, gerando produtos em trânsito. (...) há o alargamento das fronteiras entre *culto* e *popular* na produção de filmes, séries e programas de televisão” (BAHIA, 2011, p.230).

Em termos de linguagem, o cinema e a televisão são semelhantes, utilizam-se das mesmas estratégias narrativas do audiovisual para se expressarem, seja por meio das imagens em movimento, exibidas com uma montagem determinada, seja pela trilha sonora ou palavras. Entretanto, como ressalta o próprio Jorge Furtado, existe uma diferença entre o cinema e a televisão que ocasiona, como afirmam Lia Bahia e Tunico Amâncio, a ocupação de “lugares diferentes na hierarquia na cadeia do audiovisual” (2010, p.120).

A diferença não está na linguagem em que se constrói a narrativa no cinema ou na televisão e sim na maneira como uma e outra são apreendidas. A

diferença não é como se faz mas sim como se vê. Uma sala iluminada apenas pelas imagens que por algum tempo numa tela grande se movimentam, sem que sobre elas tenhamos qualquer controle, é cinema. Uma pequena tela se esforçando para chamar atenção o tempo que for possível, sempre e enquanto nós deixarmos, é televisão (FURTADO, 2001).

Assim como Furtado, Renato Luiz Pucci Jr assinala que são “inegáveis [que as] diferenças entre cinema e TV estão em outros campos que não o da linguagem, como na transmissão ao vivo, nas condições de recepção e, por enquanto, no suporte” (PUCCI JR, 2005, p.82). Entretanto, a diferenciação entre cinema e TV não se restringe apenas ao modo de recepção e do suporte do conteúdo veiculado. Podemos acrescentar o fator velocidade de produção e consequentemente o viés distinto que um filme e um programa teleficcional adquirem no meio acadêmico quanto à análise. Questões de ordem prática, as quais Balogh (2002), como uma pesquisadora da área, destaca, como o ritmo industrial da televisão, o que torna a proximidade com os realizadores difícil.

Outro fator destacado pela autora são os formatos teleficcionais longos, o que dificulta a gravação, por exemplo, de todos os capítulos de uma telenovela, ocasionando uma seleção do que pode ser visto e analisado. Com o lançamento de telenovelas no mercado formal de venda de obras audiovisuais e no informal, por meio da pirataria, a aquisição de teleficções inteiras está mais acessível, porém, dependendo do objeto de observação, ainda é difícil a especiação do programa por completo. Diferentemente de um estudo fílmico, no qual é possível, na maior parte das vezes, se ter o roteiro na íntegra, bem como a disponibilização da cópia do filme para uma análise irrestrita.

Lia Bahia e Tunico Amâncio ressaltam a transformação que vem ocorrendo com o campo audiovisual brasileiro, no que concerne à rivalidade existente entre o cinema e a televisão, em que a TV “acusada de ser a maior inimiga do cinema nacional, torna-se hoje seu mais relevante e significativo aliado” (2010, p.122). Os autores citam a Globo Filmes e o lançamento de *O Auto da Compadecida*, adaptação da peça de Ariano Suassuna, com direção de Guel Arraes, primeiro no formato de uma minissérie (1999), e depois como filme (2000), como o começo dessa nova relação entre TV e cinema.

Apesar de que foi com a Globo Filmes que essa nova relação entre a televisão e o cinema começou a se consolidar, a TV brasileira já exercia influência sobre o público do cinema nacional, com, por exemplo, os filmes de *Os Trapalhões* e da *Xuxa*, conforme ressalta

Bahia (2011). No entanto, a autora assinala que foi a tendência mundial de convergência transmidiática que ajudou no encerramento de dualidades existentes entre a TV e o cinema.

Iniciativas institucionais, como a criação de um departamento de cinema da TV Globo – Globo Filmes – e as dinâmicas entre cinema e televisão por ele proporcionadas, a entrada gradual de produção audiovisual independente na TV aberta e na TV fechada (...), os marcos regulatórios e mecanismos de incentivos específicos de entrelaçamento entre os meios e os lançamentos de editais públicos para cinema e televisão são causa e consequência de uma demanda contemporânea de processos interculturais (BAHIA, 2011, p.236).

Dessa forma, inicia-se uma nova ordem na produção do audiovisual nacional, em que, cada vez mais, parcerias são promovidas e ocasionam o surgimento de produtos capazes de transitar por diferentes plataformas midiáticas, aumentando o poder de alcance, uma vez que são assistidos pelos telespectadores na TV e pelos espectadores no cinema. A minissérie *A invenção do Brasil* (2000) e o posterior lançamento do filme *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001), ambos com direção de Guel Arraes, é outro exemplo dessa relação.

Nessas duas produções de Arraes – *O auto da Compadecida* e *A invenção do Brasil* -, ocorre um processo de montagem orientado pela convergência de mídias, como assinala Yvana Fachine.

Além de sua importância na reconfiguração da produção audiovisual brasileira pelos reposicionamentos da própria Globo Filmes no mercado, *O Auto da Compadecida* e *A Invenção do Brasil* também devem ser observados como uma experiência de referência na TV, no momento em que se buscam novos procedimentos de roteirização e de montagem que contemplem a almejada intercambialidade de suportes ou que atentem para as possibilidades abertas pela digitalização da TV (FECHINE, 2008, p.194).

A terceira produção de Guel Arraes que realiza uma convergência entre mídias é *O bem amado*, inspirado na obra de Dias Gomes. Entretanto, o diretor fez o caminho contrário de *O Auto da Compadecida* e de *A invenção do Brasil*, primeiro foi lançado o longa-metragem, em 2010, e depois a minissérie, em 2011. Alguns seriados da Rede Globo também proporcionaram o surgimento de filmes, por exemplo, o seriado *Os normais* (2001-2003), lançou *Os normais – O filme*, em 2003, e a continuação, em 2010, com *Os Normais 2*, todos com direção de José Alvarenga Jr.; e também *A grande família* (2001-até hoje), pertencente ao núcleo Guel Arraes com a participação de vários diretores, e a sua versão cinematográfica, em 2007, com direção de Maurício Farias. Seguindo a mesma lógica de convergência

mediática, porém fazendo o caminho inverso, temos *Carandiru*, longa metragem de 2003, e *Carandiru – outras histórias*, seriado de 2005, ambos dirigidos por Hector Babenco e inspirados no livro de Drauzio Varella.

O mesmo acontece com *Antonia*, filme de Tata Amaral, lançado em 2006, e *Antonia*, o seriado com duas temporadas, em 2006 e 2007, com direção de Luciano Moura, Tata Amaral, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco. Outro exemplo é *Ó Paí, Ó* (2007), filme que resultou no seriado televisivo, ambos com direção geral de Monique Gardenberg, e que teve duas temporadas (2008-2009); e também com *Divã* (2009), longa metragem de José Alvarenga Jr., que proporcionou o surgimento do seriado teleficcional, em 2011, com o mesmo título e a mesma direção. Ainda temos as duas temporadas da série *Mulher invisível*, que foram exibidas em 2011, e se constituem como desdobramentos do filme, exibido em 2009, com direção geral de Cláudio Torres.

A diferença entre as produções de Arraes citadas e as outras exemplificadas é que ele utiliza-se do mesmo material filmado tanto para a exibição no cinema quanto na TV, realizando, como já foi mencionado, um processo de montagem orientado pela convergência de mídias, segundo a classificação de Fechine (2008). Essa linha de Guel Arraes também foi seguida na produção do filme (2010) e da minissérie (2011) *Chico Xavier*, ambos com direção de Daniel Filho. A diferença nesse caso é que algumas cenas extras, que não foram utilizadas no filme, foram acrescentadas à minissérie para gerar um novo enfoque. Porém, nas outras produções que foram colocadas como exemplos, o material do filme é totalmente distinto do seriado e vice versa. São novas filmagens, diferentes enredos com abordagens diversas, porém seguindo a mesma linha narrativa estabelecida no filme ou na teleficção, o que tiver sido exibido primeiro.

Contudo, o audiovisual que mais gerou convergência midiática foi o episódio do programa *Brava gente*, intitulado *Palace II* (2001), com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund, inspirado no livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Esse especial deu origem ao filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, também adaptação audiovisual do livro de Paulo Lins, e teve continuidade com o seriado *Cidade dos homens* (2002-2005), com a participação de vários diretores, e, que por fim, resultou no filme *Cidade dos homens* (2007), de Paulo Morelli (BAHIA, AMÂNCIO, 2010).

O elemento de confluência de linguagens, de intercambialidade entre produções de diferentes plataformas midiáticas, está presente em *Decamerão: a comédia do sexo*, como

assinala Lia Bahia (2011). E esse elemento ultrapassa a característica do tratamento das imagens da microssérie, que foi filmada em película 16mm, carregando dessa forma uma qualidade de cinema, apesar de ter sido realizada para ser exibida na TV.

Outra iniciativa das Organizações Globo é a da TV Globo, que intensificou a realização de coproduções com produtoras independentes com o objetivo de agregar “qualidade e prestígio” à sua grade de programação. A exibição da minissérie *Som&Fúria* (2009), de Fernando Meirelles, uma coprodução da TV Globo com a produtora independente O2, e a exibição na TV Globo da minissérie *Decamerão: a comédia do sexo* (2009), dirigida por Jorge Furtado e coproduzida com a produtora independente Casa de Cinema de Porto Alegre, evidenciam esse processo de trânsito e a interdisciplinaridade fundamental entre cinema e televisão na contemporaneidade (BAHIA, 2011, p.238-239).

A Casa de Cinema de Porto Alegre foi criada, em 1987, por um grupo de cineastas gaúchos, como uma forma de produzirem de forma autônoma seus projetos. A produtora exerce influência no audiovisual brasileiro com premiações em festivais nacionais e internacionais, e trabalhos compostos por filmes, vídeos, séries televisivas, cursos de roteiro e de introdução à realização cinematográfica, além da constituição de fóruns de debates. Já existia uma parceria entre a TV Globo e a Casa de Cinema de Porto Alegre. A minissérie *Luna Caliente* (1999) e o *Cena Aberta* (2003), ambos com direção geral de Jorge Furtado, são exemplos dessa antiga experiência de coprodução.

Com essa pequena retrospectiva de alguns trabalhos teleficcionais diferenciados, já é possível destacar a realização de programas que incitam o desenvolvimento da paixão pela TV. Segundo Jesus Martín-Barbero e Germán Rey, com relação às críticas sobre a televisão, “o que cansa, e até irrita, porque (...) quase nunca sai do circuito fechado do óbvio, é a exasperação da queixa” (2004, p.23). Poder desviar o olhar para produções como *Decamerão: a comédia do sexo* demonstra que existem obras teleficcionais que saem da zona de conforto do óbvio e que são capazes de expandir a linguagem teleficcional, como veremos ao longo da nossa análise.

2.2 *Decamerão: a comédia do sexo*

Jorge Furtado, na direção geral, juntamente com Ana Luiza Azevedo, e no roteiro, com Guel Arraes, Adriana Falcão e Carlos Gerbase, criaram a trama de *Decamerão: a*

comédia do sexo, combinando elementos da comédia, do romance e de temáticas como o erotismo. Diferente do livro de Boccaccio, onde dez jovens se reúnem em um campo fugindo da Peste Negra presente na cidade e, entre banquetes e festas, contam histórias para se entreter, a microssérie cria uma realidade própria cheia de referências à cultura popular brasileira, onde as personagens vivem algumas situações inspiradas nas temáticas e novelas toscanas narradas pelos dez jovens do *Decamerão*.

Jorge Furtado é um cineasta gaúcho que já exerce influência na televisão brasileira, desde a década 90. O roteirista e diretor iniciou sua carreira com a realização de curtas-metragens no final dos anos 80, alcançando prestígio de crítica e de público com *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), *Barbosa* (1988), *Ilha das flores* (1989), e posteriormente com *O sanduíche* (2000). Logo em seguida, passou a roteirizar e/ou dirigir séries para a Rede Globo, como em *Luna caliente* (1999) e *Cena aberta* (2003); alternando até hoje com a sua produção de longas-metragens, que estreou, em 2002, com *Houve uma vez dois verões*, e teve continuidade com *O homem que copiava* (2003), *Meu tio matou um cara* (2004) e *Saneamento básico, o filme* (2007).

Furtado ainda conta em seu currículo com a participação em trabalhos para a TV e para o cinema apenas como roteirista. Na televisão, temos *Memorial de Maria Moura* (1994), dirigido por Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias; *Comédia da vida privada* (1995-1997) e *A invenção do Brasil* (2000), ambos com direção geral de Guel Arraes; e *Cidade dos homens* (2003), com a participação de vários diretores. De filmes, temos *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), *Lisbela e o prisioneiro* (2003) e *Romance* (2008), com direção de Guel Arraes; *Benjamin* (2003), de Monique Gardenberg; e *Antes que o mundo acabe* (2010), dirigido por Ana Luiza Azevedo.

Em 2011, foram exibidos na Rede Globo dois novos projetos de Jorge Furtado, com coprodução da Casa de Cinema de Porto Alegre. O primeiro foi um quadro no programa *Fantástico* intitulado *História do amor*, onde Daniel Oliveira e Leandra Leal, em seis episódios, interpretam personagens que vivem diversas situações durante as fases de um relacionamento amoroso, desde a sedução e namoro, ao casamento e a separação; isso em várias fases da humanidade, da Pré-História até os tempos atuais. Além desse trabalho, nos especiais de fim de ano da emissora, foi exibido o telefilme *Homens de Bem*, protagonizado por Rodrigo Santoro, e que se constitui como um thriller de investigação bem humorado. O

telefilme foi tão bem recepcionado que a Rede Globo já encomendou a Jorge Furtado a versão seriada, com nove episódios, dessa teleficção. Para Flávia Guidotti uma das

características mais marcantes da obra de Jorge Furtado é a apropriação e a reutilização de textos e imagens diversos, extraídos de diversos universos culturais, na composição de seus filmes. Tais filmes costumam mesclar em sua constituição recortes e colagens de fotografias, grafismos, diagramas, desenhos animados, jogos de videogame, histórias em quadrinhos, quadros de *pop art*, obras importantes da história do cinema, diálogos de Shakespeare, Cervantes, etc, tudo isso agenciado de forma a refletir uma visão fragmentada de mundo: uma imagem do pensamento de um sujeito descentrado (GUIDOTTI, 2007, p.47).

Em *Decamerão: a comédia do sexo* não percebemos integralmente essa colagem ou recorte de várias linguagens de forma a constituir uma visão fragmentada de mundo e a formação de um sujeito descentrado. Entretanto, destacamos um elemento, assinalado por Flávia Guidotti (2007), como presente em algumas obras de Furtado, que está em evidência na microssérie em estudo: uma tendência à transvalorização dos valores morais. Nesse caso específico, a transvalorização é proveniente do livro *Decamerão*, principalmente no que concerne ao tratamento concedido à sexualidade e à transgressão de normas que regem a sociedade. No seu blog, antes da estreia da microssérie, Jorge Furtado comentou o porquê de se trabalhar com a obra de Boccaccio.

Considerado por muitos o primeiro livro realista, o *Decamerão* é uma coletânea de contos de origem popular, histórias maravilhosas que resistem à prova do tempo, a maioria de conteúdo humorístico e erótico. (...) A ascensão social pelo casamento, a dúvida sobre a paternidade, os amores impossíveis, as rixas de marido e mulher, a busca pelo prazer, a batalha pela sobrevivência, por dinheiro ou comida, são os grandes temas de todas as histórias, desde sempre, e para sempre (FURTADO, 2008).

Renato Luiz Pucci Jr. (2008) ao analisar o programa *Cena aberta*, exibido em 2003, com direção de Jorge Furtado, Regina Casé e Guel Arraes, chama atenção para o debate acerca dessa produção. O autor destaca em sua análise a linguagem utilizada no *Cena aberta* como algo inovador, onde faz uma comparação com as vanguardas, e com comunicação direta com o público. Características essas criticada por alguns, como afirma Pucci, porém que traz às narrativas produzidas por eles a peculiaridade do novo, não necessariamente original, pois estabelece uma forte ligação com o repertório do telespectador.

O *Cena aberta* é composto por quatro episódios, adaptações dos contos *Negro Bonifácio*, de Simão Lopes Neto, e *As três palavras divinas*, de Leon Tolstoi, da novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e do romance *Ópera do sabão*, de Marcos Rey, intitulado no episódio televisivo de *Folhetim*. Segundo Luiz Antonio Mousinho, revelando alguns elementos de produção, o *Cena aberta* “parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela TV brasileira nos anos 80, (...) inspiradas em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas (...) dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências” (MOUSINHO, 2007, p. 116-117).

Apesar de *Decamerão: a comédia do sexo* não possuir o formato de revelação do mecanismo televisual ao mostrar o processo de criação aliado à impressão de realidade, como acontece em *Cena aberta* (PUCCI JR, 2008), a microssérie carrega esse traço de algo novo com comunicação direta com o telespectador. A inovação acontece por meio da dramaturgia e dos elementos narrativos como espaço e tempo. A teleficção de Furtado possui uma dramaturgia diferenciada, os diálogos são em versos, e é situada em um espaço físico e de tempo indeterminados. Os episódios possuem as mesmas personagens e estão situados no mesmo ambiente, uma vila ou pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul, mas que, pela construção dos elementos constitutivos das cenas, poderia muito bem se situar no interior da Itália, em uma época arcaica.

A métrica e a rima presente nos diálogos implicam uma característica marcante nesta teleficção e a comunicação direta com o telespectador acontece por meio das temáticas retratadas na microssérie e inspiradas livremente em Boccaccio. Jorge Furtado assinala que são temáticas que provocam o interesse de todos nós, humanos, “com nossos instintos básicos de reprodução e morte, em nossa luta diária pela felicidade e o prazer. São histórias que se contam com poucos personagens, também eles habitantes do imaginário de qualquer um, em qualquer cultura, em qualquer época” (FURTADO, 2008).

Exibida em duas partes, uma no início e a outra no meio do ano de 2009, *Decamerão: a comédia do sexo* possui apenas quatro episódios mais um piloto, veiculado em 2 de janeiro e intitulado *Comer, amar e morrer*. O piloto se constitui como o *corpus* da nossa dissertação, contudo, durante a análise, iremos remeter às situações retratadas em cada um dos episódios às suas respectivas novelas toscanas no livro de Boccaccio. A função do episódio piloto é testar a audiência, a receptividade do telespectador, “aferir as preferências do público”

(BALOGH, 2002, p.47), e, no caso da microssérie em estudo, isso ocorreu devido à dramaturgia pouco usual.

Assim, com um nível de audiência que atingiu as expectativas da Rede Globo, Furtado pôde reunir a sua equipe e produzir os outros quatro episódios, exibidos posteriormente: *O espelho* (31/07); *O vestido* (07/08); *O abade* (14/08); e *O ciúme* (21/08). Todos foram filmados no Rio Grande do Sul na Linha Jansen, Farroupilha, e no distrito São José de Costa Real, em Garibaldi, e na trama desenvolvida na microssérie existem sete personagens fixos com eventuais participações de outros. Há um triângulo amoroso entre um marido ciumento, Tofano (Matheus Nachtergaele) e a mulher que o trai, Monna (Deborah Secco), com um falso padre, Masetto (Lázaro Ramos). Existe um casal romântico Isabel (Leandra Leal) e Filipinho (Daniel de Oliveira). E, para completar, o casal de criados de Tofano, Tessa (Drica Moraes) e Calandrino (Edmilson Barros). Dentro das participações, podemos citar: Senhor Spininellochio (Tonico Pereira), pai de Tofano; o abade (Nelson Diniz); a prima de Isabel, Belisa (Fernanda de Freitas); e o tenente (Felipe de Paula).

O primeiro episódio, *Comer, amar e morrer*, traz a narrativa de um falso padre, Masetto, que chega à cidade por acaso. Visando saciar a fome, Masetto é obrigado a celebrar o enterro do Senhor Spininellochio e o casamento de Monna com Tofano, condição para este herdar a fortuna do recém falecido pai. Dessa forma, Masetto acaba se fixando na vila como o padre oficial e se apaixonando por Monna.

Seguindo a ordem cronológica temos *O espelho*, narrativa onde se inicia a traição de Monna com Masetto, e seu marido, Tofano, desconfiado, paga ao seu criado para segui-la com o intuito de flagrar a traição. Como Calandrino precisava de dinheiro para comprar um espelho grande para a sua amada, aceita o desafio; porém com a ajuda de Tessa, Monna consegue driblar o empregado e o seu esposo.

Em *O vestido*, Calandrino engana Filipinho, dono de um mercadinho e criador de ovelhas para conseguir dinheiro e comprar o tecido do vestido novo de Tessa. Paralelo a isso, ocorre uma troca de casais: cresce uma atração entre Masetto e Isabel, e Monna, sem o conhecimento do seu marido, mantém relações sexuais com Filipinho para conseguir comprar o vestido novo para a festa da padroeira.

No quarto episódio, intitulado *O abade*, o religioso do qual Masetto roubou as roupas, no episódio piloto, chega à cidade para reformar a capela. Com isso, aumenta o trabalho para Calandrino, Tessa e para o próprio Masetto, além do perigo dele ser descoberto. Assim, eles

armam um plano para acelerar a saída do abade da cidade ao trancá-lo com Monna, na Igreja, e simularem um flagrante desse ocorrido.

Em *O ciúme*, último episódio da microssérie, Tofano, desconfiado das traições de Monna, a tranca no quarto e a proíbe de sair, porém, mesmo assim, ela consegue fugir em algumas ocasiões para se encontrar com Masetto. Enquanto isso, a prima francesa de Isabel, Belisa, chega à cidade para visitá-la e atrai a atenção do seu marido Filipinho, despertando desejo e cobiça nele. No final, Masetto convence Tofano a soltar Monna e acaba trazendo a reconciliação entre o marido e a esposa. Dessa forma, o falso padre resolve sair da cidade e, na estrada, encontra Belisa com quem pega carona e sente de imediato uma atração física.

Com esse pequeno resumo dos enredos dos episódios, podemos afirmar que não é à toa que o título da microssérie seja *Decamerão: a comédia do sexo*, pois existe uma primazia do prazer seja por meio do sexo, seja por meio da comida ou aquisição de bens materiais. As temáticas do corpo e da vitalidade sexual, que estão presentes no texto literário por meio das situações das novelas toscanas, são alargadas na microssérie de Furtado. Em todos os cinco episódios o sexo, o corpo, a sensualidade e a busca pelo prazer, por meio de relações sexuais, são o ponto central da narrativa.

2.3 O hibridismo de formatos

Decamerão: a comédia do sexo é um programa de teleficção, denominado microssérie, termo usado para minisséries compactas (BALOGH, 2002). Entretanto, a série de Furtado suscita desdobramentos quanto a sua classificação, pois se trata de um seriado teleficcional nas suas características mais marcantes, e, por outro lado, possui elementos próprios de uma minissérie, que ultrapassam a própria denominação. Ocorre um hibridismo de formatos e a designação por microssérie “não resta dúvida de que constitui um instrumento útil para delimitar o alcance de processos de recepção e agilizar o reconhecimento e a leitura de marcas estruturais” (BALOGH, 2002, p. 90). Assim, para facilitar o reconhecimento por parte dos telespectadores, determina-se uma conceituação já existente, porém durante o nosso estudo percebeu-se o hibridismo estético e o avanço do programa ao confluir dois formatos.

Anna Maria Balogh (2002), considerando a confluência de linguagens em determinadas produções da televisão, levanta um questionamento em relação aos formatos

dos programas teleficcionais: qual a maneira para sistematizar esses processos que estão sempre em evolução, em andamento? A própria autora responde: como os “textos televisuais da atualidade se caracterizam por uma bricolagem de gêneros e subgêneros, de materiais de arquivo e outros especialmente filmados para o programa” (BALOGH, 2002, p.94); uma possibilidade de classificar as teleficções é por meio do estudo de gêneros, pois assim é possível determinar quais elementos se destacam no formato do programa e consequentemente indicar a sua denominação.

Jesus Martín-Barbero ressalta a importância da determinação dos programas de TV a partir da classificação dos seus gêneros.

Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidade, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.300-301).

Os gêneros televisuais são tendências, são unidades estéticas e culturais. De acordo com Yvana Fachine (2001), são o formato básico que precisamos encontrar em determinado programa para enquadrá-lo em categorias como ficcional, lúdico ou jornalístico, por exemplo. É o conjunto de elementos de reconhecimento que servem para normatizar e organizar a produção televisiva sob o viés do discurso institucional. Contudo, ainda segundo a autora, os gêneros não são estáveis.

Apesar dos padrões que caracterizam os gêneros permanecerem reconhecíveis pelo telespectador, que consegue identificar os símbolos base, existe um hibridismo linguagens que predomina no audiovisual contemporâneo. Dessa forma, Fachine conceitua gênero como “um fenômeno que se define na dialética entre repetição e inovação, entre prescrição e transgressão, entre continuidades (tradição) e rupturas. (...) Cada novo texto e cada novo gênero se define sempre em relação a outros que lhe são anteriores” (2001, p.16-17).

Esse conceito dos gêneros, como passíveis de renovação, está presente também no estudo realizado por Arlindo Machado (2005), no qual autor se baseia no pensamento de Mikhail Bakhtin, mesmo sabendo que Bakhtin nunca dirigiu “a sua análise para o audiovisual contemporâneo, ficando restrito (...) ao exame dos fenômenos linguísticos e literários em suas

formas impressas ou orais” (MACHADO, 2005, p.68). Afinal, a linguagem da TV, especialmente a da teleficção, possui um forte hibridismo, por isso em seus estudos são utilizadas teorias em várias áreas do conhecimento para analisar os seus conteúdos.

O teórico russo (2010b; 2010c) ao discutir a questão do gênero literário ressalta a presença e conservação de elementos da própria formação do gênero e ao mesmo tempo a permanente renovação e maleabilidade de outros elementos, refletindo uma tendência relativamente estável, que depende do papel e meio desenvolvidos e das condições de comunicação discursiva empregadas, constituindo-se em um processo dinâmico e de movimento dos enunciados.

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (...) O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. (...) É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, 2010c, p.121).

Podemos perceber que as ideias de centro de referência, de símbolos base que promovem a familiaridade entre os formatos e de evolução dos gêneros estão presentes nos estudos de Mikhail Bakhtin (2010c) e podem ser aplicadas aos gêneros televisuais. Machado (2005) considera cada programa, cada episódio de um seriado, cada reportagem, cada vinheta, cada publicidade da televisão como um enunciado. Dessa forma, o autor assinala que cada um desses enunciados é singular e faz uso dos recursos expressivos e códigos da TV na sua constituição. Assim, a utilização desses determinados elementos serve para organizar os enunciados a partir das suas esferas de intenção e público alvo.

Ao fazer um paralelo com a definição de gênero de Bakhtin, Machado conclui que esse tratamento do material, as formas de utilização dos recursos expressivos da televisão, pode ser considerado uma conceituação de gênero, no tocante à linguagem televisiva. “Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar ‘replicando’ muitos gêneros ao mesmo tempo)” (MACHADO, 2005, p.71).

Dessa maneira, os gêneros televisuais, e neles destacamos a teleficção, estão em contínuo processo de mudança, de combinação, de repetição, e de evolução de formatos, ao mesmo tempo em que procuram uma determinada consolidação. Por isso, por mais que inovem, acrescentem significações e promovam hibridismo entre si, as características

principais ficam evidenciadas e podem ser reconhecidas pelo telespectador, servindo para enquadrar a teleficção na grade geral como telenovela, minissérie ou seriado.

Os programas de ficção televisiva podem ser classificados por tipo de trama e subtrama; pela maneira de criar, apresentar e desenvolver as personagens; pelo tratamento de material; ou seja, pelas suas características formais, pela linguagem própria na televisão. Afinal, “as estratégias de construção do discurso ficcional na TV estão fortemente normatizadas pelas demandas de gênero e pelas servidões de formatação e ambos interferem poderosamente nesse fazer discursivo que se analisa” (BALOGH, 2002, p.70).

Destacamos a classificação, realizada por Renata Pallottini (1998), dos programas teleficcionais em unitários e os não-unitários. A autora define o unitário como “uma ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua posição na unidade e nele se encerra” (1998, p.25). Pallottini afirma que os unitários começaram, no Brasil, com peças de teatro levadas ao ar pela televisão, inicialmente ao vivo. A esse formato configurou-se chamar teleteatro.

Depois, esse tipo de teleficção foi tomando contornos específicos, com diversas locações, deixando de lado as características do teleteatro e adquirindo o formato de unitário, como conhecemos hoje. Segundo Pallottini (1998), a Rede Globo popularizou o termo Caso Especial para os seus unitários; um exemplo é *Morte e Vida Severina*, dirigido por Walter Avancini, em 1981, inspirado no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. O próprio episódio piloto de *Decamerão: a comédia do sexo* foi um unitário, um especial de começo de ano da emissora, exibido em janeiro de 2009.

A Rede Globo costuma realizar também séries compostas por unitários, como é o caso de *Comédia da vida privada* (1995-1997), *A vida como ela é...* (1996), *Brava gente* (2000-2003) e *Cena aberta* (2003). São programas que estão reunidos em torno de um projeto unificado, que pode ser a temática abordada na série, textos adaptados de um mesmo autor, ou o estabelecimento de uma linguagem específica para aquela teleficção. Contudo, os enredos e personagens de cada um dos episódios não possuem ligação entre si e se encerram na própria exibição, possuindo começo, meio e fim, e constituindo-se, portanto, como unitários.

Quanto aos não-unitários são os programas com uma maior duração e que se classificam em: minissérie, seriado e telenovela. O principal produto da teledramaturgia brasileira do ponto de vista industrial é a telenovela, onde predomina uma maior quantidade

de tramas e subtramas, uma tendência a ser mais longa na sua duração, e uma estrutura aberta com um tom melodramático e de cunho sentimental (PALLOTTINI, 1998). Já o seriado é definido, por Pallottini, como “uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa” (1998, p.30). Nesse formato de ficção televisiva

cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa (MACHADO, 2005, p.84).

O seriado narra uma história teleficcional, onde os episódios são independentes, possuem começo, meio e fim, podem ser vistos fora da cronologia de produção, pertencem à cosmovisão da série estabelecida desde o início e são exibidos uma vez por semana em um dia fixo, com as mesmas personagens. *Decamerão: a comédia do sexo* possui todos esses pontos: foi exibida durante quatro sextas-feiras, os episódios podem ser assistidos fora da cronologia de produção, e os elementos característicos do enredo, bem como as personagens, são os mesmos e estão presentes em todas as emissões. Contudo, a teleficção de Furtado traz características de uma minissérie também, por mais que esse formato seja definido por possuir uma única narrativa com subtramas entrelaçadas, e o capítulo anterior é necessário para a compreensão dos seguintes.

Balogh assinala que a minissérie possui um formato privilegiado no que concerne ao roteiro: “a primazia à artisticidade; seria em princípio, o formato no qual a função poética mais bem poderia se manifestar, diversamente dos seriados e novelas, com uma tendência muito maior ao aproveitamento de fórmulas e esquemas” (2002, p.37). Em relação à telenovela, é notável essa maior tendência ao seguimento de fórmulas na sua constituição, porém a teledramaturgia brasileira possui seriados que ultrapassam esquemas e inovam o seu formato e, conseqüentemente, a linguagem teleficcional. Isso acontece, por exemplo, em *Cidade dos homens* e em *A grande família*, seriados que transpõem com pregnância estética uma visão da sociedade e da família brasileira, respectivamente.

Jesus Martín-Barbero (2009) afirma que o dispositivo que organiza o espaço da TV é sobre o eixo da proximidade e da magia do ver, enquanto que o cinematográfico é sobre o eixo da distância e da magia da imagem. “No cinema, a função comunicativa central é a

poética – e isto, ao menos como intenção, até nos filmes mais baratos -, quer dizer, a transfiguração arquetípica da realidade (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.296). Essa afirmação, de Martín-Barbero, em relação ao cinema, se aplica ainda a determinados conteúdos da televisão que possuem outras funções além da comunicativa, ou seja, na TV existe, em casos isolados, a manifestação da função poética, não apenas em algumas minisséries, mas também em alguns seriados, como já exemplificamos.

Dentre as características de uma minissérie, podemos destacar, em *Decamerão: a comédia do sexo*, a constituição da cena de forma pouco usual, espaço físico e de tempo indeterminados; o roteiro fechado, número fixo de episódios que não possuem continuidade em outras temporadas; e a manifestação da função poética em sua essência, o que permite o surgimento de estruturas plurissignificativas de leituras. Para Jakobson (s.d.), a função poética da linguagem projeta o eixo de seleção sobre o eixo de combinação, é a “projeção do ícone sobre o símbolo- ou seja, (...) [é a] projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais) sobre o código verbal” (PIGNATARI, 2005, p.17).

Dessa forma, as estruturas plurissignificativas, sugeridas pela microssérie, são encontradas: no princípio dialógico (BAKHTIN, 2010b), presente na relação com o livro de Boccaccio e com outros textos; na dramaturgia diferenciada, os diálogos são em versos; e na *mise-en-scène* coreografada, o que reforça a encenação teatral e a presença do elemento cômico nas cenas, ponto que será detalhado no próximo subcapítulo. Assim, ao optar por uma dramaturgia com diálogos em versos, Jorge Furtado recheia o roteiro com paronomásias, emprego de palavras com sons parecidos, e isso possibilita a formação de trocadilhos e rimas, componentes cômicos nas cenas.

“A figura chamada paronomásia (...) na qual reina o ‘jogo de palavras’ é a relação íntima e indissociável entre som e sentido. Podemos qualificar um texto de poético quando desvelamos, na sua organização, as equivalências de som e sentido” (CHALHUB, 1998, p.20). Portanto, na microssérie, ao fazer uso da função poética da linguagem, Furtado traz ao texto uma carga literária e uma musicalidade próprias da poesia e dos antigos textos dramaturgicos, presentes até o século XVIII, por exemplo, em Molière e em Shakespeare.

Por se tratar de um texto audiovisual, o telespectador tem a ilusão de transparência, porém, na realidade, temos a ultrapassagem dos sentidos óbvios por meio da linguagem carregada de valor simbólico e trabalhada para gerar múltiplos sentidos, a partir do texto verbal, da encenação dos atores e da utilização de estratégias narrativas audiovisuais. No

subcapítulo de análise dos episódios, teremos a oportunidade de detalhar os dispositivos audiovisuais usados e as respectivas leituras possíveis.

Podemos afirmar que o estudo dos gêneros televisuais é útil não apenas para entender a forma de classificação dos programas e os seus enquadramentos na grade de uma emissora. É também possível, por meio dele, estabelecer a existência de características base para cada formato e ainda pontos de mutação sofridos a cada nova produção, compreendendo o hibridismo entre as linguagens e o atual momento de convergência midiática.

Por isso, semelhante à aplicabilidade da teoria de Bakhtin (2010b; 2010c) sobre os gêneros literários aos gêneros televisuais, destacamos o pensamento de Todorov. O autor afirma que um “novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 1980, p.46). Essa conceituação pode ser utilizada no campo televisivo e encontramos em François Jost a defesa da não existência de um ponto de partida e de um ponto de chegada no tocante aos gêneros da TV já exibidos e nos futuros de constituição.

As fórmulas de programas formam uma espécie de gigantesca rede, difícil de desenrolar, sem origem real e sem fim, em que cada programa se constitui guardando os traços daqueles que o anteciparam, sob a forma de empréstimo ou de reescritura, de tal maneira que é igualmente absurdo crer que um programa inove radicalmente ou que represente o último estágio de uma evolução (JOST, 2004, p.51).

Ao destacar os elementos característicos de dois formatos da ficção televisiva e que estão presentes por conjunção em *Decamerão: a comédia do sexo*, não foi nossa intenção afirmar o ineditismo e o nascimento de outro formato do gênero da teleficção até porque novas produções surgem a cada ano promovendo colagens, combinações e fragmentações tão inéditas quanto. Entretanto, foi nosso intuito defender a ideia de que a microssérie de Furtado, promovendo o hibridismo entre os formatos de seriado e minissérie, se torna um espaço de teste na televisão.

Considerando um contexto de uma emissora de canal aberto, Rede Globo, a exibição de *Decamerão: a comédia do sexo* foge do pensamento, que Arlindo Machado assinala que existe erradamente como um senso comum, em que o meio televisivo é encarado apenas como uma “tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário” (2005, p.16). A

microssérie assume o desafio de inovar e avançar a linguagem teleficcional por meio de marcas autorais bem demarcadas na TV.

2.4 A comédia do sexo

O elemento cômico, na microssérie, de Jorge Furtado, está presente nos cinco episódios que a compõem e se manifesta desde o título, delimitando que se trata de uma comédia sobre o sexo. Ou seja, as novelas toscanas escolhidas no *Decamerão* para inspirar a criação do universo da microssérie foram as que exploravam as temáticas do corpo e do sexo. Por isso, as personagens fixas de *Decamerão: a comédia do sexo* são formadas por dois casais e um triângulo amoroso, afinal os enredos giram em torno da convivência e trocas entre esses casais e mesmo quando surge a participação de outra personagem é com o intuito de provocar o adultério ou o ciúmes.

Segundo José Rivair Macedo (2000), o Cristianismo foi erguido sob princípios morais elevados e a posição ocupada pelo corpo e pela sexualidade foram deslocadas de um plano positivo, que ocupavam nos rituais religiosos politeístas, para um plano negativo, sendo incluídas na categoria dos pecados. O autor complementa ainda que “a literatura cômica rompia com a orientação atinente ao corpo. (...) O desprezo pelo corpo conduziu os pensadores a condenar tudo o que estivesse relacionado com o sexo, motivo pelo qual identificaram no invólucro carnal uma fonte de pecado” (2000, p.197). Boccaccio seguiu na direção oposta a esses pensadores cristãos e defendeu, inclusive, de forma explícita, no *Decamerão*, o sexo não como um pecado.

Um exemplo é a décima novela da sétima jornada, na qual um homem morre e depois surge para o seu amigo com o intuito de contar como é a vida no outro mundo. A grande dúvida era saber se era pecado ter relações sexuais com as comadres e, no final da conversa, o falecido afirma que no outro mundo o sexo com as comadres não tinha a menor importância. Claro que esse é apenas um exemplo mais direto do pensamento defendido por Boccaccio, mas que está presente, sob diversas maneiras, nas outras novelas toscanas do livro, as quais comentamos algumas no capítulo anterior.

Assim, Jorge Furtado delimitou a sua linha temática e partindo do *Decamerão* desenvolveu a sua teleficção, explorando a comédia e o sexo em torno de quatro pontos, que

iremos comentar e exemplificar a partir de agora. Ao estudar a comédia na microssérie, identificamos semelhanças: nas temáticas abordadas, em consonância com a obra de Boccaccio; na encenação realizada; na dramaturgia estabelecida; e na caracterização das personagens com uma tradição do teatro popular europeu, dos séculos XVI e XVII, denominada *commedia dell'arte*. Essa manifestação teatral é reconhecida por ter os primeiros atores profissionais, devido às inúmeras habilidades desenvolvidas pelos seus intérpretes, que as transmitiam de geração para geração.

A *commedia dell'arte* possuía caráter transgressor, uma vez que se opunha ao teatro praticado em palácios e fazia da rua o seu palco, dos transeuntes os seus espectadores e, diversas vezes, da improvisação o seu texto e encenação. Essa tradição de teatro popular surgiu a partir de diversos elementos do Carnaval, herança encontrada na sátira social existente nos espetáculos, nos figurinos coloridos e repleto de retalhos, e nas apresentações acrobáticas com o uso de pantomimas e máscaras pelos atores. O “nascimento da *commedia dell'arte* tem íntima relação com o *Carnaval*, herdando dele, portanto, o direito à total liberação, tanto sexual quanto social (as máscaras eram a síntese de tipos sociais, satirizados pelo teatro)” (VENDRAMINI, 2001, p.66). O Carnaval, segundo Bakhtin (2010a), é uma vida festiva, baseada no princípio do riso, é a segunda vida do povo.

O Carnaval (...) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e o generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. (...) É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a liberação total da seriedade gótica, a fim de abrir caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 2010a, p.239).

A *commedia dell'arte*, além da relação com o Carnaval, incorporou, no que tange ao rebaixamento, transferência das temáticas abordadas ao plano material e corporal, e à constante renovação do corpo sob a forma festiva, o chamado Realismo Grotesco, definido por Bakhtin (2010a). Segundo Marcílio de Souza Vieira, o corpo do intérprete da *commedia dell'arte* estava sempre aprimorando as técnicas, em estado de construção e, dessa forma, “absorvendo o mundo e por ele sendo absorvido numa troca mútua em que o corpo grotesco, expresso pela máscara da *Commedia dell'Arte* criava um corpo que nunca estava totalmente

pronto e acabado” (2005, p.55); quebrando assim com o corpo perfeito e pré-estabelecido da vida oficial e dos teatros praticados nos palácios.

A “alusão ou mesmo representação de fatos fisiológicos e sexuais mostra que a *commedia dell’arte* também não vacilava diante de qualquer tipo de recurso mais grosseiro, desde que lhe garantisse o efeito desejado e, conseqüentemente, o agrado do público” (VENDRAMINI, 2001, p.66). O corpo do ator na *commedia dell’arte* estava sempre aberto ao mundo, incorporando por todos os caminhos possíveis a constante renovação da vida.

O realismo grotesco afirma um mundo em que o corpo ainda não foi separado e fechado, já que o que faz com que o corpo seja corpo são precisamente aquelas partes pelas quais se abre e comunica-se com o mundo: a boca, o nariz, os genitais, os seios, o ânus, o falo. Por isso é tão valiosa a grosseria, porque é através dela que se expressa o grotesco: o realismo grotesco do corpo (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.102).

No capítulo anterior, destacamos a influência do Realismo Grotesco na obra de Boccaccio, expondo como o *Decamerão* proporciona o renascimento dos dez jovens e como as temáticas das novelas toscanas estão sob o princípio da vida material e corporal, de acordo com a conceituação de Bakhtin (2010a). Ao identificar que *Decamerão: a comédia do sexo* possui influência cênica da *commedia dell’arte*, constatamos que o caminho de inspirações partiu primeiramente dessa tradição de teatro popular europeu com o livro *Decamerão*.

Os “roteiros da *commedia dell’arte* também registravam outros elementos pertencentes ao universo do humor, com especial ênfase para a malícia e a obscenidade, características que se aproximavam das narrativas curtas do *Decamerão*, de Boccaccio” (VENDRAMINI, 2001, p.66). Além dessa semelhança, em relação a algumas temáticas maliciosas e obscenas, podemos identificar outro ponto em comum entre o livro de Boccaccio e essa manifestação teatral. O *Decamerão* traz o sentido da festa, festa utópica que representa o renascimento dos dez jovens, como já enfatizamos, mas também, como acrescenta Cristina Costa (2002): traz a festa das feiras, das máscaras e do carnaval. “A ‘contação’ assumia um aspecto nitidamente performático, reaproximando a oralidade da escrita e a linguagem verbal da expressão gestual e fisionômica” (COSTA, 2002, p.37).

Essa característica está presente na *commedia dell’arte*, uma vez que essa tradição teatral tem íntima relação com o Carnaval, utilizando-se de acrobacias e pantomimas nas performances e concedendo grande importância as expressões gestuais devido ao uso de máscaras nas apresentações. Dessa forma, Jorge Furtado, ao criar uma microssérie, com viés

cômico, inspirada na obra de Boccaccio, fez da *commedia dell'arte* o seu alicerce cênico em vários elementos: desde as temáticas e *mise-en-scène* estabelecida à escolha da dramaturgia e caracterização das personagens – pontos que iremos desenvolver a partir de agora.

Como a *commedia dell'arte* “vive em torno de quatro eixos fundamentais, todos eles diretamente ligados ao dia-a-dia: o amor (e o sexo), o dinheiro (obtenção e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho” (VENDRAMINI, 2001, p.60), percebemos a relação existente entre as temáticas abordadas na microssérie e essa manifestação teatral. Afinal, as personagens de uma comédia “estarão necessariamente preocupadas com problemas menores, isto é, cotidianos, de qualquer homem normal: casamento, adultério, aquisição de dinheiro etc., enquanto que ações como traição, assassinato ou vingança escapariam ao gênero cômico” (ARÊAS, 1990, p.31).

Os episódios de *Decamerão: a comédia do sexo* são inspirados nas novelas toscanas do livro de Boccaccio. Alguns episódios possuem situações de duas ou três novelas diferentes e que juntas foram incorporadas ao enredo da microssérie – analisaremos essas transposições verticalmente, no próximo capítulo. Identificamos que Jorge Furtado optou por escolher apenas as novelas toscanas com situações cômicas para trazer à sua teleficção e, mais especificamente, novelas que evidenciassem as temáticas sexuais e de valorização do corpo.

Em todos os cinco episódios da microssérie, o prazer, o sexo, a riqueza por meio de bens materiais, a satisfação de desejos básicos, como a saciação da fome, ou de instintos naturais, como as necessidades fisiológicas estão presentes por meio das situações inspiradas no *Decamerão* e outras desenvolvidas no roteiro, por Furtado. Ocorre, portanto, uma ênfase nos quatro eixos fundamentais das temáticas da *commedia dell'arte*: amor / sexo; dinheiro; comida; e trabalho (VENDRAMINI, 2001).

A *mise-en-scène* se constitui como a movimentação e o posicionamento dos objetos cênicos, dos atores, da sonoplastia, da iluminação, ou seja, toda a disposição dos elementos que compõem as cenas. Conceito de origem teatral, mas que se estendeu para o audiovisual incorporando elementos próprios do meio, como o posicionamento da câmera. Visto isso, podemos afirmar que, em *Decamerão: a comédia do sexo*, a encenação é toda coreografada com dois intuitos: explorar as temáticas do corpo e da vitalidade sexual nas cenas e intensificar o tom cômico que se pretende gerar.

Dessa forma, por meio de elementos próprios do audiovisual, posição e movimento de câmera, a *mise-en-scène* ajuda a construir a sensualidade de algumas cenas da microssérie.

Como acontece, no episódio *O espelho*, que inicia com o sonho de Monna com Masetto, em que a câmera percorre desde os pés até a cabeça dos dois amantes que se beijam deitados numa cama. O contraste dos tons da pele dos atores, pois Deborah Secco é morena clara e Lázaro Ramos é negro, a lentidão da câmera e a combinação de sequências das mãos percorrendo as coxas e as costas um do outro fazem com que a sensualidade salte à tela.

Outro exemplo é em *O vestido*, na cena em que Monna visita o mercado de Filipinho, na ausência de Isabel, para assim conseguir um desconto em sua nova roupa. Na medida em que ela aprecia a mercadoria, Filipinho exalta as qualidades do vestido ou, melhor poderíamos dizer, de Monna: “- Repare a cintura, a renda, o belo decote, tem caimento perfeito, parece ter sido feito para desencaminhar marido” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.06). Monna, da mesma forma, no momento em que pede o desconto, chama atenção para os seus dotes físicos, atraindo assim o olhar de Filipinho. Eles fazem esse jogo de insinuações e olhares até a chegada de Isabel no mercadinho, quebrando assim com o clima estabelecido e impedindo o contato físico entre os dois.

Na *commedia dell'arte*, que apesar de possuir cenas extremamente coreografadas, a fim de extrair o riso da platéia, alguns improvisos eram permitidos, devido à grande experiência e habilidade dos atores, e que, em diversas vezes, provocam tantas gargalhadas quanto às cenas de marcações estabelecidas. Entretanto, na microssérie de Furtado, não há espaços para improvisações, percebe-se o extremo apreço na construção e desenvolvimento das cenas que possuem tempos de diálogo e de encenação marcados, para assim atingir o objetivo proposto: fazer rir o telespectador.

Como na cena, do episódio *O espelho*, em que Filipinho quer ter relações sexuais com a sua esposa, com cortina aberta para que a claridade o permita vê-la melhor através do espelho que está na frente da cama. Porém, Isabel, pela timidez, não aceita. Primeiro, Filipinho abre a cortina e, imediatamente, Isabel se cobre toda. Então, quando ele se deita na cama, ela se levanta e fecha a cortina. Filipinho, não aceitando a condição da esposa, abre novamente a cortina. Automaticamente, Isabel se cobre de novo com o lençol e pede para ele optar: “- Assim, na luz, eu não consigo. É ver ou sentir, você vai ter que escolher” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.02). Ele, com as mãos ainda na cortina, a fecha um pouquinho, então Isabel tira o lençol do corpo, na mesma medida que a cortina foi fechada, e, assim, eles vão nesse jogo até que, quando a janela está completamente coberta, Isabel está despida do lençol.

Ou então, na cena, do mesmo episódio, em que Calandrino relata a Tofano que Monna vai à Igreja todos os dias se confessar. À medida que Calandrino vai tentando convencer Tofano de que existem mulheres devotas ao ponto de qualquer pecado já necessitar de uma confissão, os seus gestos vão ao encontro da sua fala, porém, ao invés de a nossa atenção se concentrar sobre o ato de persuasão, a comédia “a dirige sobretudo para os gestos. (...) A ação é intencional, ou pelo menos consciente; o gesto escapa, é automático”(BERGSON, 1980, p.76). É nesse automatismo gestual e no diálogo que residem a *mise-en-scène* coreografada dessa cena. Calandrino afirma:

- Na primeira vaidadezinha [pega um espelho], uma fita no cabelo [levanta uma fita], uma pequena inveja do sapato da amiga, uma gulinha de nada [come um biscoito], uma avareza de três vinténs [abre um baú e mexe nas moedas], meia raiva, um lasquinho de preguiça largado na cama [ajeita os lençóis], uma pontinha de luxúria [deita na cama], e pronto, lá se vai Dona Monna faxinar a alma. Tem mulher que é assim mesmo. Não pode ver uma louça na pia (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.07).

O terceiro elemento, em que Jorge Furtado utiliza a *commedia dell'arte* como inspiração cênica, é na dramaturgia. Como comentamos anteriormente, os diálogos de *Decamerão: a comédia do sexo* são em versos, o roteiro é repleto de paronomásias, reforçando assim a presença da comédia na teleficção, pelo emprego de palavras com sons parecidos, possibilitando a formação de trocadilhos e rimas. Como no episódio *O abade*, em que Filipinho, ao tentar se desculpar com a sua esposa, pela grosseria de dizer que a sombrinha que chegara da França, para ser vendida no mercadinho, não lhe servia, recebe uma resposta na medida da raiva dela. Diz Filipinho: “- Sua beleza está pronta. Não precisa de nenhum adorno”. “- Mulher ou se faz de sonsa ou faz o marido... [corno]. Esqueça”, responde Isabel (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.01).

A dramaturgia em versos permite a manifestação da função poética, afinal a microssérie adquire cargas literária e musical, existentes nos antigos textos dramáticos, como, por exemplo, na *commedia dell'arte*, que tornam presentes “o que existe em ausência na linguagem, ou seja, [permitem o desenvolvimento da] (...) equivalência de formas sígnicas” (CHALHUB, 1998, p.25). Esse recurso, na teleficção de Furtado, além da importância estética aqui destacada, representa a função social do riso, a partir do uso da comicidade com as palavras, uma vez que esse era mais um artifício do povo para ir de encontro às esferas oficiais.

A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida (BAKHTIN, 2010a, p.379-380).

Em seu estudo sobre o riso, Henri Bergson definiu três maneiras de se atingir a comédia por meio das palavras: uma frase “se tornará cômica se ainda tiver sentido mesmo invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes [trocadilho e jogo de palavras], ou enfim se a obtivemos transpondo a ideia a uma tonalidade que não é a sua” (1980, p.64). Em *Decamerão: comédia do sexo*, identificamos, predominantemente, como fonte de comédia nos diálogos, aliado ao fato dele ser em versos (o que permite o surgimento das paronomásias), a presença da interferência de duas ideias em uma mesma sentença, isso por meio de jogos de palavras (sentidos que uma palavra pode assumir), ou seja “dar à mesma frase duas significações independentes e que se superpõem” (BERGSON, 1980, p.65).

Em *O vestido*, Calandrino, usa da sua esperteza e troca com Filipinho um saco vazio por uma galinha. Na perspectiva de trocar a galinha por ovelhas, Calandrino tem a ideia de colocar moedas no animal para que a pessoa a ser enganada tenha a impressão de que a galinha põe dinheiro. Aliado ao próprio texto, que proporciona a comédia pelo *jogo de palavras*, interferência de duas ideias na mesma sentença, está a encenação que Calandrino faz com a moeda, durante o diálogo, a *jogando para cima e para baixo*. Assim, segue o diálogo de Calandrino com o animal.

- A próxima parte do plano, eu lhe aviso de antemão, pode dar algum desgosto. Mas, como pode ser que sim, também pode ser que não, dependendo do seu gosto. Há quem goste num sentido e há quem goste no sentido oposto. É um sofrer que se impõe que eu lhe inflijo a contragosto. O que sempre você põe, hoje lhe vai ser posto (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.07).

A comédia também se manifesta na microssérie pela transposição da tonalidade das palavras. Como em *O abade*, quando Masetto, acreditando que será reconhecido, encontra o religioso que ele roubou os pertencentes, no episódio piloto *Comer, amar e morrer*. Ao abrir a porta da Igreja, Masetto, levanta as mãos ao alto, em tom de despedida, dizendo: adeus.

Porém, percebendo que o abade pergunta, aos outros presentes, se ele era o padre, Masetto imediatamente muda o tom da voz e a posição dos braços para os céus: “- À Deus! À Deus o que é de Deus!” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.06).

Na mesma cena, o abade, ao comentar que havia sido roubado por um baiano, e, por isso, estava sem os seus óculos, força, automaticamente, Masetto, que é da Bahia, a mudar o seu sotaque para gaúcho e a usar expressões do Rio Grande Sul pronunciadas erradamente (fala bagos – que popularmente significa testículos – ao invés de pagos – expressão gaúcha -, além de empregar o conhecido *bah* gaúcho de forma extremamente marcada). “Não é, pois, a mudança brusca de atitude o que causa o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (BERGSON, 1980, p.14).

A dramaturgia, por meio dos diálogos em versos, jogos com as palavras e trocadilhos, ainda interfere nas relações de duplo sentido estabelecidas com as temáticas sobre o corpo e o sexo. Em *O ciúme*, Filipinho, ao confessar que sabia da presença de Isabel, escondida no guarda-roupa, e, por isso, não havia beijado Beliza, entenece a sua esposa que admira a sua coragem: “- Você está provando com essa sinceridade que realmente me ama. Sabe o que deu vontade? De ir direto pra cama” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.17).

Outro exemplo é em *O vestido*, durante a confissão de Isabel com o falso padre. A jovem vai à Igreja para revelar um recorrente sonho: “- Eu vou dormir. Noite escura e o sol surge na janela, como fosse manhã cedo. Olho pra cama e percebo que há alguém sentado nela. Eu fico muito assustada” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.03). Na medida em que Isabel narra o seu sonho, ele é mostrado e a pessoa sentada na cama assume a forma de Masetto, que pergunta se ela sonha com alguém conhecido. Isabel, atordoada, responde: “- Está coberto com um manto, mas não é o meu marido. Esquento. O calor é tanto que acordo com a cama encharcada. Me diga, padre, será uma alma penada? / - Esse sonho é mais provável que seja uma alma pelada” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.03), rebate imediatamente Masetto.

Para finalizar, ainda existe a categoria personagem. O quarto elemento, que identificamos, no qual Jorge Furtado se apóia na *commedia dell'arte* como fonte cênica e que, especificamente, nesse caso, constrói as sete principais figuras dramáticas da microssérie com base nos arquétipos dessa manifestação teatral. Afinal,

em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo caráter é cômico, desde de que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em

nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. O personagem cômico é um tipo (BERGSON, 1980, p.78).

Por isso que, as sete personagens de *Decamerão: a comédia do sexo* são inspiradas nos tipos básicos, desenvolvidos pela *commedia dell'arte*. Tofano representa o burguês avarento, a sua esposa, Monna, a mulher devassa, e o amante é interpretado pelo falso padre, Masetto, formando assim o triângulo amoroso. O casal apaixonado é representado por Filipinho e Isabel, e os criados por Calandrino e Tessa. Na terminologia da *commedia dell'arte*, poderíamos definir que Tofano e Monna fazem parte dos *Vecchi*, a classe social mais elevada, Tessa e Calandrino, dos *Zannis*, a classe social mais baixa, e Filipinho e Isabel são os *Innamorati*, o casal de apaixonados.

Dentre essas figuras dramáticas, são os *Zannis*, que na *commedia dell'arte* os nomes mais conhecidos eram Arlequim e Colombina (FREITAS, 2008), e em nosso caso, são Calandrino e Tessa, que, pelas características que os compõem, são quem mais proporcionam a comédia na microssérie. Calandrino representa o criado de Tofano, e Tessa, apesar de também ser empregada de Tofano, representa a criada de Monna, pois assume o papel de sua confidente e a ajuda a realizar os seus desejos. Na realidade, sempre é Calandrino e Tessa quem possuem os planos e fazem os ajustes para que, por exemplo, o desejo de Tofano de descobrir se sua mulher é realmente infiel se comprove ou não, ou a vontade de Monna de se encontrar às escondidas com Masetto se concretize. Zanni era uma

terminologia que indicava uma abreviação de Giovanni, um nome bastante popular na Itália, funcionando como uma referência a determinado setor da vida social, aquele que abriga os criados, os esfomeados, os desvalidos. Assim como, entre nós, o José se torna Zé e pode ser visto como o Zé ninguém. Os tipos que se aproximavam do zanni se caracterizavam como criados bufos, glutões esfomeados e trapaceiros, originários de regiões pobres da Itália, como Bérghamo, aos quais restava apenas a criatividade e certa malandragem, como forma de sobrevivência social (FREITAS, 2008, p.71).

É essa malandragem que caracteriza Calandrino e Tessa. É pela esperteza que eles geram as intrigas e situações ambíguas, mas que, no final, se revelam como as soluções dos desejos de seus amos, e também como uma oportunidade de obtenção de lucro ou vantagem para eles próprios, pois, para realizarem os planos, eles sempre são pagos com dinheiro ou

promessas de melhoras nas condições de suas vidas. “O *zanni*, além de seu virtuosismo corporal apresentado, mostrava engenhosidade, esperteza e a capacidade de adaptar-se a qualquer dificuldade. Encontrava sempre uma saída para as armações arquitetadas” (VIEIRA, 2005, p.109).

Esse elemento está presente numa fala dita tanto por Calandrino como por Tessa e que representa bem essa capacidade de adaptação aos problemas, encontrando sempre uma solução. Enquanto Calandrino, em *O espelho*, diz: “- Para tudo existe um jeito. Já guardei vento em gaveta e a luz do sol num pacote. Parti o grito com um corte, metade pra cada irmão. Só não dei jeito pra morte, mas não desisti ainda não” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.07); Tessa, em *Comer, amar e morrer*, afirma: “- Pro careca tem peruca, pro pecado confissão, pro corno existe ilusão, pros pobres existe sorte. Só não dei jeito pra morte, mas não desisti ainda não” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.13).

Como afirmamos, no início desse subcapítulo, as temáticas do corpo e da vitalidade sexual guiam o comportamento das personagens de *Decamerão: a comédia do sexo* gerando trocas de casais e adultérios. No próprio episódio piloto, *Comer, amar e morrer*, Monna é a enfermeira do Senhor Spininellochio, pai de Tofano, e também assume o papel de sua amante. Ao morrer, o Senhor Spininellochio deixa toda a sua fortuna para seu filho com a condição de que ele se case com Monna. Tofano, sedento pela riqueza do pai, acata a decisão, porém não estima sua esposa e, por isso tenta conquistar Isabel, na frente de todos os convidados, na festa do seu casamento. Em *O espelho*, inicia-se a traição de Monna com Masetto e, em *O vestido*, esse triângulo amoroso formado por Tofano, Monna e Masetto se desfaz. Monna tem relações sexuais com Filipinho, e Masetto flerta com Isabel.

Até mesmo as personagens que fazem participações em episódios específicos servem para provocar ciúmes. Temos, em *O abade*, o suposto flagrante ocorrido entre Monna, que estava sem a sua saia, e o abade, na Igreja, dando a entender que algo acontecia entre os dois. Outro caso é em *O ciúme*, em que Tessa, acreditando que Calandrino a traía, passeia com o tenente pelo rio, deixando o criado preocupado, e, nesse mesmo episódio, a prima de Isabel, Belisa, se hospeda na sua casa, e acaba atraindo demais a atenção de Filipinho que a corteja descaradamente. Ou então, em *O abade*, em que Isabel, cansada da rotina do seu casamento com Filipinho, ao ouvir da sua janela uma serenata do tenente, troca um beijo com ele.

Apesar de, nas novelas toscanas do *Decamerão*, como classificamos no capítulo anterior, o *acontecimento impressionante* (JOLLES, 1976) ser considerado mais importante

do que as personagens que vivem as situações das novelas, o fato de que, na microssérie, Jorge Furtado optou por criar sete personagens fixas com características bem demarcadas, tornando-as tipos cômicos inspiradas nas figuras dramáticas da *commedia dell'arte*, concede destaque à categoria personagem. Afinal, no *Decamerão* as narrativas eram vividas, a cada vez, por personagens diferentes, enquanto que, na microssérie, não funciona dessa maneira. Em *Decamerão: a comédia do sexo*, sempre são as mesmas personagens em todos os episódios e isso confere uma importância maior à essa categoria, destaque que não existe na obra de Boccaccio, pois ela está concentrada nas temáticas preestabelecidas pelos reis e rainhas em cada jornada.

Dessa forma, as sete figuras dramáticas da microssérie vivem as situações, inspiradas no *Decamerão*, representando os tipos básicos da *commedia dell'arte*, e tendo o sexo, o prazer e a aquisição de bens materiais como os pontos centrais das narrativas dos episódios. Assim, o telespectador é levado a desvendar os duplos sentidos das situações, da encenação e dos diálogos das personagens. No *Decamerão*, também existe a utilização desse recurso no texto, o leitor é convidado a compor a sua própria interpretação com o intuito de identificar uma lógica.

Em razão dessa montagem, Boccaccio é visto, por vezes, como um narrador de costumes e, por outras, como um crítico da Igreja e da clericalidade. Até porque contos são contos, e a ambivalência própria da sua natureza ficcional abre espaço para uma atuação muito ativa do leitor. Boccaccio sabia disso, e alerta seu público para o fato de que poderia tirar de suas novelas tanto conselhos perversos como úteis e proveitosos, dependendo daquilo que cada leitor trouxesse dentro de si (COSTA, 2002, p.36).

Boccaccio tornou o seu público ativo durante o ato de leitura, pois os duplos sentidos das palavras e das ações narradas nas novelas toscanas exploravam o repertório dos seus leitores quanto ao objetivo que se queria alcançar. As temáticas, inspiradas na obra de Boccaccio, a *mise-en-scène* estabelecida e a escolha pelos diálogos em versos trabalham juntos para desenvolver os elementos cômicos em *Decamerão: a comédia do sexo*. Por mais que, em nosso estudo, cada um desses pontos, aliado à categoria personagem, tenham sido exemplificados separadamente, é a partir do conjunto que nasce a comédia nos episódios. É, por isso, que a exploração das temáticas dos valores do corpo e da vitalidade sexual anda lado a lado com os elementos construídos para compor o riso na microssérie, afinal a teleficção se constitui como uma *comédia do sexo*.

3. O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO EM *DECAMERÃO*: A COMÉDIA DO SEXO

3.1 A pluralidade de épocas, leitores e mídias do *Decamerão*

No livro *Ficção, comunicação e mídias*, Cristina Costa enquadra *Decamerão* nos “modelos ficcionais que transcendem espaço e tempo, migrando por diferentes linguagens, idiomas e mídias” (2002, p.31).

Desse modelo fazem parte o uso poético das metáforas; a temporalidade não-histórica própria do relato; a construção de uma situação imaginária envolvendo tempo, espaço e personagens, a íntima relação com a realidade na qual se insere e uma intersubjetividade profunda entre autor e público. O compartilhamento dessas histórias ficcionais fornece o substrato da identidade individual e coletiva, construindo formas precisas de sentir e experimentar a vida, das quais são gerados valores, gostos e sensibilidades (COSTA, 2002, p.31).

Por isso, é que um ponto de destaque do *Decamerão* é o seu caráter desligado da tradição medieval e de mensagens morais. A obra de Boccaccio inspirou vários artistas em diferentes séculos por mesclar o erudito e o popular, e por tratar os anseios humanos de forma realista. O livro foi fonte de inspiração para vários escritores; basta “dizer que dramaturgos como Shakespeare, Molière, Hans Sachs e Lopes de Vega se aproveitaram dessas histórias em suas peças, Chaucer, Perrault e La Fontaine em seus contos, além de poetas como Druden, Keats, Tennyson e outros” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.28).

Boccaccio influenciou não apenas o campo literário, mas também áreas não-literárias, como o audiovisual. A primeira adaptação do *Decamerão* é de 1953, intitulada *As noites de Decameron* (*Decameron Nights*), com direção de Hugo Fregonese. Uma produção do Reino Unido e da Espanha, o filme traz no elenco Louis Jourdan e Joan Fontaine. O longa metragem transpõe especificamente três novelas toscanas (a décima novela da segunda jornada, a nona novela da segunda jornada, e a nona novela da terceira jornada) e a narração dessas três novelas preenche o enredo principal do filme que é a história de amor entre Boccaccio e Fiammeta, situação que não existe no *Decamerão*.

Na sequência de adaptações, temos o *Boccaccio' 70*, lançado em 1962. É uma produção franco-italiana, na qual quatro diretores filmaram episódios inspirados no

Decamerão. Temos Luchino Visconti, com *O Trabalho*; Federico Fellini, com *As tentações do Dr. Antônio*; Mario Monicelli, com *Renzo & Luciana*; e Vittorio de Sica, com *A Rifa*. São histórias cômicas que representam à la Boccaccio a mulher contemporânea, com destaque ao elenco feminino: Romy Schneider, Anita Ekberg, Marisa Solinas e Sophia Loren, respectivamente.

Os episódios tratam da vingança de uma esposa às traições do seu marido; dos desejos de um homem, temente a Deus, frente a um *outdoor* com uma sensual modelo; de um casal de operários que precisa manter o segredo do seu casamento para garantir a permanência no emprego; e da rifa de uma noite com uma bela mulher que atrai todos os homens da região, inclusive de um inocente virgem ajudante da Igreja. Em *Boccaccio' 70*, não temos a adaptação de nenhuma novela específica do livro de Boccaccio, pelo contrário os quatro diretores optam por não retratar as histórias presentes no *Decamerão*.

Visconti, Fellini, Monicelli e De Sica criam novas situações que se constituem claramente como uma homenagem, se assim podemos chamar, a Boccaccio, na qual a mulher contemporânea é evidenciada com a presença da tonalidade do *Decamerão*. O mesmo acontece em *As bonecas (Le Bambole)*, de 1965, outra produção que homenageia o *Decamerão*, seguindo a mesma linha de *Boccaccio' 70*.

Em *As bonecas*, novamente as mulheres contemporâneas são colocadas em evidência, em quatro histórias cômicas, que não se interligam e que trazem a tonalidade da obra de Boccaccio, por meio das confusões vividas entre elas, seus maridos e amantes. O primeiro episódio, *O telefonema*, foi dirigido por Dino Risi e traz no elenco Virna Lisi e Nino Manfred. O telefonema da sogra atrapalha os planos do marido que não aguenta esperar sua esposa desligar e vai se divertir com a vizinha.

Logo em seguida, temos *O tratado de Eugenética*, com Elke Sommer, Maurizio Arena e Piero Focaccia, e direção de Luigi Comencini. Nesse episódio, uma estrangeira vai à Itália para encontrar o *macho italiano perfeito* para ter um filho com ela. Como é uma mulher independente, deseja criar o filho sozinha, porém o seu motorista e guia na cidade a conquista. Ela acaba se casando com ele e tendo não apenas um, mas vários filhos.

Monica Vitti está em *A Sopa*, dirigido por Franco Rossi. O episódio conta a história de uma mulher jovem e bonita, casada com um homem velho, que não mantém mais relações sexuais com ela. A rotina do casamento monótono é representada pela hora do jantar, o momento em que o marido toma a sua sopa. Por isso, a esposa tenta por três vezes matar o

marido, as duas primeiras pagando a homens para realizar o serviço e a terceira pedindo ao seu amante, porém nas três tentativas o marido escapa.

O último episódio é *Monsenhor Cupido* com Gina Lollobrigida, Jean Sorel e Akim Tamiroff, direção de Mauro Bolognini. Esse é o único episódio com uma referência explícita ao livro, a terceira novela da terceira jornada. “Dando à sua artimanha o aspecto de confissão e de castíssima consciência, uma mulher apaixonada por um jovem leva um frade circunspecto (sem que ele o perceba) a fazer com que seja satisfeita a vontade dela” (BOCCACCIO, 1970, p.153).

Mesmo com esse dado específico do livro de Boccaccio, a novela é transposta para a contemporaneidade ao trazer a narrativa para um hotel em Roma, em que o Monsenhor e o seu inocente sobrinho Vincenzo estavam hospedados para a participação em um Concílio Ecumênico. A esposa do dono do hotel se encanta com Vincenzo e, como percebe que o rapaz não nota a sua presença, usa as confissões feitas ao Monsenhor para chamar a sua atenção, e bem como, para marcar encontros com ele.

Em 1971, Pier Paolo Pasolini lança o seu *Decameron (Il Decameron)*. Essa adaptação de algumas novelas toscanas do livro de Boccaccio é o primeiro filme que compõe a *trilogia da vida*, lançada por esse diretor, que conta também com *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974). De acordo com Andréia Guerini, o filme de Pasolini não possui a intenção apenas de representar o mundo de Boccaccio, de simplesmente transpor os enredos para a tela, pois o cineasta utilizou-se das novelas do *Decamerão* para comentar metaforicamente a sociedade italiana da época.

Segundo a autora,

observa-se que na adaptação-criação Pasoliniana do *Decameron* existe a tentativa de superação de alguns tabus e da exaltação do jogo sexual: Pasolini transfere a ação do *Decameron* de Florença para Nápoles e substitui à vitalidade (laica e anticlerical) da nascente burguesia contada por Boccaccio a alegria e a inocência popular de um mundo que não é mais protagonista da História, mas que vive fora da história, em uma espécie de paraíso terrestre sem poder e sem culpa (GUERINI, 1999, p.46).

Pasolini escolheu nove novelas toscanas⁶ do *Decamerão* para construir a sua adaptação da obra de Boccaccio. Primeiramente, temos: a quinta novela da segunda jornada

⁶ Várias das novelas toscanas que Pasolini adaptou, no seu *Decameron*, já foram comentadas ao longo da nossa dissertação, no primeiro e no segundo capítulos.

(Andreuccio é enganado três vezes, durante uma noite, mas ao final consegue recuperar a sua riqueza); a primeira novela da terceira jornada (um jovem fingiu-se de surdo mudo para poder trabalhar em um convento e desfrutar do sexo com as freiras); a segunda novela da sétima jornada (uma esposa engana seu marido fazendo-o acreditar que o homem que estava em sua casa queria comprar a barrica que estava à venda, tirando a suspeita de que era na verdade o seu amante); e a primeira novela da primeira jornada (narra a história de Ciappelletto, que mesmo com uma vida de trapagens, ao morrer é considerado um santo).

Foram adaptadas também: a quinta novela da sexta jornada (o Senhor Forese de Rabata e o pintor, Giotto, após uma chuva que os deixa totalmente sujos, zombam do aspecto um do outro); a quarta novela da quinta jornada (uma jovem inventa para os pais que quer dormir na varanda e ouvir o cantar do *rouxinol* para, assim, poder se encontrar com o seu amado); e a quinta novela da quarta jornada (os irmãos de Lisabetta matam o seu namorado que depois lhe surge em sonho para indicar o local em que está enterrado. A jovem desenterra a cabeça do namorado e a coloca em um vaso. Os irmãos desconfiados jogam o vaso fora e a irmã morre de tristeza).

Ainda temos: a décima novela da nona jornada (enganando um pobre casal, Donno Gianni os convence de que pode transformar a mulher em uma égua, porém no momento de colocar a *cauda*, o marido não permite o ato sexual) e a décima novela da sétima jornada (dois homens fazem um pacto de o primeiro que morresse voltaria para contar como é o outro mundo. Assim acontece e o morto cumpre a promessa, surgindo para contar como é a vida no além para o amigo que ficou vivo, informando inclusive que o sexo com as comadres não é considerado pecado, como se costumava acreditar).

Existem dois momentos no filme, de acordo com essas novelas que citamos. A primeira parte tem como história condutora a de São Ciappelletto que está ligada a outras três novelas, os enganos sofridos, em uma noite, por Andreuccio; a do rapaz surdo-mudo no convento; e a narrativa da barrica, em que a mulher engana o marido com o seu amante. Após a morte de Ciappelletto, em que ele é considerado um santo, inicia-se a segunda parte do filme, que tem como base, porém modificada, a quinta novela da sexta jornada. A novela narra uma situação vivida por dois homens, após uma chuva forte. No filme, além de ter esse incidente, é desenvolvida uma história para o discípulo do pintor Giotto, interpretado pelo próprio Pasolini, que chega à cidade de Nápoles para pintar os afrescos de Santa Chiara.

As novelas do rouxinol, da jovem que morre ao lhe ser tirado o vaso em que estava a cabeça do seu amado, a narrativa da transformação de uma mulher em égua e a dos compadres que fazem um pacto de voltar para contar como é a vida no outro mundo estão interligadas, nessa segunda parte, à narrativa do discípulo do pintor Giotto. O filme termina quando o trabalho do pintor está completo, ou seja, no *Decameron*, “há a imbricação de Pasolini autor e ator, cineasta e pintor, e do filme e do afresco” (ALMEIDA, 2010, p.6).

Pasolini permeia o seu filme com imagens de corpos repletos de ataduras, caveiras, ambientes quentes e sujos como uma forma de representar a presença da Peste Negra na obra. Contudo, o diretor enfatiza a exaltação do corpo, do sexo, da diversidade e pluralidade das pessoas, e da inocente alegria da paixão. Todos esses elementos são representados livres do pecado ou do sentimento de culpa, impostos pela Igreja Católica.

Para Ana Carolina Almeida,

comparando as novelas de Boccaccio com o filme de Pasolini, percebe-se que este diretor se utiliza dos “ganchos” deixados por Boccaccio para enfatizar o corpo, os órgãos sexuais e o sexo. Boccaccio não exalta o sexo e a nudez. Esses são ocultos pelas metáforas e pelo uso de termos que apenas fazem alusão àqueles temas. Pasolini, pelo contrário, deseja acentuar a força do sexo e do corpo nu. Por isso, em seu filme, aparecem tantas vezes o corpo, o nu e o ato sexual, que, para ele, ainda não tinham sido contaminados pelo neocapitalismo. Além disso, Pasolini realiza sua obra sobre um suporte privilegiado para a questão que quer tratar, isto é, o cinema, as imagens, que ao chocar a sociedade italiana da sua época, chamavam a atenção para o que na [sic] tinha sido maculado pela sociedade de massa (2010, p.09).

Depois do filme de Pasolini, surgiram outras duas obras audiovisuais que também utilizaram o livro de Boccaccio como fonte. Como não encontramos textos críticos em sites, nem foi possível a especulação dessas obras, pois não as localizamos aqui no Brasil para comprar, nem mesmo no mercado informal de venda, para alugar em vídeo locadoras ou baixar pela internet, resolvemos apenas citá-las como forma de registro. Assim, temos, em 1972, *Beffe, Licenze et amor segreto del Decameron*, direção de Walter Pisani, e *The Last Decameron*, em 1974, de Joe D’Amato.

Seguindo a ordem cronológica, em 2007, o livro de Boccaccio teve uma versão fílmica voltada principalmente para adolescentes, numa coprodução do Reino Unido, Itália, França e Luxemburgo, *Território Virgem (Virgin Territory)*, dirigido por David Leland. Declaradamente inspirado no *Decamerão*, *Território Virgem*, intitulado também como

Decameron Pie, o *American Pie* da Renascença, retrata de forma superficial as temáticas abordadas por Boccaccio e centraliza o enredo em cenas banais de sexo e diálogos vazios sobre virgindade, tendo como foco a melodrama romântico vivido entre os personagens principais, Hayden Christensen e Mischa Barton.

Na teleficção, temos, em 2009, o diretor brasileiro Jorge Furtado com *Decamerão: a comédia do sexo*. Furtado opta por mesclar nos episódios situações presentes em diversas novelas do livro de Boccaccio, porém, a partir de uma perspectiva diferente de *Boccaccio '70* e de *As bonecas*. Afinal, não se trata apenas de se inspirar no estilo das temáticas de Boccaccio, um ambiente é desenvolvido para que determinadas situações realmente presentes nas novelas toscanas do *Decamerão* sejam vividas nos episódios pelas sete personagens fixas, criadas pelo diretor. A microssérie, que é o nosso objeto de estudo, terá o seu processo de adaptação analisado nos subcapítulos seguintes.

Por fim, o diretor Woody Allen revelou que o seu próximo filme, que será lançado em 2012, será inspirado livremente no *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. O longa metragem, que se chamaria *Nero Fiddle*, terá agora o título de *To Rome with love*. Woody Allen adiantou alguns aspectos do filme, destacando que ele terá como base o *Boccaccio '70* e será composto de quatro histórias diferentes que não irão se cruzar, como se fossem quatro curtas compostos por narrativas que não estão presentes no *Decamerão*, mas que possuem o ar das temáticas existentes nas novelas toscanas do livro. Duas das histórias terão atores italianos e duas serão com atores americanos, e as quatro narrativas se passarão em Roma. No elenco, além do próprio Woody Allen, estão Penélope Cruz, Alec Baldwin, Ellen Page, Jesse Eisenberg e Roberto Benigni. Resta aguardar para apreciar essa mais nova obra inspirada livremente no livro de Giovanni Boccaccio.

Após esse resgate das adaptações audiovisuais do *Decamerão*, podemos afirmar que a obra de Boccaccio não se destina a um determinado setor de leitores. Isso acontece devido à sua linguagem, entre o erudito e o popular; às situações abordadas, temas de todas as histórias (ascensão social pelo casamento, busca do prazer, brigas de marido e mulher); e à sua ampla disseminação entre as pessoas, independente do nível social, idioma e, nos últimos tempos, nos séculos XX e XXI, independente da mídia, tendo em vista que o livro já foi adaptado tantas vezes para a linguagem audiovisual e, ainda assim, continua a inspirar os mais diversos roteiristas e diretores.

3.2 Adaptação televisiva: *Dialogismo e Intertextualidade*

A nossa escolha metodológica por primeiro comentar a obra de Giovanni Boccaccio e depois a microssérie de Jorge Furtado, foi por acreditar na sustentação da última enquanto objeto de estudo completo. Seguimos a linha de raciocínio defendida por Balogh, no qual o “filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação” (BALOGH, 2005, p.53). Dessa forma, agora passamos para a segunda fase em que *Decamerão* e *Decamerão: a comédia do sexo* serão observados sob o aspecto do processo de adaptação audiovisual: o estabelecimento de uma conceituação do termo, identificação das especificidades de uma adaptação televisiva e determinação do nosso método de estudo, que será aplicado logo em seguida, durante a análise dos episódios da microssérie.

Em *Aspectos lingüísticos da tradução*, Roman Jakobson distingue três maneiras de interpretar o signo verbal: a tradução intralingual ou reformulação, que é a interpretação dos signos verbais por outros signos da mesma língua; a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que é a interpretação dos signos verbais por signos de outra língua; e a tradução inter-semiótica ou transmutação, que é a interpretação dos signos verbais por sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, s.d.). Assim, iremos denominar a adaptação audiovisual, como uma transmutação, uma tradução inter-semiótica, seguindo a definição de Jakobson. Afinal, durante o processo, a narrativa verbal se converte em narrativa audiovisual, através das especificidades do meio: movimento de câmera, trilha sonora, *mise-en-scène*, dentre outros.

Segundo Linda Hutcheon, o processo de adaptação é “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (2011, p.229). Ao considerar a adaptação como uma repetição, que traz o reconhecimento ao espectador, mas que também acrescenta elementos, constituindo um novo produto, inevitavelmente chegamos à questão da fidelidade à fonte literária. André Bazin (1991) saiu em defesa da adaptação audiovisual, definindo-a não como uma traição, mas como um processo que respeitava a obra original e que estabelecia um progresso ao cinema.

“Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p.95-96). Para o teórico, “por mais

aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia” (1991, p.93). Bazin afirmava que os filmes adaptados podiam despertar nas pessoas a curiosidade de procurar o original literário, proporcionando um ganho à literatura.

Entendemos por restituição do essencial do texto e do espírito como a impressão da tonalidade da obra literária na tela. Portanto, “quando discutimos a questão da adaptação, é preciso considerar que, mais importante do que a observação de questões ligadas a fidelidade, ou não-fidelidade é a discussão de como conceitos verbais são transpostos para o novo *medium* e expressos por meios visuais” (AZERÊDO, 2003, p.45). Para Randal Johnson (2003), analisar adaptações fílmicas sob o viés da fidelidade deixa de lado as diferenças entre os dois meios e não leva em consideração os distintos campos de produção.

“Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes” (JOHNSON, 2003, p.42); que são: as imagens visuais, a linguagem verbal oral, sons não verbais, música e a própria língua escrita. O autor complementa ainda que todos “esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual” (JOHNSON, 2003, p.42).

Da mesma maneira que as diferenças entre as linguagens verbal e audiovisual não se restringem, predominantemente, a uma ser escrita e a outra imagética, a adaptação da literatura para o cinema e da literatura para a televisão, apesar de se enquadrarem dentro do conceito de adaptações literárias para a linguagem audiovisual, vão possuir especificidades próprias que permeiam as distinções entre essas duas mídias. E o desenvolvimento dessa ideia não quer enfatizar uma hierarquização de qualidade entre os filmes e as teleficções.

A televisão compartilha com o “cinema várias convenções naturalistas e, portanto, as mesmas questões de transcodificação no que diz respeito à adaptação. Todavia, numa série televisiva há mais tempo disponível e, dessa forma, menos necessidade de comprimir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2011, p.79). Ou seja, nas produções teleficcionais, questões de ordem prática do funcionamento e logística da televisão influenciam nos produtos e análises deles - velocidade de produção, extensão maior dos programas televisivos e a questão da recepção - como destacamos anteriormente, no subcapítulo *Uma declaração de amor à TV*.

Visto isso, a partir de agora, tentaremos centralizar o nosso estudo nas adaptações televisuais e nas suas especificidades, mesmo sabendo que existem diversas semelhanças com o processo de adaptação cinematográfico, e ainda tendo conhecimento da pouca bibliografia particular para a TV, onde, em diversos casos, os autores que interpretam as adaptações para a televisão se baseiam nos estudos de cinema para realizarem as suas análises. Entretanto, esse viés que escolhemos adotar é na tentativa de reforçar as investigações sobre os produtos teleficcionais frutos de adaptações e, principalmente, para auxiliar o nosso estudo sobre *Decamerão: a comédia do sexo*, de acordo com as características próprias da mídia televisiva.

Para Balogh, “os formatos ficcionais da TV são herdeiros de um vasto caudal de formas narrativas e dramatúrgicas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictória, a fílmica e a mítica, dentre outras” (BALOGH, 2002, p.32). A autora assinala que, dentre todas as artes das quais a televisão herdou elementos, a literatura é a mais consagrada e a que mais detém instrumentos e teorias de análise. Daí, a tradição de se adaptar narrativas literárias para a TV, o que inicialmente tinha espaço privilegiado nas novelas das seis, com obras mais românticas, e hoje ocupa os horários mais tardios, com adaptações mais ousadas (BALOGH, 2002). A própria microssérie *Decamerão: a comédia do sexo* foi exibida nas sextas-feiras, após as 23h.

Martín-Barbero e Rey (2004) destacam que, no início, as adaptações para TV se constituíam como meras transcrições. A qualidade era medida pela fidelidade da adaptação ao texto literário e pelo prestígio do escritor adaptado. Ainda segundo os autores, o trabalho do mediador entre a literatura e a TV, que antigamente era chamado de adaptador e hoje é de roteirista, não era reconhecido.

Na verdade, tanto o cinema como a televisão, nos seus primeiros tempos, face à necessidade de encontrar histórias para narrar no ecrã, recorrem à literatura como fonte de ideias. Esta é uma realidade que remonta aos primeiros tempos destes meios audiovisuais e que tem continuado ao longo dos anos. De facto, podemos notar que ainda hoje textos de vários gêneros, como por exemplo romances modernos ou banda desenhada, são adaptados frequentes vezes para o ecrã, quer do cinema, quer da televisão, ou para outras formas de expressão artística (SOBRAL, 2008, p.03).

Filomena Sobral (2008) expõe alguns fatores que fizeram da literatura a principal fonte de ideias para a teleficção, acrescentando um ganho à televisão. São eles: respeito e popularidade das obras adaptadas que poderiam garantir ou, pelo menos, influenciar o sucesso

dos programas; a escolha de autores consagrados que o público de massa entraria em contato; e a curiosidade de ver os heróis dos romances tomarem forma e expressão. Contudo, ainda segundo a autora, os ganhos não são proporcionados apenas à televisão, mas também à literatura. Uma vez que os telespectadores, por meio das adaptações teleficcionais, em diversas vezes, têm o primeiro contato com importantes obras literárias, além de que clássicos da literatura são atualizados para as novas gerações e isso aumenta a procura pelos livros adaptados.

Após a fase inicial de meras transcrições da literatura para a TV e da própria consolidação da linguagem televisiva, foi possível o surgimento de obras teleficcionais que exploravam as especificidades do seu meio e geravam novos enfoques sobre o texto adaptado. Em seu artigo, Filomena Sobral ressalta as transformações que uma obra literária sofre ao ser adaptada para os formatos teleficcionais. Como destacamos anteriormente, a teleficção possui uma extensão maior do que um filme e, além disso, está sujeita às técnicas de construção que incentivem o telespectador a ligar a televisão no próximo episódio. Assim, “um dos traços diferenciadores da adaptação televisiva, em contraste com o cinema, é justamente ter de se criar num formato que tenha em conta a continuidade em episódios e a própria fragmentação de cada um dos episódios [por causa dos comerciais]” (SOBRAL, 2008, p.07).

Nessa lógica, Sobral (2008) destaca três fatores que pautam as diferenças e especificidades significativas da transmutação televisiva: a vertente tecnodiscursiva do *medium* (segmentação da narrativa, devido à grade de programação, horários de emissão e público-alvo); a metodologia diferente de reconfiguração estética (narrativa organizada em função dos intervalos comerciais e quantidade de capítulos / episódios que estruturam a teleficção); e a figura do patrocínio (o que condiciona diretamente a adaptação, pois visa a massificação do produto para atrair investimentos publicitários).

Diante disso, é possível afirmar que “é mais difícil trazer para o território da televisão a discussão em torno da fidelidade textual, uma vez que o próprio dispositivo tecnológico do *medium*, bem como a sua forma de funcionamento, implica uma clara improbabilidade de reprodução fiel de um texto” (SOBRAL, 2008, p.08). As características de extensão da narrativa e fragmentação da mesma, bem como a influência da lógica publicitária, da divisão da grade de horário dos programas e do estabelecimento dos níveis de audiência proporcionam dificuldades para uma reprodução fiel do texto literário na TV.

Além de que, essas questões do funcionamento e da logística da televisão conferem, aos elementos que conduzem a transmutação teleficcional, uma importância significativa. Afinal, eles são responsáveis pela coerência e coesão do produto final: acréscimos de novos personagens, novos ambientes e novos tempos (BALOGH, 2005), fazendo com que o telespectador tenha um papel essencial na construção da narrativa. Visto que as leituras dos telespectadores constituem intertextos que contribuem para a construção da teleficção como um todo e não apenas da visão fragmentada, como ela é exibida na televisão.

O que torna especialmente tenso o diálogo do campo literário com a televisão é a dificuldade de captar que o que faz o sucesso dessa mídia remete – mais além da superficialidade dos assuntos, dos esquematismos narrativos e dos estratagemas do mercado – às transformações tecnoperceptivas que permitem às massas urbanas se apropriar da modernidade sem deixar sua cultura oral, incorporar-se por fora da escola à alfabetização das novas linguagens e das novas escritas do ecossistema comunicativo e informacional. Desenvolvendo a oralidade secundária (...) e nela se apoiando, a telenovela ou o seriado televisivo misturam a longa duração do relato primordial – caracterizado pela ritualização da ação e pela topologia da experiência, que impõem uma forte codificação das formas e uma separação cortante entre heróis e vilões, obrigando o leitor a tomar partido – com a gramática da fragmentação do discurso audiovisual predominante na televisão (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p.149).

Isso acontece porque a teledramaturgia resgata a tradição da narrativa oral, uma vez que as pessoas possuem o hábito de relatar aos demais os capítulos das telenovelas ou os episódios das séries de TV, segundo Martín-Barbero e Rey (2004). A teleficção “se constrói no cruzamento de diálogos do ver/olhar a tela com o do contar o visto” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p.151), ou seja, é estabelecida uma relação dialógica, partindo da definição de Bakhtin (2010b)⁷. É por isso que o enfoque das pesquisas no processo de transmutação também “permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Uma história pode nos ser contada ou mostrada, cada qual numa variedade de diferentes mídias” (HUTCHEON, 2011, p.47).

Ao levar em consideração todos os fatores que influenciam uma adaptação televisiva, no que se refere ao seu formato e aos intertextos que podem ser constituídos, é necessário escolher um método, um caminho de análise que possa incorporar as diretrizes da logística televisiva e ao mesmo tempo focar na obra teleficcional e nos resultados obtidos em sua

⁷ O *dialogismo* recobre o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso, é o diálogo entre interlocutores, ou o diálogo entre discursos (BAKHTIN, 2010b).

transmutação televisiva. Hutcheon (2011) assinala que para o estudo do processo de adaptação audiovisual cabem várias teorias e que o pesquisador precisa escolher aquela que mais se encaixa no seu objeto de estudo.

Diante disso, optamos por conduzir a nossa análise com base nos conceitos de *Dialogismo*, de Mikhail Bakhtin (2010b), e de *Intertextualidade*, de Gérard Genette (2006). Ao utilizar esses dois conceitos, Robert Stam afirma que “torna-se possível pensar em adaptação em termos de uma prática intertextual” (STAM, 2006, p.19). A associação desses conceitos, que similarmente enfocam a permutação de textualidades, abre espaço para um estudo da adaptação que transcende o termo fidelidade e que focaliza a análise em questões como as especificidades de cada meio.

Esse é o ponto central que almejamos obter, uma vez que o nosso interesse é compreender como Jorge Furtado transpõe o *Decamerão* de Boccaccio para a TV, considerando todos os fatores existentes em uma transmutação televisiva, e isso, a partir dos formatos da teleficção, como veremos no subcapítulo seguinte. De acordo com Bakhtin, o dialogismo recobre as “relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica” (BAKHTIN, 2010b, p.323).

Para Stam, o conceito multidimensional e interdisciplinar do *dialogismo*

se aplicando a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (STAM, 1992, p.34).

Ao expandir o raciocínio de Stam (1992) para interpretar as transmutações televisivas, estamos propondo analisar *Decamerão: a comédia do sexo* sob o prisma dialógico. Com isso, é possível observar as relações estabelecidas entre a microssérie e o *Decamerão* de Boccaccio, ou seja, os episódios da microssérie podem ser relacionados às suas respectivas novelas toscanas no livro, além de ser possível identificar referências a outras obras literárias, seja por meio de citações diretas ou indiretas. O diálogo proporcionado pela trilha sonora

também exerce papel na composição de novos sentidos, a partir da relação entre imagem e música, seja por meio de uma canção extradiegética ou intradiegética, como veremos durante a análise dos episódios⁸.

A terminação *intertextualidade* foi empregada primeiramente por Julia Kristeva, baseada em Bakhtin, no qual a autora assinala que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade” (1974, p.67). Dessa forma, Kristeva sugere que, em lugar da noção de intersubjetividade, a conceituação de *dialogismo* de Bakhtin, a de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p.64), deve definir-se por *intertextualidade*.

Os estudos de intertextualidade iniciaram com Kristeva, mas foi Gérard Genette (2006) quem os ampliou e determinou uma verdadeira classificação, em cinco tipos, do que ele determinou como *transtextualidade*, termo que evoca as relações entre textos que podem ser diretas ou indiretas. Da mesma forma que Stam (1992) aplica o conceito multidimensional de *dialogismo*, de Bakhtin (2010b), a um fenômeno cultural como o filme e nós o conduzimos para a teleficção, iremos dirigir o primeiro e o quarto tipo de *transtextualidade*, referente à classificação de Genette (2006), para a nossa análise do processo de adaptação televisiva em *Decamerão: a comédia do sexo*.

O primeiro tipo é justamente a *intertextualidade*, definida pelo autor 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” (GENETTE, 2006, p. 8). O segundo tipo é a *paratextualidade* que se constitui como uma relação normalmente menos explícita, sendo caracterizado quando um título, um subtítulo ou intertítulo fazem referência à outra obra. A *metatextualidade* se constitui como o terceiro tipo de *transtextualidade* e é caracterizada pela união de “um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo” (GENETTE, 2006, p.11); é uma relação crítica.

Semelhante, temos a *arquitextualidade*, que na classificação de Genette ocupa a quinta posição e representa uma relação silenciosa, “no qual o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica (2006, p.11). O quarto tipo é a *hipertextualidade* entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei de

⁸ Compreende-se por música extradiegética, na narratologia de Gérard Genette (s.d.), aquela que se situa exterior à diegese, não derivada do próprio enredo da teleficção; enquanto que, a música intradiegética é aquela que integra o enredo como constituinte do universo ficcional (REIS; LOPES, 1988).

hipertexto) a um texto A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é comentário” (GENETTE, 2006, p.12).

Não é possível considerar esses cinco tipos de *transtextualidade* como categorias estanques e que não promovem interseções entre si (GENETTE, 2006). Por isso, para o nosso estudo sobre o processo de adaptação televisiva, em *Decamerão: a comédia do sexo*, aliado ao conceito de *intertextualidade*, temos o de *hipertextualidade*, assinalado por Robert Stam como uma das possíveis conceituações do processo de transmutação audiovisual. Adaptações “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p.33).

Dessa maneira, adaptar é, antes de tudo, realizar uma leitura possível da obra. É a escolha de atualização de quais aspectos, escolha do contexto, escolha de qual posição do ângulo da câmera, escolha de trilha sonora, escolha do tipo de montagem, ou seja, é possível a utilização dos mais variados recursos para o que se queira expressar. Por isso, na análise desse processo é importante observar o diálogo estabelecido entre o hipertexto e o hipotexto, e os sentidos que o audiovisual conseguiu desenvolver a partir da sua linguagem própria e de suas estratégias narrativas.

Ao se pensar a adaptação televisiva sob um viés dialógico e intertextual, no qual a teleficção possui relação com a obra literária adaptada, mas também pode interagir com outras obras artísticas, elevamos a definição desse processo para um patamar além das questões habituais de fidelidade e superioridade do livro ao filme. A transmutação precisa ser vista “não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” (CORSEUIL, 2003, p.298).

Para a nossa análise, utilizaremos a narratologia como base teórica norteadora, principalmente os estudos de Gérard Genette (s.d.), pois, mais uma vez, expandindo esse conceito à análise das adaptações televisivas, além “de uma comparação entre cinema e literatura a partir de suas relações intertextuais, a narratologia (estudo de narrativas) também possibilita um campo prolífico para estudos de adaptação” (CORSEUIL, 2003, p. 298). A partir disso, poderemos observar questões como tempo e espaço, além de ser possível estudar o piloto, o nosso *corpus*, e o correlacionar com a interpretação realizada dos outros quatro episódios da microssérie.

Isso é possível considerando que, segundo a narratologia, o episódio é uma

unidade relativa não necessariamente demarcada exteriormente, de extensão variável, na qual se narra uma ação autônoma em relação à totalidade da sintagmática narrativa, ação essa que estabelece conexão com o todo em que se insere por meio de um qualquer fator de redundância (a personagem que protagoniza os diferentes *episódios* de uma narrativa, o espaço em que eles se desenrolam, as dominantes temáticas que regem a narrativa etc.). É justamente o fator de redundância que permite, por um lado, conceber o agrupamento de vários episódios e, por outro, aproximá-lo e distingui-lo da *sequência* (REIS; LOPES, 1988, p.33).

Assim, em *Decamerão: a comédia do sexo*, identificamos as mesmas personagens fixas em todos os episódios, o mesmo espaço em que os enredos se desenrolam e a predominância das temáticas do corpo e da vitalidade sexual. Todos esses fatores se constituem como elementos recorrentes, pontos de redundância, que permitem estudarmos o *corpus* do nosso trabalho, o piloto *Comer, amar e morrer*, em correlação com aspectos encontrados nos outros quatro episódios da microssérie: *O espelho*, *O vestido*, *O abade*, e *O ciúme*.

3.3 O Decamerão de Furtado

Segundo Robert Stam, obras audiovisuais que estão distanciadas da sua fonte por séculos desfrutam de uma maior liberdade para re-interpretar o livro, pois a “existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação” (STAM, 2006, p.43). Como já vimos, a obra de Boccaccio possui as mais diversas versões audiovisuais, assim Jorge Furtado pôde se debruçar livremente sobre o *Decamerão* e construir a sua leitura da obra.

A microssérie opta por retratar situações de várias novelas toscanas do *Decamerão*, ao invés do enredo central do livro - a fuga dos dez jovens de Florença para o campo, com o intuito de escapar da Peste Negra, que devastava a cidade, e a sua rotina de cantos, danças, banquetes e narrativas, durante duas semanas. Fazendo uma analogia entre os formatos da teleficção e da literatura, Renata Pallottini assinala que “o unitário é o conto da ficção televisiva, assim como a telenovela corresponde ao romance – folhetim, a minissérie ao romance de dimensões regulares, e o seriado a uma coleção de contos com personagens fixos e objetivo autoral e único” (PALLOTTINI, 1998, p.43).

Mesmo sabendo que essa correspondência com a teleficção não se aplica ao pé da letra aos gêneros televisuais, ao relativizar essa analogia, realizada pela autora, porém partindo dela, podemos trabalhar com hipóteses para entender o processo de adaptação em *Decamerão: a comédia do sexo*. Se Jorge Furtado tivesse adaptado uma única ou algumas novelas do *Decamerão* para realizar um episódio teleficcional isolado, teria constituído um unitário, ou o chamado, pela Rede Globo, de Caso Especial. Como é o caso, por exemplo, de *O besouro e a Rosa* (1993), exibido na antiga *Terça Nobre*, na Rede Globo, com direção de Roberto Talma, Ignácio Coqueiro e Guel Arraes, e adaptação de dois contos de Mário de Andrade, *O besouro e a rosa* e *Jaburu malandro*.

Caso Furtado tivesse optado por adaptar as novelas toscanas com os seus diferentes personagens e variadas situações em cada uma, teria uma série formada por unitários. Baseado em crônicas de Luis Fernando Veríssimo, reunidas em um livro com o mesmo nome da série, *Comédia da vida privada* (1995-1997), com direção geral de Guel Arraes, caracteriza esse tipo de programa, pois cada episódio se constitui como um unitário com situações e personagens diferentes, e eles estão reunidos pelo propósito da série: adaptar diversas crônicas do mesmo autor.

Por último, se Jorge Furtado tivesse adaptado o enredo central do *Decamerão* – a vivência dos dez jovens no campo para escapar da Peste Negra, que invadia cidades, e as suas jornadas repletas de narrativas, banquetes e festas –, por meio de uma teleficção com uma única narrativa, subtramas entrelaçadas, capítulos consecutivos e ganchos no enredo, seria uma minissérie. *Os Maias*, adaptação do romance homônimo de Eça de Queiroz e também de outra obra do autor, *Relíquia*, exibida em 2001, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, se constitui como um exemplo de uma minissérie.

Jorge Furtado, ao escolher a obra de Boccaccio para adaptar, teve à sua disposição a possibilidade de explorar diferentes formatos. Entretanto, o diretor opta por supor outra forma: se o *Decamerão* fosse transposto para um ambiente único, com personagens fixos, com situações de várias novelas abordadas conjuntamente e um enredo envolto a um objetivo unificado, seria um seriado. Assim, Furtado proporciona a construção de uma teleficção, que pelo livro em que é baseada deveria ser ou um unitário, ou uma série com vários unitários ou uma minissérie, entretanto acaba por possuir elementos de um seriado também: pela criação dos sete personagens fixos; estabelecimento de um objetivo autoral único nos episódios, que giram em torno das temáticas sobre o sexo e se encerram na própria exibição, sem ganchos.

O que acontece é que a forma como Jorge Furtado adapta é que determina a presença do hibridismo de formatos, que comentamos no capítulo anterior, existente em *Decamerão: a comédia do sexo*. Percebemos que o diretor manipula o enredo do *Decamerão* para poder constituir a sua teleficção com formato híbrido: opta por um livro que possui, fora da história central, novelas independentes, e assim cria o ambiente, as personagens e escolhe diversas situações de variadas novelas toscanas para constituir cada um dos episódios. O hibridismo é uma característica marcante na microssérie, não apenas pela questão dos dois formatos teleficcionais presentes (minissérie e seriado), porém é mais ainda pelo fator da adaptação, pois transpõe uma obra antiga para um novo contexto. Nas adaptações as “particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido” (HUTCHEON, 2011, p.202).

Mesmo *Decamerão: a comédia do sexo* se constituindo como uma obra nova, se podemos falar na existência de uma semente de fidelidade com o *Decamerão*, ela reside justamente na apreensão das temáticas do corpo e da vitalidade sexual. Isso é perceptível pelo título da teleficção que se remete à obra original, mas delimita essa referência e reforça, e porque não dizer que já suscita outros significados à microssérie, ao acrescentar que se trata de uma *comédia do sexo*. O que Jorge Furtado fez foi utilizar *Decamerão* como ponto de partida e, a partir daí manipular o universo de Boccaccio, apresentando por meio da microssérie uma leitura possível da obra, a sua leitura.

Brian McFarlane reforça essa ideia de leitura aplicada ao processo de adaptação ao afirmar que a “noção de crítica moderna intertextual representa uma aproximação mais sofisticada, em relação à adaptação, a ideia do romance original como uma ‘fonte’”⁹ (MCFARLANE, 1996, p.10, tradução nossa). Dessa forma, podemos caracterizar *Decamerão: a comédia do sexo* como uma *passagem transcultural*, usando a expressão de Hutcheon (2011), pois é uma adaptação colocada em uma nova conjuntura, em outra mídia, língua, gênero, enfim, outra cultura, afinal ocorre um *entrecruzamento de diálogos e contextos* (AZERÊDO, 2003). Esse processo será verticalmente estudado, a partir de agora, durante a análise do piloto *Comer, amar e morrer* e o estudo de correlação dos outros quatro episódios da microssérie com as suas respectivas temáticas e novelas toscanas no *Decamerão*.

⁹ “Modern Critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach, in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a ‘resource’ ” (MCFARLANE, 1996, p. 10).

3.4 Comer, Amar e Morrer e o estudo de correlação dos episódios

Nessa última etapa da nossa dissertação, iremos realizar uma análise e interpretação discursiva do processo de adaptação em *Decamerão: a comédia do sexo*. Na microssérie de Jorge Furtado, ocorre um *entrecruzamento de diálogos e contextos* (AZERÊDO, 2003), expressão guia em nosso estudo, pois iremos tentar desvendar os diálogos estabelecidos e os contextos utilizados na teleficção. Visto isso, enfatizamos novamente que *Decamerão: a comédia do sexo* é uma coprodução entre a Rede Globo e a Casa da de Cinema de Porto Alegre, fazendo parte, portanto, do contemporâneo momento de confluência entre mídias, em que parcerias são cada vez mais realizadas, construindo produtos híbridos capazes de transitar pela televisão, pelo cinema ou pela internet.

Escolhemos as definições de *Dialogismo*, de Bakhtin (2010b), e *Intertextualidade*, de Genette (2006), como bases norteadoras da nossa pesquisa. Dessa forma, foi possível focar o nosso estudo nos fatores característicos de uma transmutação televisual e na compreensão dos sentidos acrescentados por Jorge Furtado na sua leitura do *Decamerão* de Giovanni Boccaccio. Afinal, a adaptação “é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação” (STAM, 2006, p.48-49).

A microssérie é composta por cinco episódios. O piloto, *Comer, amar e morrer*, exibido como um *Caso Especial*, que se constitui como o nosso *corpus*, e os outros quatro episódios, *O espelho*, *O vestido*, *O abade* e *O ciúme*, exibidos posteriormente, os quais observamos por meio de um estudo de correlação com o piloto. Esse estudo apenas foi possível pela existência dos pontos de redundância presentes nos episódios de um seriado teleficcional (REIS; LOPES, 1998), o que permite unir as emissões de uma série televisiva e perceber, em nosso caso, as mesmas personagens fixas, o mesmo espaço em que as narrativas se desenrolam e o destaque nos cinco episódios das temáticas do corpo e da vitalidade sexual.

Além de tentar relacionar as situações dos episódios às suas respectivas novelas toscanas no livro de Boccaccio, procuraremos identificar quais situações foram acrescentadas por Furtado. Ainda é necessário considerar que *Decamerão: a comédia do sexo* se trata de uma adaptação de uma obra literária para a TV e que existem elementos específicos da

linguagem teleficcional e da logística de funcionamento da televisão que influenciam nesse processo de transmutação.

Filomena Sobral (2008) classificou esses fatores que interferem no processo de uma adaptação teleficcional. Iremos relacionar tais elementos à teleficção em estudo, partindo da classificação da autora, e exemplificando como esses fatores determinaram a composição da microssérie, isso tendo como referencial a ligação direta ou indireta com a construção do enredo dos episódios.

Os fatores de ligação indireta com o enredo dizem respeito à logística da emissora: público alvo / audiência, grade de programação, horário de exibição. O que primeiro exerceu poder na microssérie foi o nível da audiência. *Comer, amar e morrer* foi exibido, em dois de janeiro de 2009, como um unitário. A Rede Globo inicialmente quis testar a aceitação dos telespectadores brasileiros. Esse dado não é exclusivo de *Decamerão: a comédia do sexo*. Pelo contrário, atualmente, vêm aumentando o número de teleficções que surgem desse mecanismo de teste. São especiais de fim de ano que se tornam séries ou, então, que provêm do desdobramento de filmes, como exemplificamos, no segundo capítulo, ao explicar o fenômeno de convergência midiática e a sua influência na relação entre o cinema e a TV.

Essa verificação do nível de audiência da microssérie aconteceu por se tratar de uma adaptação de um autor italiano, que tem como temáticas centrais o corpo, o sexo e o prazer, auxiliado ainda pela composição de uma dramaturgia diferenciada, com diálogos em versos - formato pouco usual na televisão brasileira, presente nos antigos textos dramáticos -, e da construção de uma *mise en scène* coreografada. Uma vez testado o público alvo e, conseqüentemente, o horário de exibição, pois a microssérie foi transmitida após as 23h, Jorge Furtado reuniu novamente a sua equipe e atores para as filmagens dos outros quatro episódios de *Decamerão: a comédia do sexo*.

Desde o piloto, os fatores de ligação direta com a construção do enredo e, portanto, específicos da linguagem teleficcional influenciaram nas escolhas estabelecidas nos episódios. No subcapítulo passado, observamos que a maneira como Jorge Furtado escolheu adaptar o *Decamerão* foi o que determinou o hibridismo de dois formatos teleficcionais na microssérie (minissérie e seriado). As características advindas da minissérie dizem respeito, principalmente, à manifestação da função poética e, portanto, a constituição das estruturas plurissignificativas de leitura: os diálogos estabelecidos com a obra de Boccaccio e com

outras obras artísticas ou mesmo entre a imagem e a trilha sonora, elementos que iremos exemplificar nos episódios, logo a seguir.

Contudo, os pontos existentes devido às características de um seriado evidenciam os fatores com ligação direta que são necessários levar em conta durante uma transmutação televisiva e isso ocorre porque os elementos existentes de um formato de seriado, em *Decamerão: a comédia do sexo* (episódios independentes com começo, meio e fim; e os fatores característicos da narrativa, bem como as personagens, são os mesmos e estão presentes em todas as emissões), se referem principalmente à categoria enredo. Assim, o primeiro fator destacado é a maior extensão dos programas teleficcionais em relação aos longas-metragens, por exemplo.

Por isso, na microssérie, foi necessária a junção de diversas situações, inspiradas livremente no livro de Boccaccio, e também a criação de várias outras para compor os episódios. Ou seja, alguns episódios são compostos por situações presentes em duas ou três novelas toscanas diferentes e ainda são compostas por aspectos desenvolvidos por Furtado e pelos outros roteiristas: Guel Arraes, Adriana Falcão e Carlos Gerbase. Outro fator, que diretamente influenciou a construção da microssérie em relação ao enredo, foi a fragmentação dos episódios por causa dos intervalos.

É evidente que, quando assistimos a *Decamerão: a comédia do sexo* no formato de DVD, os episódios não são divididos pelos comerciais. Entretanto, mesmo assim, é possível destacar os pontos de fragmentação, não apenas porque, em alguns casos, ocorre uma mudança ou continuidade na música entre as cenas, dando a entender que nesse momento entraram os comerciais, mas principalmente porque os intervalos surgem em pontos cruciais no desenrolar da narrativa, causando suspense e dúvidas ao telespectador que, pela curiosidade, não muda de canal e deseja continuar a assistir a teleficção para descobrir como a narrativa termina.

Ana Maria Balogh assinala que ao “se tratar da ‘linguagem televisual’, nota-se que a extrema fragmentação leva a mecanismos de suspensão e reatamento de sentido, dentro os quais se destacam os tão decantados ‘ganchos’ ” (2005, p.161). São esses ganchos que ligam o primeiro bloco da microssérie ao segundo, e assim por diante. Por não se tratar de uma minissérie, em relação à trama e a subtramas entrelaçadas, em *Decamerão: a comédia do sexo*, não existem ganchos no enredo entre um episódio e outro, eles estão presentes dentro da própria emissão, por causa dos comerciais, unindo a narrativa daquele determinado episódio.

Existem dois ganchos desse tipo em *Comer, amar e morrer*. O primeiro acontece por meio de uma música presente na cena, antes do intervalo, e que continua, no início do próximo bloco, entre os capítulos sete e oito (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009). O capítulo sete termina com a morte de Spinellochio ao som de uma marcha fúnebre, um ponto que claramente supõe uma fragmentação na narrativa, pois essa cena coloca em questão o futuro da narrativa desse episódio – o casamento ou não de Tofano com Monna e a consequente herança de toda a fortuna de Spinellochio. Quando retorna dos comerciais, no capítulo oito, a marcha fúnebre, em que terminou a cena antes da fragmentação, continua presente e é mostrada a cena do enterro de Spinellochio e o casamento de Tofano com Monna, ou seja, o desenrolar da narrativa colocada em questão antes do intervalo.

O outro gancho por causa dos comerciais, em *Comer, amar e morrer*, se manifesta entre as cenas dos capítulos treze e quatorze (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009). Essa fragmentação é percebida porque existe uma diminuição na música e na iluminação, ao final da cena do capítulo treze. No entanto, além desse fator, está o ponto crucial que essa cena estabelece no desenrolar da narrativa. Duas cenas antes, Monna procura os criados e pede ajuda para conseguir consumir o seu casamento com Tofano. Logo em seguida, é Tofano quem pede auxílio, ou melhor, impõe a Tessa a obrigação de marcar um encontro entre ele e Isabel, a esposa de Filipinho.

Nisso, ocorre a fragmentação pelo intervalo e paira no ar o que realmente vai acontecer: como Tessa irá unir a ajuda que prometeu a Monna com a ordem do seu patrão. Quando retorna dos comerciais, é exibida a cena da armação do plano de Tessa, com o auxílio de Calandrino. A criada resolve ser fiel a Monna e a ajuda a consumir o seu casamento com Tofano, enganando o seu patrão para isso.

No episódio *O vestido*, o gancho estabelecido para interligar a primeira fragmentação pelos comerciais é também por meio de uma música presente na cena, antes do intervalo, e que continua na cena, após o intervalo, unindo assim os capítulos seis e sete (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009). Enquanto que, em *O Abade*, o segundo intervalo para os comerciais está entre os capítulos treze e catorze (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009), representado pela diminuição da música e da iluminação, e ainda pelo papel desenvolvido pela cena treze dentro da narrativa, impondo um desenrolar ao enredo, após o rompimento entre Isabel e Filipinho e a dúvida de uma possível reconciliação entre os dois.

A abertura da microssérie, outro ponto que compõe a estrutura de uma teleficção, funciona como uma apresentação das figuras dramáticas que a integram. Sempre aparece na tela a personagem, com a roupa que lhe é característica, e a legenda com o nome do ator especificando quem ele interpreta: Lázaro Ramos é Masetto / Deborah Secco é Monna / Mateus Nachtergaele é Tofano / Leandra Leal é Isabel / Daniel de Oliveira é Filipinho / Drica Moraes é Tessa / Edmilson Barros é Calandrino; no piloto ainda é colocado Tônico Pereira é Spinellochio, única participação que é apresentada na abertura. Nos outros quatro episódios da microssérie, após a imagem de todos os atores, é ainda colocada a de um cachorro, que está presente em várias cenas com Calandrino. Os créditos pela abertura são de Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Rodrigo Gomes e Luciano Armaroli.

Todos os cinco episódios começam com uma sequência, em close, na qual as letras da palavra *Decamerão* se empurram e depois a câmera se afasta e é possível ler *Decamerão: a comédia do sexo*.



Figura 1 - Início do episódio *Comer, amar e morrer*
Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.01

Após essa sequência comentada, é exibido o início do episódio, uma pequena cena introdutória, e somente depois a abertura de fato. Existe uma diferença entre a abertura de *Comer, amar e morrer* e a dos outros quatro episódios. A do piloto é realizada com cada personagem em quadros isolados, planos separados, em ambientes externo ou interno, dependendo do que melhor caracteriza cada um.



Figura 2 - Abertura do episódio *Comer, amar e morrer*
 Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.02

Enquanto que em *O espelho*, *O vestido*, *O abade* e *O ciúme*, as personagens aparecem em molduras duplas, como uma cena única, que se interliga na medida em que eles se relacionam com quem está do lado. Essa relação pode ser por meio de uma expressão de desprezo ou ao jogar um chapéu, laranja, fazer um beliscão no outro ou soltar um beijo.



Figura 3 - Abertura do episódio *O espelho*
 Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.02

Em cada episódio, existe uma música diferente para a abertura e elas estão de acordo com a cena introdutória que as antecede. O piloto inicia com a cena de Spinellochio convidando Monna para a sua cama, assim a música da abertura é *Sonho de magia*, de João Pernambuco, uma valsa que inicia quando Monna aceita o chamado. Em *O espelho*, é tocada *Folia da esmilinguida*, de Roberto Correa, uma moda de viola que surge quando Tofano despreza o convite sexual de Monna, auxiliando na representação de um corte, uma quebra de atitude, e na expressão de decepção de Monna; e a abertura de *O vestido*, que inicia logo após a promessa que Calandrino fez a Tessa de conseguir comprar fitas para reformar vestido dela, é feita com *Andar com fé*, de Gilberto Gil.

O abade é com uma divertida versão de Lamartine Babo¹⁰ para a música *Night and day*, de Cole Porter, onde, na cena inicial, Isabel demonstra desejar a mercadoria que chegara da França, porém, após ser contrariada por Filipinho, afirma que nem tinha gostado mesmo da recente sombrinha francesa; e, por fim, *Águas de cachoeira*, de Jovelina Pérola Negra, Carlito Cavalcanti e Labre é tocada em *O ciúme*, quando Tofano flagra a chegada de Monna em casa e desconfia que ela tenha saído para se encontrar com um amante, porém, como sempre, ela consegue despistar o marido com uma resposta rápida e esperta.

Jorge Furtado estabelece uma relação também entre as situações das novelas toscanas e das temáticas, em que cada episódio foi inspirado, com os títulos dos episódios. Ou seja, cada episódio possui um título que reflete o seu enredo, e consequentemente o tema central daquela narrativa. Com exceção do piloto, os outros quatro episódios possuem títulos substantivados (o artigo antecede a palavra), como é o caso, por exemplo, de *O ciúme*.

Um drama, mesmo quando nos comove com paixões e vícios que têm nome, encarna-os tão bem no personagem a ponto de esquecermos os seus nomes, de se esfumarem as suas características gerais e não mais pensarmos neles, mas na pessoa que os absorve; por isso, só um nome próprio é adequado à peça dramática. Já, pelo contrário, muitas comédias têm como título um substantivo comum: *O avarento*, *O jogador* etc. Se peço ao leitor para imaginar uma peça que se possa chamar *O ciumento*, por exemplo, acorrerá ao espírito *Sganarelle* ou *George Dandin*, mas não *Otelo*; *O ciumento* só pode ser título de comédia. Isso porque o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência, independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso (BERGSON, 1980, p.17).

Assim, seguindo o raciocínio de Henri Bergson, o personagem central, em cada episódio, será a palavra substantivada do título, ou, no caso do piloto, os verbos que o compõem. Essa característica pertence às comédias, que colocam os vícios em primeiro plano, afinal são representadas por tipos gerais, ao contrário dos dramas que são personificados. Dessa forma, Furtado construiu os episódios de maneira que as sete figuras dramáticas da microssérie tenham os seus desejos, aflições e objetivos de acordo com o título do episódio, e o papel das novelas toscanas e das temáticas, inspiradas no *Decamerão*, foi auxiliar na construção do tema ou vício central escolhido em cada emissão.

¹⁰ “As mulheres são mal me queres / todas são, são, são / se é dia, então / elas dizem sim / se é de noite não, não, não / e depois de tão grande espera / de esperar duas horas sem fim / reverterem noite e dia / não, sim” – Trecho da versão de Lamartine Babo para *Night and day*, de Cole Porter.

Em *O espelho*, identificamos a inspiração em quatro novelas toscanas do livro de Boccaccio. Nesse episódio, Calandrino e Tessa desejam obter um espelho maior para auxiliar na visão durante o ato sexual e descobrem que Filipinho possui um. Porém, ele não deseja vendê-lo, pois também utiliza o espelho para o mesmo fim que os criados o querem, justificando o uso pela timidez de Isabel, que não gosta de se despir na claridade. Dessa forma, Tessa, em conversa informal com Isabel, revela o segredo do seu marido. Ela irritada com a traição de Filipinho, vende o espelho à criada. No final, nem Isabel, nem os criados ficaram satisfeitos com os resultados – ela sem o espelho, eles com o auxílio dele – e a troca é feita, claro que, não sem antes, Tessa e Calandrino obterem uma vantagem ao vender o espelho a Isabel por um valor maior do que o comprado.

Essa parte do episódio *O espelho* não foi inspirada em novelas toscanas específicas do *Decamerão*, ou seja, não existe nenhuma novela com situações desse tipo. As quatro novelas que destacamos serviram de base para a situação do adultério de Monna com Masetto e da desconfiança de Tofano. O episódio começa com o convite de Monna a Tofano para que ele atenda aos seus desejos sexuais, entretanto o marido informa que sexo só aos sábados. No *Decamerão*, décima novela da segunda jornada, um juiz idoso se casa com uma jovem e impõe uma metodologia do sexo na relação: existem os dias de trabalho e os dias de descanso, que se resumiam a um por semana e somente nele seria possível a prática sexual.

Aconselhada por Tessa, Monna vai se confessar para tentar aliviar a consciência, devidos aos sonhos pecaminosos que andava tendo com o padre. Masetto aproveita a oportunidade da confissão e revela que não é padre e que, dessa forma, não é pecado o romance entre eles. Forma-se, portanto, o triângulo amoroso. Tofano desconfia das saídas da sua esposa e da sua mudança de humor, e contrata Calandrino para segui-la. Após observar Monna por alguns dias, o criado informa que a sua esposa apenas vai à Igreja. Contudo, Tofano não fica satisfeito com o resultado de Calandrino e não paga o valor prometido. Assim, para conseguir o dinheiro e poder adquirir o espelho grande desejado por ele e Tessa, Calandrino resolve se passar por padre no confessionário e escutar os segredos de Monna.

Tessa, como fiel ajudante de Monna nos seus encontros com Masetto, é primeiro quem se confessa, na Igreja, para que as pessoas presentes não desconfiem. Ela, imediatamente, percebe que quem está no confessionário é Calandrino. Por isso, chama Monna no canto e revela a descoberta, tendo logo depois a ideia de um plano. Monna vai se confessar com Calandrino e apenas informa que aceita o convite de se encontrarem, à noite, perto do rio. O

criado conta o ocorrido a Tofano que fica possesso para flagrar a sua esposa o traindo e, dessa forma, resolve ir disfarçado de mulher, para o local marcado, com o intuito de surpreender o padre. Contudo, Tessa, ao ter a ideia do plano, sabia que isso iria acontecer, assim, combina com Masetto que, quando Tofano saísse, ele poderia entrar na casa para se divertir com Monna. Essa situação é inspirada na quinta novela da sétima jornada do *Decamerão*.

Um sujeito cheio de ciúmes, disfarçado em padre, recebe a confissão da própria esposa; ela deixa entrever que está apaixonada por um padre que vai procurá-la todas as noites; e, enquanto o ciumento, às escondidas, monta guarda à porta de sua casa, ela faz descer do telhado um seu amante; e com ele diverte-se (BOCCACCIO, 1970, p.364).

Masetto avisa da sua chegada a casa, puxando um barbante que está amarrado a um sino, no criado mudo de Monna. Situação também inspirada em uma novela do *Decamerão*, oitava novela da sétima jornada, a diferença é que, na narrativa do livro, o barbante está amarrado no dedo da mulher. Após passarem praticamente a noite inteira juntos, Masetto sai ao encontro de Tofano e, fingindo ter armado a situação propositalmente, espanca o marido traído, afirmando achar se tratar de Monna e justificando o convite de se encontrar com ela, àquela hora e perto do rio, como um teste de fidelidade.

Ao retornar, Monna se mostra irritada pela falta do marido em casa e revela que aceitou o convite do padre visando contar a Tofano para que ele fosse castigar o religioso. No final, Monna e Masetto conseguiram se encontrar e driblar as desconfianças de Tofano que pagou a Calandrino o valor prometido. Essa situação também foi inspirada na obra de Boccaccio, a sétima novela da sétima jornada: “À Senhora Beatriz, Ludovico revela o amor que lhe devota; ela manda Egano, seu marido, para um jardim, disfarçado, fingindo ser ela mesma; nesses entremeses, contudo, deita-se ela com Ludovico; depois, levantando-se da cama Ludovico vai espancar Egano no jardim” (BOCCACCIO, 1970, p. 372).

O episódio *O vestido* gira em torno da procura das três mulheres da microssérie para encontrar um vestido para ir à festa da padroeira. Tessa deseja pelo menos reformar o seu antigo vestido e, incumbido dessa missão, Calandrino promete conseguir o material necessário para os consertos. Para isso, ele troca com Isabel uma sandália velha, que ele acha perdida na estrada, por um saco de aniagem vazio. Depois, fingindo existir uma galinha dentro do saco, o deixa no mercado, com o consentimento de Filipinho, enquanto faz um serviço. Ao retornar ao mercado, informa a Filipinho que a galinha sumiu e, como ela era de

Tofano, isso poderia causar algum problema entre os dois. Filipinho, não querendo inimizades com o homem mais rico da região, repõe a suposta galinha que sumiu. Em posse do animal, Calandrino coloca três moedas nele para que a próxima pessoa a ser enganada pense que a galinha *põe dinheiro*. Dessa forma, a armação de Calandrino funciona e ele consegue trocar a galinha por uma ovelha, a vendendo depois a Filipinho e adquirindo não apenas fitas, mas um tecido para o novo vestido de Tessa.

As situações que envolvem a aquisição dos modelitos de Monna e Isabel estão entrelaçadas e dois fatos, que dizem respeito a esses vestidos, foram inspirados no *Decamerão* de Boccaccio. Nesse episódio, ocorre uma troca de casais: cresce uma atração entre Masetto e Isabel, enquanto Monna e Filipinho têm relações sexuais. Isabel procura o padre para se confessar e revela um recorrente sonho em que um homem, que não é o seu marido, lhe aparece. Masetto a aconselha a tomar banho de cachoeira para acalmar o corpo e, no momento em que Isabel vai ao local se refrescar, ele a observa. Isabel percebe a sua presença e mesmo assim continua o banho. Já a relação entre Monna e Filipinho é feita com base no interesse material. Monna vai ao mercadinho e tenta conseguir um bom desconto no vestido à venda. Filipinho cede ao desejo dela, porém pede em troca um encontro.

Para que Isabel não desconfie das contas, no final do mês, e note que está faltando um valor alto, o preço do vestido, Filipinho pega um empréstimo com Tofano. A quantia de dinheiro seria para o comerciante investir na plantação de uva e fabricação de vinho. No entanto, Filipinho retira o dinheiro do vestido e pede a Tessa para devolver o restante ao seu patrão, informando a Tofano que ele havia desistido do empreendimento e que na quantia estava faltando apenas o valor pedido por Monna. Quando Tofano vai pedir satisfações do dinheiro a sua esposa, ela já está com o vestido e com o negócio feito. Essa situação foi inspirada na primeira novela da oitava jornada: “Gulfardo pede emprestado dinheiro a Guasparuolo; e entrega à mulher dele a quantia, tendo combinado que se deitaria com ela a troco de igual soma. Em seguida, na presença dela, diz a Guasparuolo que devolveu o dinheiro à mulher dele; e ela não pode revelar a verdade” (BOCCACCIO, 1970, p.397).

Para Monna conseguir sair de casa, à noite, e ir se encontrar com Filipinho, pagando assim pelo vestido que *compraria*, ela enche diversas vezes a taça de vinho de Tofano para que ele durma e ela consiga escapar. Contudo, Tofano, percebendo o interesse da esposa, finge tomar o vinho, e, conseqüentemente, ficar bêbado até dormir. Quando Monna sai, ele tranca as portas de casa e pede a Tessa que vá chamar o padre, assim ele teria uma testemunha

para flagrar a traição da sua esposa. Monna, que não tinha conhecimento dos planos do seu marido, vai ao encontro de Filipinho e os dois têm relações sexuais. Após o encontro com Monna, Filipinho, para evitar suspeitas, agrada Isabel a presenteando com um tecido da sua cor favorita para o seu vestido novo.

Quando Monna retorna à sua casa, encontra Tofano realmente bêbado. Ele não permite que a esposa entre e, por isso, ela simula a sua queda no poço. Tofano, desesperado, sai de casa e pula para salvá-la. Nisso, Monna entra em casa e fica da janela olhando a cena do marido bêbado e todo molhado. Por fim, Masetto chega ao local e o repreende. Situação semelhante está presente na quarta novela da sétima jornada.

Numa noite, Tofano tranca a porta e deixa a esposa fora de casa. Não conseguindo entrar, através de rogos, a esposa finge atirar-se a um poço, jogando nele, em seu lugar, uma pedra. Tofano sai de casa e vai correndo ao poço; ela, então, entra em casa, tranca a porta e deixa-o ao relento; e termina por censurá-lo e vituperá-lo (BOCCACCIO, 1970, p.361).

Jorge Furtado ao construir a sua leitura do *Decamerão*, além de se inspirar em situações específicas das novelas toscanas do livro, também, juntamente com os outros roteiristas da teleficção, Guel Arraes, Adriana Falcão e Carlos Gerbase, criou novas histórias envolvendo as personagens da série por meio dos seus conflitos e desejos. Nesses dois episódios, que já comentamos o enredo e os relacionamos às suas respectivas novelas toscanas que serviram como inspiração, já é possível perceber a presença de situações que foram criadas pela equipe da microssérie. Existe, portanto, uma mistura: os enredos em *O espelho* e *O vestido* são compostos por situações inspiradas livremente no *Decamerão* e outras compostas pelos roteiristas para essas determinadas narrativas.

Contudo, seguindo a ordem de exibição, o próximo episódio é *O abade*. Nele, não conseguimos encontrar nenhuma inspiração específica em novelas da obra de Boccaccio. O que se percebe é a presença do ar do *Decamerão*, é como se o enredo desse episódio fosse uma extensão do livro. São situações criadas especificamente para a narrativa desse episódio, mas que poderiam muito bem integrar o quadro das novelas toscanas de Giovanni Boccaccio. Isso somente é possível devido ao amplo entendimento que Jorge Furtado possui das temáticas abordadas no *Decamerão*, como descrevem essas próprias palavras do diretor ao comentar os temas existentes no livro do autor italiano.

Dos amores que tiveram um final infeliz. Dos enganos que, por amor ou para salvar a si mesmas, já praticaram as mulheres contra seus maridos, quer tenham eles notado ou não que foram ludibriados. Da pessoa que, perseguida por toda sorte de adversidades, conseguiu um resultado feliz, superando todas as expectativas. Daquilo que muito se deseja e finalmente é alcançado ou de algo que, depois de perdido, se recupera. Quantas histórias você conhece que se encaixariam numa destas descrições? (FURTADO, 2008).

A resposta a essa pergunta de Jorge Furtado é: muitas histórias; e afirmamos que uma delas é o enredo desenvolvido por ele em *O abade*, isso considerando o universo ficcional criado na microssérie. Nesse episódio, retorna à vila o abade Zé Maria, o religioso do qual Masetto roubou a batina em *Comer, amar e morrer*. O abade volta com a missão de reformar a capela e construir um novo oratório com o dinheiro doado por Spinellochio, pai de Tofano, falecido no episódio piloto. No início, Masetto fica apreensivo com o retorno do abade, pois tem medo de que ele o reconheça como o ladrão de dos seus pertences. No entanto, Zé Maria, no roubo, também ficou sem os seus óculos e, por isso, não consegue reconhecer Masetto.

O abade fica hospedado na casa de Tofano, dobrando o serviço de Calandrino e Tessa que possuem mais roupa para lavar e mais comida para fazer, sem aumento no salário. O trabalho de Masetto também dobra, ele precisa ajudar na reforma da capela, além de, acrescentado a isso, ter o perigo dele ser reconhecido pelo religioso. Assim, Tessa e Masetto se unem e colocam em prática um plano para acelerar a saída do abade da vila. Eles armam um flagrante, na Igreja, entre Monna, sem o seu conhecimento, apenas de calçola, e o abade. O plano funciona, a capela fica pronta e Zé Maria vai embora.

Paralelo a esse conflito vivido por Tessa, Calandrino, Masetto e Monna, o casal Isabel e Filipinho vive uma crise no casamento. Cansada da monotonia da vida a dois, Isabel fica encantada com a serenata feita pelo tenente e dá um beijo nele. Toda essa cena é vista por Tofano que ameaça contar tudo a Filipinho, caso Isabel não lhe desse um beijo também. Ela não aceita o acordo e Tofano finge contar tudo a Filipinho. Isabel, nervosa, acaba confessando o que fez e o seu marido não a perdoa e sai de casa. Contudo, a separação não dura muito, no final do episódio, Filipinho faz uma serenata para Isabel e eles reatam.

O título do último episódio da microssérie guia as histórias vividas pelos três casais: *O ciúme*. Durante toda a teleficção, o mais desconfiado sempre foi Tofano. Desde o episódio *O espelho*, ele tenta flagrar a sua esposa o traindo, porém nunca obteve sucesso em seu objetivo. Como última opção, Tofano tranca Monna no quarto para evitar as suas saídas. Monna tenta convencer o marido a soltá-la ou, até mesmo, fazer com que os criados a ajudem a sair do

quarto, porém eles, sob a ameaça de perder o emprego, negam o socorro. Tofano resolve tomar essa medida, considerada drástica, depois de ver a sua mulher retornando à casa, tarde da noite, e ainda com a linha da costura, feita por ele na sua cintura, de outra cor, deduzindo, portanto, que ela tenha ficado nua.

Nessa situação, Monna, imediatamente, com uma resposta rápida e certa tenta confundir o marido para que ele não tenha certeza da sua traição. “- Bonito, Senhora Monna, está saindo escondida”, afirma Tofano; Monna desconversa: “- Saindo? Não. Estou voltando”(Decamerão: a comédia do sexo, 2009, cap.01). O mesmo acontece quando ele percebe a mudança na cor da linha da costura. “- A linha que usei a pouco era azul. Esta é preta”, esbraveja Tofano; e, mais uma vez, Monna tenta se esquivar: “- Pois, então, a culpa é sua. Muda agora a cor da linha quando lhe dá na veneta” (DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO, cap.01). Situações semelhantes a essa estão presentes nas novelas da sexta jornada do *Decamerão*, que possuem como temática “de quem, tentado com alguma frase elegante, consegue salvar-se por meio de resposta rápida, ou mesmo de esperteza, fugindo da perda, de perigo, ou de zombaria” (BOCCACCIO, 1970, p.321).

Mesmo usando da esperteza e confundindo Tofano com as suas respostas, Monna não consegue escapar do castigo e é mantida presa no quarto. Contudo, mais uma vez, Tessa tem uma ideia para que a sua senhora mande recados a Masetto e possa assim marcar encontros com ele. Tofano se torna o que Calandrino denomina de um *corneo correio* (DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO, 2009, cap.06). Monna, por meio de bordados e velas, manda charadas a Masetto que, ao decifrá-las, através de uma revista que ela possui uma cópia também, descobre o dia e hora dos encontros, marcados sempre quando Tofano está viajando. Novamente, situações parecidas com essa praticada por Monna são vividas por mulheres nas narrativas das novelas toscanas da sétima jornada do *Decamerão*, que tem como temática: “dos enganos que, por amor, ou por salvação própria, as mulheres já praticaram contra seus maridos, quer eles tenham ou não notado a sua ocorrência” (BOCCACCIO, 1970, p.349).

Para evitar ainda mais suspeitas, como Monna não pode pedir ajuda aos criados para escapar, pois eles correm o risco de ficar desempregados, ela pega as roupas de Calandrino no varal e se disfarça de homem quando vai se encontrar com Masetto. No entanto, essa atitude de Monna causa ciúmes em Tessa que, desconhecendo que a sua patroa pegava a roupa do seu noivo, encontra fios de cabelo, marcas de batom e cheiro de perfume feminino nas camisas de Calandrino. Ao questionar o noivo sobre esses indícios de traição, Calandrino, que sabe a

verdade, mas prefere poupar Tessa, devido ao risco do desemprego, confirma que tem uma amante. Tessa então resolve assumir o relacionamento aberto e passa a namorar o tenente, o que deixa Calandrino bastante preocupado. Contudo, no final, Monna revela que Calandrino não tem amante nenhuma, e que é ela quem pega a roupa dele emprestada para ir disfarçada aos seus encontros com Masetto, deixando Tessa feliz por ter um noivo fiel.

A situação de ciúme que envolve Isabel e Filipinho é causada com a visita da prima francesa de Isabel, Belisa. Charmosa e sensual, Belisa encanta Filipinho que não se cansa de oferecer ajuda, comidas e favores, o que irrita Isabel. Para completar, aproveitando que a sua esposa estava fora de casa, Filipinho tenta agarrar Belisa, que se afasta com medo de Isabel retornar. Assim, visando não trair a confiança da sua prima, Belisa esconde Isabel no armário, para que ela veja o flagrante, e chama Filipinho ao seu quarto. Mesmo se insinuando para ele, Belisa não consegue atingir o seu objetivo, pois Filipinho sente o perfume da sua esposa perto do armário e adota a atitude de um marido fiel, negando qualquer aproximação com a prima de Isabel. Quando Belisa vai embora, os dois dizem a verdade: Isabel conta que estava escondida no armário e Filipinho assume que sabia da presença da esposa no quarto.

No final do episódio, Masetto consegue convencer Tofano a soltar Monna. O marido ciumento compreende que atitudes desse tipo apenas auxiliam na diminuição da cumplicidade com a sua esposa, e isso, ao invés de aproximá-los, afasta-os cada vez mais. Esse gesto acaba trazendo a reconciliação entre o casal. Com isso, Masetto vai embora e, na estrada, encontra com Belisa, que oferece uma carona em sua charrete. Masetto aceita e, de imediato, sente uma atração física por ela, afirmando inclusive que ela o lembrava uma pessoa muito querida. Na realidade, essa *atração* foi armada propositalmente, afinal existem semelhanças físicas entre Deborah Secco, atriz que interpreta Monna, personagem com que Masetto tem um caso, e a atriz Fernanda de Freitas, que representa Belisa. Masetto, portanto, assume que não é padre e começa a narrar as situações que o envolveram nessa mentira.

Em *O ciúme*, notamos que as inspirações advindas do *Decamerão* não foram em relação às situações específicas das novelas toscanas e sim em relação às temáticas das jornadas, a sexta e a sétima, como descrevemos anteriormente. Dessa forma, assim como nos outros episódios, *O espelho*, *O vestido* e *O abade*, outras situações foram acrescentadas à narrativa para solucionar os conflitos entre Isabel e Filipinho, Calandrino e Tessa, e, principalmente, entre Tofano e Monna, obrigando, com isso, a Masetto a se retirar da vila e acabar com o disfarce de padre, pois o que o prendia no local era o seu romance com Monna.

Ao relacionar os títulos de cada episódio com os seus enredos, foi possível observar as narrativas que compõe *Decamerão: a comédia do sexo* - com exceção do piloto, que ainda iremos estudar - e identificar as novelas toscanas e as temáticas inspiradas no *Decamerão* de Boccaccio, como também descrever as situações desenvolvidas por Jorge Furtado e pelos outros roteiristas. É interessante destacar as semelhanças e os acréscimos que foram realizados em relação à obra do autor italiano, além de perceber a ênfase dada ao corpo, ao sexo, à saciação de desejos básicos, como a fome, e à obtenção de bens materiais, ou seja, o destaque estabelecido pelos temas escolhidos por Jorge Furtado ao adaptar o *Decamerão* e a coerência existente em cada episódio em relação ao desenvolvimento desses temas.

Comer, amar e morrer, corpus da nossa dissertação, é o único, dentre os episódios da microssérie, que possui um título não substantivado pela temática central tratada no seu respectivo enredo. Como comentamos no primeiro capítulo, o *Decamerão* de Boccaccio, possui alguns elementos que são característicos do Realismo Grotesco (BAKHTIN, 2010a), manifestados nas novelas toscanas sob o princípio da vida material e corporal - imagens do corpo, sexo, comida e satisfação de necessidades naturais -, e, principalmente, por constituir na obra a definição de festa como renascimento e renovação. Visto isso, percebemos que Jorge Furtado sintetizou, a começar pelo título do piloto, esse princípio da vida material e corporal, explorando o sistema de imagens do corpo, sexo e comida, como a temática central.

O rebaixamento ao plano terreno não possui apenas o sentido de degradar, é uma aproximação com a terra, é um procedimento de entrada de “comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento” (BAKHTIN, 2010a, p.19). A sensação transmitida por esse título do episódio piloto é de algo em estado de transformação, até mesmo na etapa da morte que não representa um fim absoluto. “A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço (...) é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (BAKHTIN, 2010a, p.21-22).

É como o próprio Calandrino resume nesse episódio piloto. Após, ter feito a sua refeição, ele tenta agarrar sua noiva duas vezes e ela consegue fugir dos seus braços. Então, para convencê-la, ele diz: “- Tessa, minha querida, esse é o natural da vida: *comer, amar e morrer*” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, p.06). Calandrino agarra Tessa por trás e diz o *comer*, passando um pano na boca dela; o *amar*, acariciando o meio dos seus

seios; e o *morrer*, beijando-a até serem interrompidos pelo gemido de Spinellochio que realmente estava morrendo.



Figura 4 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.06

Nessa expressão, ainda existe o duplo sentido carregado pelas palavras, pois *comer* significa alimentar-se pela boca, mas ainda pode ser entendido como o ato sexual, representado também pelo verbo *amar*, e *morrer*, como já especificamos, traz o sentido ambivalente do ciclo entre morte e nascimento.

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, aos órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (BAKHTIN, 2010a, p.23).

Um princípio em crescimento é esse o sentido do corpo no episódio, em constante estado de evolução, condizente com o *natural da vida*. Spinellochio, personagem que representa o *morrer* no piloto, define todo o ciclo do enredo desse episódio e explora, desde o início, esse corpo que quer ultrapassar os seus próprios limites. Ele é um senhor idoso que, mesmo moribundo e com uma aparência de cansado, pede como último desejo *amar*, ou seja, ter relações sexuais com a sua enfermeira, Monna. Depois de satisfeita a sua vontade, ele piora e morre, porém antes estabelece o nascimento de uma nova vida: o casamento de Tofano com Monna, caso o seu filho quisesse mesmo herdar a sua fortuna ou, então, tudo iria

para a Igreja. Interessado na riqueza e nas propriedades do pai, Tofano aceita a condição, mas não consuma o casamento, obrigando a Monna, com a ajuda dos criados, a colocar em prática um plano para levar o seu marido para cama e assim adquirir os seus direitos de esposa.

No início do episódio, a situação que levou Masetto a assumir a falsa identidade de padre gira em torno da satisfação de uma necessidade natural, a fome, e a ação, portanto, de *comer*. Masetto tenta vender a macela, que colheu no campo, para conseguir dinheiro e comprar comida. Na cena, há a representação de um costume típico do Rio Grande do Sul. Nesse Estado, existe a tradição de colheita da macela na Sexta-Feira Santa, antes do sol nascer, por supor-se que dessa forma o chá tenha mais efeito, assim, no episódio, quando Masetto oferece a planta ao abade, ele enfatiza o dia e a hora da colheita: “- No amanhecer da Sexta-Feira Santa. Antes do sol” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.03).

O abade humilha Masetto na frente de várias pessoas. O religioso denigre o trabalho de Masetto de vender macela, afinal ela floresce no campo e, no raciocínio dele, qualquer um pode comercializá-la. O religioso se recusa a pagar pela planta que Masetto entregou na sua mão, concluindo, portanto, que ela lhe foi dada e não roubada. Em *Decamerão*, Boccaccio faz uma crítica aos costumes da Igreja ao retratar nas novelas a prática licenciosa de religiosos, quebrando com a falsa moralidade dos representantes de Deus. Na microssérie, um abade que humilha uma pessoa de maneira esnobe, suscita uma crítica aos integrantes da Igreja ao representá-los, assim como no livro do autor italiano, com uma atitude pecaminosa.

Diante da humilhação sofrida, Masetto cria uma armadilha para o abade. Ao pedir a bênção ao religioso, como sinal de arrependimento por ter o acusado de roubo, coloca no meio dos seus pertences um anel. Depois, Masetto segue o religioso e, quando percebe que os policiais se aproximam, tira a sua roupa, ficando apenas de ceroula, se molha, como se tivesse sido empurrado no rio, e começa a gritar que havia sido roubado, arrastando o abade para o chão e simulando uma briga. Masetto consegue convencer aos oficiais da polícia de que foi roubado pelo religioso, por causa da prova do anel, e, assim, o abade é preso. Masetto veste as roupas dele, deixando-o apenas de camisa e ceroula, monta no seu burro e fica com os seus pertences. Essa situação foi inspirada na quarta novela da nona jornada do *Decamerão*.

Em Buonconvento, Cecco do Senhor Fortarrigo joga todas as coisas que possui, mais o dinheiro de Cecco do Senhor Angiulieri; em camisa, sai correndo atrás dele, gritando que ele o roubara; e faz com que trabalhadores do campo o prendam; por fim, veste as roupas dele, monta no palafrém; e, retirando-se, deixa-o em camisa (BOCCACCIO, 1970, p.478).



Figura 5 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
 Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.03-04

A comédia pela constituição dos diálogos em versos é explorada nessa cena da armação de Masetto contra o abade. Dessa vez, Jorge Furtado faz uma brincadeira com as regras da gramática da língua portuguesa. Masetto, tentando incriminar o abade, afirma para o tenente: “- Vejais no alforje, o salame que eu comprei na feira, só comi um pedaço, vejais!”; o abade surpreso contesta: “- Vejais!? Vejais é presente do subjuntivo, o imperativo afirmativo é vede!”; “- Verde?”, pergunta o tenente, e o religioso, sem paciência, responde: “- Vocês são dois ignorantes mesmo.” Depois, Masetto, agora empregando o verbo correto gramaticalmente, acusa: “- Vede se está aí a minha faca”. “-Verde?”, mais uma vez pergunta o tenente, dessa vez confuso; e Masetto automaticamente responde: “-Não, branca!” (DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO, 2009, cap.04).

Masetto, vestido com as roupas do abade, acaba dando o salame que tinha na bolsa do religioso aos necessitados que encontra na estrada, e, por isso, ainda visando saciar a fome, vai até uma macieira, sem o seu conhecimento de que eram as terras pertencentes à Spinellochio, e pega uma maçã. Nesse instante, é visto por Calandrino, que procurava um padre, a mando do seu patrão, para a benção final e escritura do seu testamento. Masetto é levado até a casa de Spinellochio e é atraído pelo cheiro da sopa que Tessa preparava. Como Spinellochio estava muito doente, Calandrino o arrastou para o quarto, antes que o falso padre pudesse comer. Dessa forma, Masetto é obrigado a assumir a identidade de um religioso e acaba ministrando dois sacramentos cristãos (extrema unção e casamento) e celebrando um funeral, permanecendo na vila como padre devido à atração que começou a sentir por Monna.

No piloto, são construídas quatro cenas entre Calandrino e Tessa que exploram a temática sexual por meio dos diálogos em versos e da *mise en scène* coreografada. Os criados tentam por quatro vezes ter relações sexuais, porém sempre são interrompidos. A primeira cena é justamente quando Masetto está abençoando Spinellochio e que Calandrino assinala que o natural da vida é *comer, amar e morrer*, a qual já comentamos. Tessa está cozinhando e Calandrino tenta a todo custo beijá-la. A criada não resiste por muito tempo, contudo, aos escutarem os gemidos do seu patrão, correm para quarto dele. Spinellochio, nesse momento, acorda e exige que o padre escreva o seu testamento, mesmo contrariando Tofano, que afirma veementemente já existir um, inclusive, registrado em cartório.



Figura 6 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
 Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.07

A *mise en scène* coreografada gera a comédia nessa cena. O moribundo começa a falar bem baixinho, obrigando a todos que estavam no quarto – Masetto, Tofano, Monna, Tessa e Calandrino – a se abaixarem sobre a cama e bem perto dele para escutarem. “- É meu último desejo e Deus permita que eu fale. E que assim seja cumprido em seu último detalhe” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.07). Spinellochio continua:

- Tudo que tenho em vida [fala gritando, levantando às mãos para o alto, fazendo com que todos se afastem por causa do susto]. Tudo que tenho e vale [se levante da cama e se dirige a janela, sendo acompanhado por Monna e Tessa]. As terras até o rio, as vinhas por todo o vale. [Se volta para dentro da casa] Minha casa, meu pecúlio. [Se dirigindo ao quadro da Santa na parede] A imagem da Madonna [pega umas flores que estão no altar da santa], as minhas vacas [se dirige ao armário para pegar o terno e colocar as flores nele – já preparando a roupa do seu enterro], espingardas, o dinheiro na poltrona [Tofano que está com a mão no assento, transfere imediatamente

o olhar para a poltrona e se senta]. Os livros, as gravuras, a gaita, a acordeona, ... [volta a se deitar na cama e segura a mão de Monna]. Deixo a Tofano, meu filho [Tofano se levanta bruscamente da poltrona, afasta Monna e beija a mão do seu pai], se ele se casar com a Monna [Calandrino empurra Monna para o lado de Tofano e eles se olham]. Ou então, tudo vai para Igreja aí está escrito. Assim seja! [Spinellochio ri e morre sorrindo] (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.07).

Logo depois, são exibidas as cenas do enterro de Spinellochio e do matrimônio entre Tofano e Monna. Essa sequência é interligada tanto em espaço físico quanto em tempo, não apenas pela montagem, mas porque realmente as cenas foram filmadas uma ao lado da outra. Tanto a celebração do funeral como a do casamento são feitas por Masetto. A sepultura fica ao lado da capela, assim, após o enterro de Spinellochio, o padre, os noivos e os convidados se encaminham para o casamento. Para a entrada na capela, as mulheres retiram os casacos e panos pretos e revelam os vestidos coloridos que estavam por baixo, inclusive a própria Monna faz isso, mostrando o vestido de noiva. A transição entre as duas cenas acontece pela troca de música do enterro para marcha executada quando Monna chega ao altar.



Figura 7 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.08

A relação entre essas duas cenas não existe somente pela maneira como foram interligadas no episódio. Nessa sequência, a morte e a vida estão lado a lado, um funeral é celebrado junto a um matrimônio, é uma vida que morre e uma vida a dois que nasce, representando o princípio do Realismo Grotesco, definido por Bakhtin (2010a). A dualidade

entre a morte e a vida deixa de existir e é representada como um ciclo: Spinellochio deixa como condição, para que seu filho herde a sua fortuna, o casamento com Monna, nisso ele faz com que, mesmo tendo que celebrar o seu enterro, logo em seguida teria que se celebrar a *festa* do matrimônio e com isso a sua morte adquire um sentido de renascimento, de renovação, pois a partir dela nasceria a vida de Tofano e Monna juntos.

O que Spinellochio não contava era que seu filho não iria cumprir o acordo estabelecido. Tofano se casou com Monna, porém se recusou a consumir o casamento, fazendo com que ela não tivesse os seus direitos de esposa reconhecidos. Na própria festa do casamento, ele tenta beijar Isabel, por quem realmente sentia atração e essa atitude fez com que Monna e Masetto se aproximassem ao ponto de trocarem um beijo. Contudo, Monna desejava ser reconhecida como esposa de Tofano para assim adquirir todos os privilégios dessa posição. Para isso, ela procura os criados e pede ajuda, prometendo uma série de melhorias na vida deles, o que incluía até aumento no salário.

Monna, quando chega de volta ao quarto dos criados, a mando de Tofano, promove a segunda interrupção do ato sexual entre Calandrino e Tessa.



Figura 8- Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.12

Nessa cena, ocorre uma exaltação ao corpo que é realizada por meio da fala de Calandrino e da *mise en scène* coreografada. Tessa está deitada na cama, Calandrino pula em cima dela fazendo com que ela o apóie com os braços no seu ombro e com as pernas, semi

flexionadas, no seu quadril, o jogando no chão. Calandrino se levanta e tenta novamente agarrá-la. Tessa o empurra no chão, ele aproveita e pega os pés dela e a derruba de bruços. Mesmo Tessa com medo do patrão chegar, Calandrino não a deixa sair e vira de barriga para cima: “- E se chegar? O que importa? Não me envergonha o desejo que teu corpo me provoca. Teus cabelos, olhos, beijos. Teus seios, tuas coxas, tua boca. Te adoro...e pelo que vejo...tu já tá ficando louca” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.12).

Ao observar essa sequência entre Calandrino e Tessa, podemos assinalar que o alargamento das temáticas do corpo na microssérie, em relação ao *Decamerão* de Boccaccio, acontece não apenas pelas situações abordadas nos episódios, ou seja, pelo desenvolvimento do enredo, nem somente pelos diálogos em versos e pela *mise en scène* coreografada, mas também através de uma característica própria da linguagem audiovisual: o movimento de câmera. Esse meio de expressão audiovisual juntamente com a montagem realçam a sensualidade proposta em diversas cenas de *Decamerão: a comédia do sexo*.

É na montagem que se estabelecem todas as relações produtoras de sentido num filme, num vídeo, num programa de TV. Nessa concepção mais ampla, a montagem designa os próprios procedimentos narrativos e discursivos em textos audiovisuais: o como contar o quê com os recursos técnico – expressivo desses meios, que operam sincreticamente com as imagens (imagem fixa, imagem em movimento, palavra escrita etc.) e com os sons (música, ruído, palavra falada etc) (FECHINE, 2008, p.197).

É nessa combinação de diversos elementos, nessa montagem entre as imagens visuais, a linguagem verbal oral, sons não verbais, música e a própria língua escrita (JOHNSON, 2003), que reside um dos recursos do processo de transmutação. Jorge Furtado optou por estabelecer determinadas relações de sentidos por meio da montagem para auxiliar, junto com os diálogos em versos e a *mise en scène* coreografada, na exploração das temáticas do corpo e da vitalidade sexual, bem como da comédia. No episódio *O ciúme*, por exemplo, enquanto Masetto destaca para Tofano como a sua esposa é uma *senhora distinta, além de muito bonita, saudável e de boa postura*, os dois se recordam de Monna e acima deles aparece uma montagem de closes das pernas, busto, boca e olhos dela, além de um movimento de câmera lento que percorre todo o seu corpo (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.04).

Nesse cena, de *O ciúme*, a linguagem audiovisual através dos seus recursos próprios gera o significado proposto pelo duplo sentido das palavras do falso padre e que são bem compreendidas pelo marido. A montagem ainda é utilizada para outros casos, que não apenas

para ajudar na exploração da sensualidade ou na presença do elemento cômico, serve também para construir o curto *flashback* – movimento temporal que narra eventos anteriores ao presente da ação (GENETTE, s.d.) -, do episódio *O espelho*, por exemplo, no qual Masetto revela o seu segredo a Monna, relatando como assumiu a falsa identidade de um padre. Para a inserção desse *flashback*, temos uma montagem *invertida*, onde de acordo com a classificação de Betton, “a ordem cronológica não é mais respeitada. (...) Um ou mais fragmentos da ação passada são inseridos na ação presente” (1987, p.78).

Em *Decamerão: a comédia do sexo*, Jorge Furtado efetuou a sua escolha de temática (os valores do corpo e vitalidade sexual) e de enfoque (proporcionar a presença do elemento cômico no enredo da teleficção). A partir desses objetivos, o diretor utilizou recursos próprios da linguagem audiovisual para modelar e assim reforçar os sentidos criados pela dramaturgia e *mise en scène* estabelecidas. Além da montagem e movimentação de câmera, podemos observar o uso de outros elementos possíveis na construção de um discurso audiovisual para gerar diferentes aspectos: a composição de um espaço físico e de tempo indeterminados.

Essa não especificação da época em que acontece a microssérie, nem em qual lugar exatamente ocorre a narrativa permitiu à teleficção mesclar elementos antigos – figurino; cenário; e dramaturgia diferenciada, com os diálogos em versos - e contemporâneos – músicas; e referências intertextuais, diretas e indiretas -, gerando, com isso, uma sensação de deslocamento, presente no livro de Boccaccio por causa da Peste Negra. Na microssérie, não existe o contexto histórico da Peste Negra, o que temos é uma cidade pequena ou vila, na qual as personagens, assim como as personagens das novelas toscanas que são narradas em *Decamerão*, vivem de acordo com as suas paixões, prazeres, inteligência e esperteza.

A microssérie possui um figurino que remete uma época antiga, mulheres com calçolas, saias longas e rodadas, por baixo a anágua e ainda o corselete para sustentar os seios; os homens com ceroulas, calças retas, terno com colete e chapéu. Quanto ao cenário, em toda a microssérie existem poucas locações, a maior parte das cenas acontece na casa principal, de Tofano e Monna, onde moram, em uma casinha ao lado, os criados Tessa e Calandrino; tem o mercadinho que também é a casa de Isabel e Filipinho e, por fim, a Igreja. As cenas externas revelam o ambiente antigo e o ar toscano que se pretende criar: vinícolas, rios, campos com extensão, gado pastando, mulheres ao rio lavando roupas e transporte por meio de carroça ou cavalo. Ocorre a exploração das semelhanças nas paisagens do Rio Grande do Sul, onde foram filmados os episódios, e da Itália, país onde se ambienta o *Decamerão* de Boccaccio.

Essa disposição de figurino e cenário, auxiliados pelos diálogos em versos, situa a microssérie numa época antiga, porém não determinada qual. Até agora destacamos elementos que imprimem uma época antiga à microssérie, entretanto existem elementos que a trazem para uma época contemporânea. A trilha sonora nesse fator exerce um papel fundamental. Toda a pesquisa musical foi realizada pelo próprio Jorge Furtado e canções não apenas extradiegéticas como intradieéticas revelam esse sentido. Ocorre a construção de um diálogo - de acordo com a definição de Bakhtin: a formação de uma convergência de sentidos, “ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc” (2010b, p.331) - entre as imagens e as músicas escolhidas, que desempenham funções diversas, como contribuir para o tom cômico ou, então, principalmente, reforçar a sensualidade em uma cena.

Músicas como *Madrinha Lua*, de Rosinha de Valença, colocada extradiegeticamente, em *O espelho*, na cena do sonho de Monna com Masetto, contribui para intensificar a sensualidade também gerada pela montagem e movimentação de câmera. Outro exemplo de sensualidade explorada pela música extradiegética é, em *O vestido*, com *Lindeza*, de Caetano Veloso, em duas cenas: a primeira em que Masetto observa Isabel tomando banho de cachoeira; e a segunda quando Monna e Filipinho se encontram para ter relações sexuais. Enquanto que no plano intradieético, temos, no final do episódio *O abade*, a canção *Grão de amor*, de Marisa Monte e Carlinhos Brown, que é cantada por Isabel e Filipinho, representando a reconciliação do casal.

Continuando com a observação do episódio piloto, da mesma maneira que Monna pede ajuda aos criados para convencer Tofano a consumir o casamento e, assim, ela ter os seus direitos de esposa reconhecidos, Tofano procura Tessa, e, praticamente obriga a criada a marcar um encontro entre ele e Isabel. Com isso, Tofano promove a terceira interrupção, das quatro que existem, em *Comer, amar e morrer*, do ato sexual entre Calandrino e Tessa; cena novamente composta por gestos coreografados. Os criados planejam a vida com um quarto só para eles, promessa feita por Monna, a partir do momento que se tornasse de fato esposa de Tofano. Quando Tessa e Calandrino se beijam são interrompidos pelos gritos de patrão. A criada atende ao chamado de Tofano e Calandrino termina de fazer o serviço sozinho.

Em seu monólogo, após a saída de Tessa, além de estabelecer um duplo sentido, por mais uma vez, ele e a sua noiva terem sido interrompidos, Calandrino faz um jogo entre os verbos *amar* e *morrer*, o que remete de novo ao título do episódio piloto e reflete a constante insistência dos dois em continuar tentando ter relações sexuais. “- Fiquei outra vez na mão. O

amor é uma tolice que o tolo quer ter por perto. Viver sem amar é morte. Morrer e amar é certo. Viver de amor é sorte” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.13).



Figura 9 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.13

Tessa e Calandrino colocam em prática o plano de armação do *truque da cama*, fato que levaria Tofano a consumir o seu casamento com Monna. Dessa forma, Tessa vai conversar com Isabel, e Calandrino com Filipinho. Os criados insinuam que estão sendo alvo de galanteios: Tessa por Filipinho, e Calandrino por Isabel. Para provar o fato, Tessa afirma a Isabel que vai marcar um encontro com Filipinho, no seu quarto, que fica ao lado da casa de Tofano, porém assinala que a levará até o cômodo para que quem esteja presente quando ele chegar seja a sua própria esposa, no caso Isabel; o mesmo faz Calandrino com Filipinho. Isso é necessário, pois Tofano precisa ver Isabel em sua propriedade para acreditar que seja ela a mulher que entra em seu quarto, já que como condição imposta para o suposto encontro, Calandrino diz ao seu patrão que Isabel pediu que as luzes ficassem apagadas.

É interessante ressaltar o papel desempenhado por Tessa e Calandrino nessa cena. Como assinalamos no segundo capítulo, os criados representam os *zanni* da *commedia dell'arte*, são quem têm as ideias dos planos, as soluções para conseguir satisfazer os desejos dos seus patrões, e, em cada situação que armam, sempre tentam tirar vantagem. No momento em que Tessa está conversando com Isabel, elas estão enchendo as garrafas com vinho e a criada, quando Isabel não percebe, sempre ingere um pouco da bebida. Enquanto que Calandrino, quando está com Filipinho, aproveita para colocar mais vinho ou cortar a maior parte do queijo para si, se aproveitando da distração do outro. Os objetos de cena, auxiliados pela montagem, também são utilizados para complementar as falas dos criados, reforçando o

sentido da traição, como é o caso de Tessa, que no momento em sugere que Filipinho está interessado nela, a câmera dá um close na garrafa na qual ela enfia o funil.



Figura 10 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap. 14-15

Situação semelhante a essa do episódio piloto arma Ricardo Minutolo para Catella, na sexta novela da terceira jornada do *Decamerão*. Ricardo mente para Catella, afirmando que o seu marido, Filipinho, está interessado na esposa dele. Por isso, diz para Catella, por quem ele tinha amor, que pediu a sua esposa para marcar um encontro com Filipinho na casa de banhos. Porém, não pretendia deixar a sua esposa ir ao encontro, avisava a Catella do fato para que ela mesma fosse comprovar a traição do seu marido. É isso que Calandrino e Tessa fazem, em *Comer, amar e morrer*: insinuam a traição de Filipinho, interessado em Tessa, e de Isabel, interessada em Calandrino, e marcam um encontro para que eles comprovem o adultério. No entanto, a novela toscana do livro tem um final diferente do que ocorre no episódio. No livro, Catella vai à casa de banhos e, sem o seu conhecimento, tem relações sexuais com Ricardo, afinal tudo não passou de um plano dele para que isso acontecesse. Ela pretendia provar que o marido realmente a traiu, pois como estava escuro, ela tinha em mente estar com o seu marido e, para ela, o seu marido pensava estar com a esposa de Ricardo.

No episódio piloto, Tessa leva Isabel para o quarto dos criados e depois chega Filipinho. Eles iniciam uma briga, no entanto Tessa e Calandrino explicam que tudo não passou de uma armação, que nenhum dos dois foi traído e que o intuito daquilo tudo era para apenas esquentar a relação deles. Filipinho e Isabel se reconciliam e Calandrino e Tessa vão esperar o resultado do truque da cama que estava acontecendo no quarto de Tofano. “- Já estou indo, Calandrino. Não me espere pro jantar. Vou em busca do destino. Sem sair do meu

lugar” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.15); proferindo essas palavras, Monna finge sair de casa, e, como Tofano viu Isabel entrando em sua propriedade e as luzes do quarto estão apagadas, ele não percebe que quem entra no cômodo é a sua esposa. Segundo Jorge Furtado, o piloto é inspirado na nona novela da terceira jornada do *Decamerão*.

Uma das histórias que contamos em “Decamerão, a comédia do sexo” é baseada na nona novela da terceira jornada: uma mulher plebéia, cura o rei de uma grave doença. Ele, em pagamento, lhe dá um nobre como marido. O nobre obedece e casa, não tem escolha, mas recusa-se a consumir o casamento. Ela, sem que ele saiba, troca de lugar com sua amante e finalmente torna-se esposa de fato. O “truque da cama” aparece também na sexta novela da terceira jornada e serviu de ponto de partida para duas peças de Shakespeare: “Tudo está bem quando termina bem” e “Medida por medida” (FURTADO, 2008).

Jorge Furtado, no seu universo, criado a partir do *Decamerão*, representou uma situação com o *truque da cama* assim como na novela toscana, em que uma esposa, para adquirir os seus direitos de mulher casada, precisa enganar o seu marido para que ele consuma o casamento, ou seja, tenha relações sexuais com ela. Como no fim da narrativa do livro, em que o nobre aceita a esposa e seus dois filhos, no episódio piloto, ao descobrir que teve relações com Monna e não com Isabel, Tofano passa a lhe querer bem e também a aceita como a sua esposa. Inspirado no *truque da cama* presente na novela toscana do *Decamerão*, o episódio piloto da microssérie adapta essa situação dentro da sua realidade e de acordo com as estratégias narrativas audiovisuais. Linda Hutcheon ao abordar as adaptações fílmicas e os equivalentes que a linguagem audiovisual é capaz de criar para o que se queria expressar, baseado em um texto literário, por exemplo, assinala que “é possível criar correlativos visuais e auditivos (...), e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não tem” (2011, p.93). Assim, trazendo essa afirmação da autora para o campo teleficcional, observamos esse trabalho de equivalência feito na cena do *truque da cama*.

Enquanto que no livro é narrado apenas que no lugar da jovem amada pelo nobre é colocada às ocultas a sua esposa, em *Comer, amar e morrer*, temos, para representar a troca feita, um jogo de sombra e penumbra na constituição da cena para que o telespectador perceba que é Monna e não Isabel quem está na cama com Tofano. Além disso, é estabelecida uma montagem *alternada*, aquela que “baseia-se no paralelismo entre duas ou várias ações contemporâneas” (BETTON, 1987, p.79). Temos uma sequência que dialoga com cenas dos três casais da microssérie, afinal eles praticam a mesma ação: o ato sexual. São mostradas,

alternadamente, cenas de cada uma das três situações: a reconciliação entre Isabel e Filipinho, no quarto dos criados; o *truque da cama* que Monna aplica em Tofano; e os criados, na frente da casa principal, no pé de uma árvore, esperando a resolução do plano. Nesse momento, ocorre a última interrupção do ato sexual entre Calandrino e Tessa, que dessa vez é realizada por Masetto, que na condição de padre chega para flagrar a consumação do casamento e encontra com os criados.



Figura 11 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
 Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap. 15-18

Dentre os elementos que trazem a microssérie para uma época contemporânea, destacamos a música, a qual já comentamos, e as referências intertextuais estabelecidas ao longo dos episódios da microssérie. *Decamerão: a comédia do sexo* dialoga com o texto fonte, o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, mas também estabelece relações com outros textos. Genette (2006) entende a intertextualidade como uma referência, como a presença de um texto em outro texto, estabelecendo assim uma relação de co-presença, como o autor bem definiu. Em um processo de adaptação, essas relações intertextuais podem ser estabelecidas com diversas obras, que não são apenas as literárias, podem ser também as visuais - pinturas, fotografias- ou até mesmo as audiovisuais –filmes e teleficções.

Desde o início do nosso estudo, defendemos *Decamerão: a comédia do sexo* como uma obra híbrida. Hibridismo presente na confluência entre dois formatos da teleficção (minissérie e seriado) e hibridismo manifestado por apenas se tratar de uma transmutação, ideia defendida por Hutcheon (2011), afinal transpõe uma obra antiga para um novo contexto, outra mídia e diferentes cultura, língua e gênero. Como em nossa análise percebermos a existência de relações intertextuais estabelecidas com outras obras, defendemos que na microssérie ocorre o hibridismo sob esse ponto de vista também, ao considerar a adaptação como uma prática

intertextual e entendê-la como “uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção híbrida, mesclando mídia e discurso” (STAM, 2006, p.23).

Em relação às referências diretas, temos duas citações declaradas. Em *Comer, amar e morrer*, na sequência do *truque da cama*, em que Isabel e Filipinho se reconciliam, eles sussurram, um para o outro, a primeira estrofe do soneto *Aos afetos, e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem queira bem*, de Gregório de Matos¹¹. A outra citação direta é, em *O espelho*, na cena em que Masetto consegue entrar na casa de Monna para passar a noite com ela, pois Tofano monta guarda perto do rio pensando que o padre irá aparecer para um suposto encontro com a sua esposa. Nessa cena, Masetto e Monna também recitam um trecho de um soneto, um para o outro: é a primeira estrofe de *A frouxidão no amor é uma ofensa*, de Manuel Maria Barbosa du Bocage¹². Os dois exemplos ocorrerem na cama e as personagens recitam as poesias durante beijos e afagos, então as citações ajudam a exprimir o afeto e a beleza dos atos que acontecem nas cenas, e servem para as personagens declararem suas paixões, estabelecendo, ao mesmo tempo, relações intertextuais com as referidas obras.

Da mesma maneira que ocorrem citações diretas, existem diálogos indiretos também com outros textos. Como no episódio *O ciúme*, quando Monna, trancada por causa dos ciúmes do seu marido, lê em uma revista trechos do drama *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare¹³. Ou então, em *O abade*, quando Tessa, querendo animar o seu noivo, que está depressivo, pois fez com que todas as ceroulas de Tofano ficassem cor de rosa e, por isso, o seu patrão havia determinado que ele trabalharia por um ano de graça para pagar os estragos, o convence, com o livro em mãos, a experimentar algumas das posições sexuais propostas pelo *Kama Sutra*, antigo texto indiano, considerado a literatura do desejo e que trata sobre o comportamento sexual humano (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.11).

Esses diálogos, entre a imagem e a música ou por meio de relações intertextuais, enriquecem a pauta do livro na reinterpretação feita pela microssérie, afinal novos elementos

¹¹ “Ardor em firme coração nascido / pranto por belos olhos derramado / incêndio em mares de água disfarçado / rio de neve em fogo convertido” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.17) – Trecho presente, no episódio *Comer, amar e morrer*, do soneto *Aos afetos, e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem queira bem*, de Gregório de Matos.

¹² “A frouxidão do amor é uma ofensa / ofensa que se eleva a grau supremo / paixão requer paixão; fervor e extremo / com extremo e fervor se recompensa” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.15) – Trecho presente, no episódio *O espelho*, do soneto *A frouxidão do amor é uma ofensa*, de Manuel Maria Barbosa du Bocage.

¹³ “O ciumento não precisa de uma causa para sentir ciúme. Ele tem ciúme porque é ciumento. O ciúme é um monstro que gera a si mesmo e de si mesmo nasce. Um monstro de olhos verdes que despreza a carne que o alimenta” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.12) – Trecho presente, no episódio *O ciúme*, do drama *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare.

são acrescentados à leitura do *Decamerão*, realizada por Jorge Furtado, e isso se constitui em um movimento dialógico, intertextual e produtor de sentido. “O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos” (GUIMARÃES, 2003, p.91). As situações colocadas por Boccaccio no seu livro não são exploradas da mesma maneira na microssérie, que é uma obra nova, o que acontece é apenas uma inspiração em algumas temáticas e novelas. Por meio de recursos sonoros e visuais, foram estabelecidas estratégias narrativas próprias da linguagem audiovisual, seguindo a logística imposta pelos formatos da teleficção, que contribuíram para elaborar e transcender os sentidos do livro na microssérie.

Por fim, em *Comer, amar e morrer*, após ter sido revelada a armação do *truque da cama*, Tofano aceita Monna como sua esposa, deixando a todos perplexos com essa atitude. O final do episódio acontece por meio de três monólogos. O de Tessa: “- Diria que o amor é arte de ficar quando se parte e ver inteiro o que é parte. Que primeiro não é quinto, que parte do ovo é pinto e o pinto é parte do galo. Falo somente o que sinto, se falo é o mesmo que pinto e, se eu não sinto, me calo”; o de Calandrino: “- Do vinho restou um quinto, para nós sobrou um quarto, depois de rezar um terço, vai cada um pro seu berço, que nessa noite eu me farto! Eu muito falo e não minto, só digo o que é verdadeiro: a metade do que sinto já faz um amor inteiro”; e o de Masetto: “- Metade de zero é nada. Espero a mulher amada, que já de mim nada espera. Se o amor é uma quimera, melhor é ganhar a estrada, que o dobro de zero é nada e nada é o dobro de zero.” E, assim, o falso padre conclui: “- Já não tendo o que mais quero, vale tratar de viver de forma mais reduzida: *comer, amar e morrer*, é bom resumo da vida” (*DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO*, 2009, cap.19).

Todos os três monólogos refletem, cada qual com o seu aspecto, as temáticas estabelecidas desde o título do episódio e remetem às imagens do princípio da vida material e corporal: fartura, bebida, comida, amor, sexo e morte. A sequência construída, durante esses três monólogos, é com a montagem *alternada* (BETTON, 1987), a qual exibe de maneira fragmentada e alternada, as relações entre os três casais da microssérie. Assim, as cenas de Tessa e de Calandrino, e de Isabel e Filipinho, são exibidas com cada casal na sua casa e em suas intimidades. No entanto, quando inicia a fala de Masetto, ele está em frente à casa de Tofano e observa Monna na janela. Nesse caso, a mulher amada, ao contrário dos outros dois casais, representa algo distante e inalcançável, por isso Masetto resolve ir embora e admite que as ações de *comer, amar e morrer* traduzem bem o sentido da vida.



Figura 12 - Sequência do episódio *Comer, amar e morrer*
 Fonte - *Decamerão: a comédia do sexo*, 2009, cap.19

O episódio termina com Masetto saindo pela estrada com, extradiegeticamente, tocando *Pierrô apaixonado*: “Um pierrô apaixonado que vivia só cantando / por causa de uma Colombina acabou chorando”- trecho da música de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres. Masetto, que nessa cena perdeu a sua amada para outro, representa justamente o *pierrô*, figura dramática que foi incorporada à *commedia dell’arte* a partir das versões francesas dessa manifestação teatral. Não o classificamos, no segundo capítulo, nessa categoria, pois ele não se enquadra sempre nela. Até porque, no episódio *O espelho*, inicia concretamente a traição de Monna com Masetto, ou seja, ele tem o seu amor correspondido, característica não condizente com o *pierrô*. É apenas nessa cena final, de *Comer, amar e morrer*, que ele adquire a condição de *pierrô*, que na definição da *commedia dell’arte* é aquele que perde a sua amada Colombina para o Arlequim, que são *Zannis*, portanto denominações não aplicadas a Tofano e, agora, a Monna, que pertencem à categoria dos *Vecchi*, a classe social mais rica.

Esse final do piloto não sugere uma solução definitiva para a microssérie, até porque, foram filmados posteriormente mais quatro episódios. Isso é possível por se tratar de um seriado em relação ao modo de composição do enredo, afinal, mesmo depois de *O ciúme*, novas narrativas poderiam surgir com outros enfoques. O princípio básico é o que precisa estar presente em todos os episódios e percebemos nitidamente a construção dele no piloto e a sua perpetuação pelos outros quatro episódios. *Decamerão: a comédia do sexo*, teleficção constituída por Jorge Furtado, exalta a essência do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, em um universo próprio: as sete figuras dramáticas da microssérie, em todos os episódios, *comem*, *bebem*, *amam*, *vivem*, *morrem*, *se divertem*, *enganam umas às outras* e *fazem sexo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação compreendeu uma análise e interpretação discursiva sobre o processo de adaptação na microssérie *Decamerão: a comédia do sexo*, com direção geral de Jorge Furtado. Nesta pesquisa, nos propusemos, por meio da análise do discurso ficcional e com apoio nas teorias abordadas, estudar a teleficação de Furtado, observando o processo de transmutação teleficcional, a partir do texto fonte, o livro *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, e dos fatores decorridos dessa mudança de linguagem, identificando ainda a manifestação da comédia na microssérie.

O título *Decamerão: a comédia do sexo* nos ofereceu os três eixos que giraram em torno da construção da microssérie: a inspiração nas novelas do livro de Boccaccio; a presença do elemento cômico; e a exploração das temáticas do corpo e da vitalidade sexual. Esse três pontos guiaram a nossa dissertação, tanto no primeiro capítulo, no qual realizamos um comentário sobre o *Decamerão*, quanto na posterior análise da microssérie. É interessante destacar que o título da teleficação coincidiu com nossos objetivos na pesquisa, afinal o nosso foco foi compreender o processo de transmutação ocorrido na microssérie, e o próprio título já indicava sobre quais aspectos Jorge Furtado tinha se debruçado para levar o seu *Decamerão* à TV e, portanto, o que nós estudaríamos.

Por isso que, ao observar como a linguagem teleficcional influenciou nessa adaptação e quais estratégias narrativas próprias desse meio foram utilizadas, as temáticas dos enredos dos episódios, a construção da comédia e a exploração da sensualidade nas cenas estavam presentes no estudo e foi a partir desses pontos que desenvolvemos a nossa dissertação. Cada um desses fatores contribuiu para a nossa compreensão de um aspecto da composição de *Decamerão: a comédia do sexo*, até podermos chegar ao ponto de classificá-la como uma obra híbrida, que tem como alicerce cênico a *commedia dell'arte* e que sofreu a influência de elementos presentes na logística de funcionamento da TV e da divisão dos formatos telefccionais. Cada um desses três eixos, propostos pelo título da microssérie, nos revelou o *Decamerão*, que serviu como ponto de partida para Furtado, e ainda o surgimento de outro *Decamerão*, diferente do escrito por Boccaccio.

Ao correlacionar os episódios com as suas respectivas novelas toscanas, identificamos que Jorge Furtado se inspirou nas temáticas do *Decamerão*, mas também desenvolveu outras situações para as narrativas, condizentes com o universo ficcional criado por ele. Assim, além

de descrever as situações desenvolvidas especificamente para a microssérie, em relação ao enredo, foi possível observar principalmente os elementos existentes na obra de Boccaccio que, por mais que não tenham sido retratados da mesma forma, afinal trata-se de uma linguagem distinta, também foram explorados por Furtado na sua teleficção. As personagens femininas do *Decamerão* possuem força de expressão e de atitude, e percebemos essa mesma característica na microssérie. Um exemplo é a questão do adultério que no livro de Boccaccio é praticado pelos maridos às suas esposas e vice e versa, e que, semelhantemente, na microssérie, é tão comum aos homens (Filipinho trai Isabel com a esposa de Tofano) quanto às mulheres (Monna trai Tofano com Masetto).

Jorge Furtado, além das novelas toscanas ou temáticas específicas, reproduz a tonalidade do *Decamerão* na sua microssérie, pois constitui um discurso autoral, uma vez que se inspira na obra de Boccaccio, porém acrescentando situações e aspectos próprios desenvolvidos. A partir do momento que o diretor opta por criar um ambiente novo e personagens que não estão presentes no *Decamerão*, ele impõe à narrativa o seu enfoque, com semelhanças e acréscimos. No livro, personagens ciumentos permeiam diversas novelas e Furtado escolhe uma figura dramática para personificar o ciúme: Tofano. Contudo, ao escolher, por exemplo, que o adultério de Monna seja feita com um falso padre, isso se configura como um acréscimo, pois, no *Decamerão*, os padres, que mantinham relações sexuais, quebravam mesmo o voto de castidade.

Essa diferença não implica deduzir que Furtado traiu o espírito de Boccaccio, muito pelo contrário, ele respeitou a lógica do universo ficcional que havia criado para o seu *Decamerão*. É esse o maior acréscimo realizado à obra de Boccaccio, em *Decamerão, a comédia do sexo*: o estabelecimento de um mundo com os mesmos princípios do livro, onde o prazer rege todas as atitudes, seja por meio do sexo, seja pela obtenção de bens materiais, e com a narrativa de histórias que habitam a vida e o imaginário de pessoas presentes em diferentes culturas, constituindo a microssérie como um *modelo ficcional que ultrapassa o espaço e o tempo*, assim como Cristina Costa (2002) classificou o *Decamerão* de Boccaccio.

O segundo eixo proposto pelo título da teleficção e que se constituiu como um dos nossos objetivos foi o estudo da comédia. Furtado escolheu o elemento cômico como alicerce fundamental do seu *Decamerão*, uma vez que no livro de Boccaccio não existem apenas novelas toscanas com enredos cômicos. Pelo contrário, na obra existem também narrativas de sofrimentos e amores infelizes. No entanto, o diretor delimitou, na sua microssérie, a

exploração das temáticas cômicas. Assim, durante a nossa dissertação, identificamos a presença da comédia no *Decamerão*, por meio da representação do princípio material e corporal, e o sentido de *festa* como renascimento; e, na microssérie, ao observar a escolha da *commedia dell'arte* como alicerce cênico, o que determinou a abordagem de temáticas cotidianas, o estabelecimento de uma *mise en scène* coreografada, a composição da dramaturgia com diálogos em versos e a construção das sete personagens fixas da teleficção baseadas nas características das principais figuras dramáticas dessa manifestação teatral.

Para Boccaccio, a opção por utilizar, na maioria das suas novelas toscanas, a comédia representa uma atitude que vai de encontro às esferas oficiais da época, principalmente no que tange as regras e costumes disseminados pela Igreja Católica, que pregava a compreensão do riso associado às partes baixas do corpo e, portanto, um ato pecaminoso. O riso é um gesto social e carrega consigo os valores de uma determinada sociedade, ridicularizando, diversas vezes, os padrões estabelecidos. O autor italiano, com o seu *Decamerão*, quebra as convenções impostas, criando um mundo regido pelas leis determinadas pelos dez jovens, por isso a eterna sensação de festa e de liberdade no pensamento e nas narrativas contadas. Com outro contexto, que não o da Peste Negra, que não o da fuga para o campo e da narração de novelas, nasce *Decamerão: a comédia do sexo*, onde a presença da comédia também vai quebrar com modelos pré-configurados de padrões de costumes e de comportamentos.

O riso na microssérie representa uma celebração ao indivíduo que vive, aos prazeres corporais pelo sexo, pela aquisição de bens materiais e pela saciação de instintos básicos, como a fome. Esse enaltecimento do que é terreno é contrário ao princípio difundido na época de Boccaccio, no qual as privações eram valorizadas, uma vez que o corpo, mesmo que ainda vivo, precisava morrer em detrimento do espírito. Assim, o prazer era condenado para que a alma pudesse entrar em comunhão com Deus. Em *Decamerão: a comédia do sexo*, os instintos não são controlados e a presença da comédia auxilia no rompimento do que é certo ou errado perante a sociedade, proporcionando, mesmo sem o contexto da Peste Negra, o renascimento, em cada episódio, das figuras dramáticas da microssérie que encaram a vida de maneira fiel ao corpo que pulsa.

Destacamos ainda, em *Decamerão: a comédia do sexo*, a exploração das temáticas do corpo e da vitalidade sexual, presentes no *Decamerão* de Boccaccio, e alargadas na obra de Furtado. Esse é o terceiro eixo, exposto no título da microssérie, no qual o diretor centralizou a sua transmutação. É em torno desses temas que Jorge Furtado constrói a sua teleficção,

afinal, o *Decamerão* não possui somente novelas com temáticas sobre o prazer e com um viés cômico, pelo contrário, existem narrativas com finais trágicos em que amores não se concretizam, por exemplo. A presença dos valores do corpo e da vitalidade sexual acontece no nível do enredo, ao colocar situações inspiradas no *Decamerão* e outras especialmente desenvolvidas para as narrativas dos episódios, e também por meio da utilização dos elementos específicos da linguagem teleficcional. A *mise en scène* coreografada, juntamente com a montagem e diálogos estabelecidos entre a imagem e a trilha sonora exerceram papel fundamental na composição das cenas e auxiliaram na construção dos sentidos almejados, seja o de reforçar a comédia ou o de explorar a sensualidade. Assim, podemos assinalar a sintonia entre as duas obras, a literária e a teleficcional, quanto à maneira em retratar essas temáticas.

O autor italiano não exalta os órgãos sexuais, as imagens do ato sexual, ele enfatiza as temáticas que fazem, por meio de metáforas, referências às partes do corpo e ao sexo. Da mesma maneira, constrói Furtado o seu *Decamerão*. Na microssérie, não temos cenas que representem explicitamente o ato sexual, existem gestos que sugerem o sexo e que imprimem uma sensualidade as cenas, ao exhibir, por exemplo, partes dos corpos das atrizes. Boccaccio, em seu livro, suscita o entendimento nos enredos das novelas da realização do ato sexual, assim também trabalha Furtado, na microssérie. O diretor, em consonância com o autor italiano, usa as especificidades da linguagem audiovisual para construir as sequências que têm o ato sexual por meio de sugestões, de insinuações, concedendo ao telespectador a capacidade de desvendar a cena, sem necessidade de exhibir a sua continuidade. É o que observamos, no segundo capítulo, como o gesto de tornar o leitor, no *Decamerão*, e o telespectador, na microssérie, ativos durante o ato da leitura e da especiação, respectivamente.

Com o foco da análise em *Comer, amar e morrer* foi possível descrever verticalmente os três eixos, estabelecidos no título da teleficção: as inspirações nas novelas do livro de Boccaccio, a constituição de cenas que exploram o elemento cômico e as temáticas do corpo e do sexo. No piloto, encontramos as características centrais do princípio da vida material e corporal, definidas por Bakhtin (2010a), e construídas no enredo desse episódio no sentido de morte como renascimento e na composição das imagens do corpo, que fazem referência ao sexo e à satisfação de necessidades naturais, como a saciação da fome. Identificamos ainda pontos semelhantes entre o nosso *corpus* e as outras emissões da microssérie, *O espelho*, *O vestido*, *O abade* e *O ciúme*, a partir do estudo de correlação realizado.

Para finalizar, durante a dissertação, comprovamos que *Decamerão: a comédia do sexo* é uma obra híbrida sob vários aspectos. O primeiro deles é justamente por se tratar de uma adaptação teleficcional, o que traz o livro de Boccaccio para um novo contexto, outra mídia, e uma diferente cultura e língua. O segundo aspecto é pela forma como Jorge Furtado opta adaptar a obra do autor italiano. Uma vez que, o diretor teve à sua disposição, de acordo com a estrutura do livro, a possibilidade de constituir três formatos telefccionais: minissérie, série composta por unitários, ou simplesmente um unitário.

Contudo, ele desenvolveu outro formato, durante o processo de transmutação, ao criar personagens fixos, supor um mesmo ambiente em todas as emissões e compor episódios independentes e que giram em torno de um objetivo único. Ou seja, Furtado cria um seriado teleficcional, mas que, também possui elementos de uma minissérie – roteiro fechado, número fixo de episódios; constituição da cena de forma pouco usual, espaços físico e de tempo indeterminados; e dramaturgia diferenciada, os diálogos são em versos. Assim, a teleficção é denominada de microssérie por causa dos fatores de reconhecimento necessários ao telespectador. No entanto, internamente sabemos que se constitui como um programa teleficcional híbrido, com elementos de um seriado e de uma minissérie.

O último aspecto, que imprime a característica de uma obra híbrida em *Decamerão: a comédia do sexo*, é o diálogo exercido pela microssérie, não apenas com o texto fonte, o *Decamerão* de Boccaccio, mas também com outras obras, como identificamos, durante a análise. Além de referências intertextuais a outras obras literárias, a teleficção desenvolve diálogos entre as próprias cenas e a trilha sonora escolhida. O hibridismo reside dessa união entre esses discursos, seja ele por meio de citações a outros textos na microssérie, seja ele por meio da associação entre imagem e música, reforçando assim os diversos sentidos que se desejava explorar nas determinadas sequências da microssérie.

Por fim, esta dissertação se construiu no esforço de analisar os elementos característicos de uma transmutação teleficcional, afinal o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, ganha vida na teledramaturgia brasileira com o *Decamerão*, de Jorge Furtado. A impressão que se tem é que as personagens da microssérie agem influenciadas pela leitura do *Príncipe Galeoto*, e, por isso, constituem um mundo onde impera a *comédia do sexo*. Dessa forma, cabe a cada telespectador se deixar levar por esse universo proposto por Furtado e, quem sabe, assim como na microssérie, em sua realidade, constituir o seu próprio *Decamerão*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Carolina. *O feminino e o riso em Decamerão*. In: Ciências Humanas e Sociais em Revista. vol. 31. nº 02. Seropédica, Rio de Janeiro: Editoria da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Julho-Dezembro de 2009. p.13-56. Disponível em: <http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanasesociais/rch/rch31_n2/chsr_v31_n2_04_Dossie_1_O%20feminino.pdf>. Acesso em: 16 de janeiro de 2012.

_____. *O uso da Idade Média por Pier Paolo Pasolini no Decameron*. In: Revista Tessituras. nº 1. Nova Friburgo: Faculdade Santa Dorotéia, Maio de 2010. p.01-10. Disponível em: <http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/Ana_Carolina_Almeida_Decameron.pdf>. Acesso em 09 de janeiro de 2012.

ARÊAS, Alcebíades Martins; CAMBEIRO, Delia. *Reflexões lingüístico-literárias em o Decameron, de Giovanni Boccaccio*. In: Anais do Congresso Nacional de Lingüística e Filologia. série VI. nº 03. 2002. p.03-10. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno03-10.html>>. Acesso em: 05 de julho de 2011.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Coleção Letras).

AUERBACH, Erich. Frate Alberto. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.177-201.

AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen, adaptação e ironia: uma introdução*. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.

BAHIA, Lia. *Convergência à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual*. In: CÁNEPA, Laura; MULLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel (Orgs.). XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: ano XIV. Vol. 1. São Paulo: Socine, 2011. p.230–243. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V1_b.pdf>. Acesso em: 02 de dezembro de 2011.

_____; AMÂNCIO, Tunico. *Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000*. In: Revista Contracampo. nº 21. Agosto de 2010. p.113-130. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/41/44>>. Acesso em: 26 de abril de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010a.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2005.

BAZIN, André. Por um cinema impuro. In: _____. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.82-104.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p.27-57.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1970. (Os Imortais da Literatura Universal).

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p.37-55.

CAMINHA, Marina. A teledramaturgia juvenil brasileira. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p.197-215.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume II. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1985.

CAVALLARI, Doris Nátia. *O Decameron de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade*. In: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso – RECORTE. Ano 3. Nº 5. Universidade Federal de São Paulo, Julho a Dezembro de 2006. p..01-09. Disponível em:<http://www.portais.unincor.br/recorte/images/artigos/edicao5/5_artigo_doris.htm>. Acesso em: 05 de julho de 2011.

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. 4ªed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (Orgs.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976a. p.39-56.

_____. A construção da novela e do romance. In: Dionísio de Oliveira Toledo (Orgs.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976b. p.205-226.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p.295-304.

COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. Coordenação de Benjamim Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

DECAMERÃO: A COMÉDIA DO SEXO. Direção geral de Jorge Furtado. [S.L.] Produção TV Globo em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre, 2009. 1 DVD. 5 Episódios. (167 min).

FECHINE, Yvana. *Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos*. In: Revista Symposium. ano 5, nº.1. Recife: FASA/ Universidade Católica de Pernambuco, janeiro-junho de 2001. p.14-26. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/3195/3195.PDF>>. Acesso em: 09 de novembro de 2010.

_____. Da minissérie ao filme: uma montagem orientada pela convergência de mídias. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Eds). *Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008. p.193-218.

FREITAS, Nanci de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim*. In: Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP). vol. 5, nº 1. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, outubro de 2008. p.65-74. Disponível em: < http://www.tecap.uerj.br/pdf/v5/nanci_de_freitas.pdf>. Acesso em: 23 de novembro de 2011.

FURTADO, Jorge. *Cinema e televisão*. In: Não 74 - tecnologia e contracultura. 2001. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-74/furtado2.htm>>. Acesso em: 26 de abril de 2011.

_____. *Sexo e poesia*. 2008. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/sexo-e-poesia>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução (extratos): Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. 2ªed. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006. p.7-48. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/siteAntigo/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2010.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1985. (Série Princípios).

GUERINI, Andréia. *O Decameron e Pasolini: A interface literatura-cinema*. In: Revista Anuário de Literatura. nº 7. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999. p.37-48. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5321/4645>>. Acesso em: 07 de junho de 2011.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. *Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografia em três platôs*. São Leopoldo: Unisinos, 2007. 200p. DISSERTAÇÃO. (Mestrado em Ciências da Comunicação): Universidade do Vale do Rio Sinos, 2007. Disponível em: <http://bdtd.unisinos.br/tde_arquivos/6/TDE-2007-06-18T115936Z-252/Publico/dez%20mandamentos.pdf>. Acesso em: 02 de maio de 2011.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, T. [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p.91-114.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Santa Catarina: Edufsc, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Randal. Literatura, cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: Tânia Pellegrini [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p.37-59.

JOLLES, André. O Conto. In: _____. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p.181-204.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Organização de Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lítia Dias de Castro. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, suas técnicas, seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução de Jacob Gorender. 2ªed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p.1-30.

MATTERLART, Michèle; MATTERLART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução de Suzana Calazans. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MOUSINHO, Luiz Antonio. O telespectador deslocado: o programa Cena Aberta e o seriado Cidade dos Homens. In: PAIVA, Cláudio Cardoso de; BARRETO, Emília Barbosa; BARRETO, Virgínia Sá (Orgs.). *Mídias e culturalidades: análises de produtos, fazeres e interações*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p.115– 140.

PAGNAN, Celso. *Giovanni Boccaccio*. In: Redacional. 2011. Disponível em: <<http://www.redacional.com/blog/?p=151>>. Acesso em: 10 de abril de 2011.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie “Hoje é dia de Maria”*. In: Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. 2005. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>>. Acesso em: 08 de novembro de 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ªed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PUCCI JR, Renato Luiz. Cinema Moderno e de Vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de *Cena aberta*. In: HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema: ano IX*. São Paulo: Annablume, Fapesp; Socine, 2008. p.325 – 332.

_____. Intersecção pós-moderna entre cinema e tv: o caso de *O auto da compadecida*. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (ORGS.). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p.79-86.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988 (Série Fundamentos).

SIMONI, Karine. *De peste e literatura: imagens do Decameron de Giovanni Boccaccio*. In: Anuário de Literatura. v. 12, nº 1. Florianópolis, 2007. p.31-40. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5447/4882>>. Acesso em: 05 de Abril de 2010.

SOBRAL, Filomena Antunes. *As letras no pequeno ecrã: adaptação literária para a televisão*. In: Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. Universidade Católica Portuguesa (Escola Superior de Educação de Viseu) - 1º Colóquio Brasileiro de Ciências da Comunicação Brasil – Portugal. Natal, Rio Grande do Norte. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0707-2.pdf>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2011. p.01- 15.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise Reich. (Ed). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, nº 51, Jul / Dez, 2006. p. 19-53. Disponível em: <<http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/51%20A/robert%20stam%20A.pdf>>. Acesso em: 05 de abril de 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decameron*. Tradução de Eni Orlandi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982. (Coleção Debates).

_____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A commedia dell'arte e a sua reoperacionalização*. In: Revista Trans/Form/Ação. vol. 24, nº 1. Marília: Universidade Estadual Paulista, 2011. p.57-83. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 de novembro de 2011.

VIEIRA, Marcílio de Souza. *A estética da commedia dell'arte: contribuições para o ensino das Artes Cênicas*. Natal: UFRN, 2005. 148p. DISSERTAÇÃO. (Mestrado em Educação): Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2005. Disponível em: <http://bdtd.bczm.ufrn.br/tesesimplificado/tde_arquivos/9/TDE-2006-08-03T045801Z-116/Publico/MarcilioSV.pdf>. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

SITES CONSULTADOS

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em:<<http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 15 de junho de 2011.

COMENTÁRIO: SERIADO “DESCOLADOS DÁ FRESCOR À TV ABERTA”. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/renatokramer/995236-comentario-seriado-descolados-da-frescor-a-tv-aberta.shtml>>. Acesso em: 07 de dezembro de 2011.

CURRÍCULO – JORGE FURTADO. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/a-casa/os-s%C3%B3cios-da-casa/jorge-furtado-curr%C3%ADculo>>. Acesso em: 20 de junho de 2011.

FICTV. Disponível em: <<http://tvbrasil.org.br/fictv/resultado/>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2011.

NERO FIDDLE. Disponível em: <<http://www.eurotv.us/movies/nero-fiddled-the-latest-woody-allens-comedy-has-an-official-date-of-launch>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2012.

ROTEIRO DE COMER, AMAR E MORRER. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/decamer%C3%A3o-com%C3%A9dia-do-sexo>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2012.

THE BOOTLEG FILES: DECAMERON NIGHTS. Disponível em: <<http://www.filmthreat.com/features/21533/>>. Acesso em: 22 de junho de 2011.

TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER. Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br/tudooqueesolido>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2011.

TV CULTURA – DIREÇÕES. Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br/direcoes/>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2011.

OBRAS AUDIOVISUAIS CONSULTADAS

AS BONECAS. Direção de Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi e Franco Rossi. [S.I.] Produção de Gianni Hecht Lucari, 1965. 1 DVD. 4 Episódios. (105 min).

BOCCACCIO '70. Direção de Vittorio de Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti. [S.I.] Produção de Carlo Ponti, Tonino Cervi, 1962. 1 DVD. 4 Episódios. (153 min).

IL DECAMERON. Direção de Pier Paolo Pasolini. [S.I.] Produção de Alberto Grimaldi, 1971. 1 DVD. (112 min).

TERRITÓRIO VIRGEM. Direção de David Leland. [S.I.] Produção de Tarak Ben Ammar, Roberto Cavalli, Dino De Laurentiis e Martha De Laurentiis, 2007. 1 DVD. (97 min).