UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

LUCAS SANTOS AGUIAR

EPISÓDIOS DE ISE E O *DECAMERON*: UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE A SECULARIZAÇÃO DA IMAGEM FEMININA NA LITERATURA

Recife
2022

LUCAS SANTOS AGUIAR

EPISÓDIOS DE ISE E O *DECAMERON*: UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE A SECULARIZAÇÃO DA IMAGEM FEMININA NA LITERATURA

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Letras Português – (Bacharelado) como parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras/Português.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig.
Coorientador: Prof.ª Dr.ª Angélica Louise de Souza Alencar.

Recife
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Aguiar, Lucas Santos.
Episódios de Ise e o Decameron: Um estudo comparativo sobre a secularização da imagem feminina na literatura / Lucas Santos Aguiar. - Recife, 2022.
47p.

Orientador(a): Tiago Hermano Breunig
Cooorientador(a): Angélica Louise de Souza Alencar
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2022.

1. Literatura japonesa. 2. Ise monogatari. 3. Decameron. 4. secularização. 5. mulher na literatura. I. Breunig, Tiago Hermano. (Orientação). II. Alencar, Angélica Louise de Souza . (Coorientação). III. Título.

800 CDD (22.ed.)

LUCAS SANTOS AGUIAR

EPISÓDIOS DE ISE E O *DECAMERON*: UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE A SECULARIZAÇÃO DA IMAGEM FEMININA NA LITERATURA

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras/Português.

Data: ___ / ___ / 2022

_____

Orientador/a
Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Coorientadora
Profª. Drª. Angélica Louise de Souza Alencar
Universidade de Brasília

_____

Examinador
Prof. Dr. Eduardo Melo França
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Examinadora
Profª. Drª. Kimiko Uchigasaki Pinheiro
Universidade de Brasília

Para a senhorinha *Thammy*, minha cadela de 13 anos, por motivos que só eu sei.

AGRADECIMENTOS

A meus orientadores, Tiago Breunig e Angélica Alencar, por aceitarem lidar com esse projeto e orientá-lo atenciosamente, a despeito dos prazos e das novidades que este desafio conceitual de leitura apresentou. Aos examinadores, Eduardo França e Kimiko Uchigasaki Pinheiro, cujo exercício de leitura, o diálogo e as contribuições abriram meus olhos para perspectivas destas palavras que escrevi, que eu mesmo desconhecia, e que me incentivaram a enriquecê-lo ainda mais.

Aos meus amigos de curso, Bárbara M., Maria Luíza P. e João Gabriel S., que dentre todos foram os que acompanharam o processo de escrita mais de perto, orientando-o de certa forma, nos momentos em que achava que todas as palavras já haviam se libertado do sentido que lhes queria dar. Tal qual sem os orientadores, sem estes meus amigos, dificilmente este trabalho teria ultrapassado o seu projeto.

Aos meus amigos extracurriculares, Danyelle C. e Lucas Odilon, que não puderam fazer muito pela minha escrita, mas cuja presença em minha vida me ajudou a distinguir a existência do autor desta monografia e do indivíduo fora da universidade e levado à expressão secular. Também aos meus amigos, *Brunete*, *Kimi, the Rat*, Roberto *Betinho* Moraes, Victor *21* e todos os demais do *Ren Taiko Recife*, que me lembraram de manter a esperança que vêm com o sol nascente. Assim, juntos, gentilmente o recriaram por mim dezenas de vezes, quando tudo o mais se tornava sombras.

A *Mariya* Oliveira, uma categoria muito especial de amiga e orientadora honorária, dentro e fora da universidade, dividindo ao longo dos anos muitos dramas, acadêmicos e cotidianos, e que foi quem primeiro me estendeu a mão nesta longa e difícil empreitada, e seguimos ainda de mãos dadas em nossos dramas comuns.

A todo o suporte institucional da Associação Cultural Japonesa do Recife (ACJR) e da Coordenadoria de Estudos da Ásia da UFPE (CEÁSIA - UFPE) que pavimentaram o caminho para este trabalho e diversos outros que estão a caminho.

A todos estes aqui nomeados, desejo-lhes meus melhores agradecimentos!

E também àqueles, que na periferia do não dito, não foram mencionados por um esquecimento discursivo torpe e pela necessidade de impor este último ponto final.

Paulista, 26 de maio de 2022.

“*Estamos vivendo num mundo materialista, e eu sou uma material girl!*”

(MADONNA, 1984)

RESUMO

Este trabalho se destina à investigação da relação entre duas obras literárias, o *Decameron* de Boccaccio e *Episódios de Ise* (伊勢物語, *Ise monogatari*), num esforço para reconstituir e aprofundar o conhecimento de suas formas de representação da realidade, à medida que enquanto gêneros literários compõem pontos fulcrais na historiografia literária de que são constituídos. No decorrer desta monografia, o contexto do *trecento*, da mobilidade social e da moralidade burguesa na Itália de Boccaccio é tomada a partir de Carpeaux (2012) e Hauser (1998), sendo tais fatores coadunados às perspectivas de Auerbach (2020) sobre a secularização e a representação da realidade no contexto do Renascimento e de Steinhauer (2016) sobre a caracterização, funcionamento e debates possíveis dentro do gênero *novela*, viabilizaram a compreensão do elemento feminino no *Decameron* como um elemento novo dentro literatura ocidental. Por meio desta articulação, partimos a um movimento semelhante a partir do contexto do desenvolvimento de novas culturas marcadamente nacionais e particulares que passam a surgir dentro da estética do Japão do período *Heian* 平安時代 (*Heian jidai*, 794 — 1185), tendo suas características embasadas a partir de McCullough (1999), Keene (1993), Kato (1979) e Yoshida (1999). De posse desse aparato a respeito do diálogo entre a história e a estética que desemboca nas cortes do *Heian*, demonstramos como a mulher também apresenta traços de uma nova representação, mais pautada na realidade prosaica e secular, tal como acontece nas novelas do *Decameron* de Boccaccio. Essa articulação é feita com base na perspectiva de representação da mulher na literatura deste período presente em Yamamoto (2021); nos diálogos entre as estéticas *Miyabi* (SORTE JUNIOR, 2018) e *Furyu* (KONISHI, 1986); e nos comentários de leitura à obra de McMillan (2016). Embora a articulação seja possível, chamamos atenção às particularidades que concernem à distância entre as duas culturas literárias, uma vez que a abordagem da perspectiva secular da mulher é comprovável nos dois âmbitos, mas a práxis estética nas duas obras naturalmente apresente divergências.

Palavras-chave: *Decameron*. *Ise monogatari*. secularismo. novela. monogatari.

ABSTRACT

This work intends to investigate the relation between two literary works, the *Decameron* from Boccaccio, and the *Ise Episodes* (伊勢物語, *Ise monogatari*), as an effort to rebuild and deepen knowledge about their representation of reality, as long as a literary genre, compose central points in the literary historiography in which they were constituted. During this monography, the context of the *trecento*, the social mobility and the bourgeouis morality in Boccaccio's Italy is taken from Carpeaux (2012) and Hauser (1998), being these factors consistente with the Auerbach's (2020) perspectives about secularization and the representation of reality in the renaissance's context, and Steinhauer's (2016) about the description, operation and possible debates inside the *novella* genre, enabling the understanding of the feminine element in the *Decameron* as a new element inside the ocidental literature. Through this articulation, we start a similar move from the development of new cultures markedly national and particular that start to emerge inside the Heian Period Japan's aesthetic 平安時代 (*Heian jidai*, 794 — 1185), having its characteristics based on de McCullough (1999), Keene (1993), Kato (1979) and Yoshida (1999). Owning this apparatus about the dialogue between history and aesthetics that debouch on Heian courts, we demonstrate how the women also shows traces of a new representation, more guided by the prosaic and popular reality, as it happens in the *Decameron* novellas' from Boccaccio. This articulation is made based on the perspective of female representation in this period's literature, present in Yamamoto (2021); in the dialogues between the *Miyabi* (SORTE JUNIOR, 2018) and *Furyu* (KONISHI, 1986) aesthetics; and in McMillan's (2016) reading comments. Although the articulation is possible, we claim attention to the particularities concerning the distance between these two literary cultures, since the approach from the secular perspective of women is verifiable in both spheres, but the aesthetic praxis in the two works naturally shows divergences.

Keywords: *Decameron*. *Ise monogatari*. secularism. *novella*. *monogatari*.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAS 9

2 AS NARRATIVAS ENQUANTO ACONTECIMENTOS 14

3 OS DESDOBRAMENTOS DA NARRATIVA E A FORMA SECULAR DA MULHER 19

3.1. As formas e desenvolvimento das narrativas seculares no *trecento* e no período Heian 19

3.2. O estilo e a representação da realidade nas formas seculares: um novo olhar sobre a perspectiva do feminino 25

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 42

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 45

1 CONSIDERAÇÕES INICIAS

Antes de mais nada, o interesse inicial que precede a análise que se segue era o desenrolar das formas narrativas em prosa e sua aparente conexão com as formas seculares[1]. Mas para observar esse diálogo entre a forma narrativa e a aproximação da mimese com a realidade, pensamos ser conveniente, por meio de uma das mais fortes aproximações da forma narrativa e da secularidade, o *Decameron* de Boccaccio, encontrar possibilidades que evidenciem esse contato. A experiência de Boccaccio criou um novo gênero, a novela burguesa, de que Auerbach (2020) se ocupou em estudar nas variadas formas que esta assumiu no decorrer do Renascimento dos centros urbanos como na Itália e na França. A descoberta dessa aproximação entre a mimese da realidade, a forma narrativa, bem como as condições sócio históricas que possibilitaram esse evento dialogaram com a minha experiência de leitura e estudos a respeito do gênero monogatari no Japão (mais detidamente, Os *Episódios de Ise*[2] 伊勢物語 [*Ise monogatari*]), e à medida que o ímpeto dessas páginas avançava, percebemos a necessidade de se abordar um tópico central que conectasse as duas obras e tornasse possível este contato. O descobrimos por meio da representação da mulher, que ocupa um papel de destaque (talvez o principal) em ambas as obras. E foi a partir dessa reflexão que a discussão nas páginas que se seguem inicia.

Parece indiscutível que concerne ao gênero, seja ele qual for, ser moldado pela variante da história. Basta observar, por exemplo, a pletora de gêneros que utilizamos para designar narrativas em prosa de extensão, matéria, estrutura, objetivos etc. diversos. Podemos citar as *sátiras menipeias* da Grécia antiga, novelas de cavalaria que por sua vez dão lugar às *novelas italianas e francesas do trecento*, os contos, o romance clássico, o romance moderno, entre diversas outras formas de narrativa,

[1] Embora não necessariamente a prosa exija a representação de aspectos seculares para se realizar. Lembremos que na antiguidade temos manifestações tão seculares quanto *O Asno de Ouro* de Apuleio e o *Satíricon* de Petrônio, ou um pouco mais longe disso, como as personagens das novelas de cavalaria, ou ainda na antiguidade, como *Quéreas e Calírroe* de Caríton de Afrodisias (cf. BAKHTIN, 2018). Em Auerbach (2013), veremos adiante que mesmo as personagens bíblicas são seculares.

[2] Optamos pela tradução do título (伊勢物語 *Ise monogatari*) como “Episódios de Ise”, uma vez que o termo *monogatari* 物語, como evidenciamos adiante, atende a um enorme número de possibilidades tradutórias que dialogam com outros gêneros em ocorrência no cânone ocidental. Dessa forma, visamos evitar aproximações indevidas e anacronismos. Essa possibilidade é apresentada por Cordaro (2000), e optamos a esta, ao invés da alternativa “Narrativa”, apresentada por Yoshida (1999 e 2009).

sejam em prosa ou em verso. Essa pluralidade de formas de *contar* ou *narrar* pode ser entendida da seguinte forma:

> Dentro do sistema de signos de cada linguagem particular, o usuário aprende a lidar com as etiquetas que lhe permitem classificar os diversos gêneros de discurso. “Contar um caso” é um recorte básico que, elevado à categoria de gênero literário, dará origem a diversas modalidades de narrativa. (BRANDÃO, 2005, p.33)

A partir das *etiquetas* de determinado tempo e espaço, o ser humano foi capaz de dar luz às estórias que até hoje nos intrigam, seja pela sua composição, ou pela matéria que apresentam, muitas vezes sendo ambas as causas motivo de nossa profunda admiração. Justamente ao estudar tais etiquetas, Auerbach (2020) foi capaz de encontrar na origem das novelas italianas e francesas o declínio das forças centrípetas do Estado, da Igreja e da moral familiar. O contexto das novelas do *Decameron* de Boccaccio pode ser compreendido como a agitação social que mobiliza a Itália do séc. XIV. Por sua vez, esse contexto social pode ser entendido da seguinte forma:

> O século XIV é uma época de intenso comércio internacional. [...] Essa civilização comercial estava concentrada nas cidades, e havia certa uniformidade de costumes entre as cidades italianas e setentrionais; mas havia diferenças essenciais na estrutura social. [...] Nasceu o patriarcado urbano. [...] De ambos os lados dos Alpes havia o fenômeno do qual Veblen chamou “conspicuous consumption”: a ostentação da riqueza ociosa. No norte, porém, o luxo era aristocrático no sentido feudal, enquanto no sul se manifestou a atitude típica dos tempos do capital financeiro dominante: interesses culturais, mudanças rápidas de modas literárias e artísticas, formação de elites de literatos profissionais e diletantes abastados. A burguesia setentrional imitava o estilo de viver dos feudais; [...] entre os escritores, aparecem com frequência aristocráticos aburguesados. Na Itália, isto é, no norte e no centro da península, o feudalismo está praticamente abolido. (CARPEAUX, 2012, p.120-1)

Como introdução à nossa discussão, temos exposto de forma sintética o contato entre a decadência da estrutura feudal, da vivência isolada congênita à cultura do feudo, e às novas formas narrativas, com destaque para as novelas, cuja

materialidade parece representar “o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão.” (AUERBACH, 2020, p.20)

O gênero *novela* já tem sido largamente discutido e dentro desse enorme debate, há quem defenda que o gênero nasceu e morreu através de Bocaccio, e há quem ignore até mesmo a natureza breve deste tipo narrativo na hora de categorizar o gênero de determinada obra.[3] Mas fato é que a novela sumariamente é *realista*, e sobre esse realismo, é preciso esclarecer que

> Usado nesse contexto, o termo realismo é melhor compreendido pelas palavras do prólogo à *Novelle ohne Titel* de Wieland: “Numa novela [...] admitimos que esta se passe não no paraíso dos persas, nem na Arcadia de *A Condessa de Pembroke* [...] nem em nenhuma outra terra utópica, mas no nosso mundo real, em que as coisas acontecem naturalmente e racionalmente, e em que os eventos, até mesmo os que não sejam costumeiros, podem acontecer, da mesma forma, a qualquer dia, e em qualquer lugar. (STEINHAUER, 2016, p.159, tradução nossa)

É nesse sentido que o gênero se identifica com a pluralidade de gêneros em prosa que coexistem com a novela até os dias atuais. E também sob esta perspectiva que buscamos relacionar a realidade da novela enquanto repositório vivo do desenvolvimento social na Idade Média tardia, com o gênero *monogatari* 物語, datado do Japão do século IX e cuja origem, forma e leitura dessas narrativas (acreditamos) nutrem semelhanças pontuais.

A forma do *monogatari* é a narração em prosa. No ocidente, as obras desse gênero têm sido traduzidas por *conto*, *romance*, *narrativa*, *novela*, *novel*, *tale*, *fiction* entre diversas outras formas de aproximação que tendem assemelhá-lo a um correspondente do nosso cânone. Sua leitura e reprodução se destina aos nobres cortesãos da capital Heian (平安, atual Kyoto) e o auge de sua circulação se dá

[3] Essa discussão remonta aos pontos de vista dos *rigoristas* e *latitudinários* (assim chamados por Steinhauer (2016)), a respeito da forma e desdobramentos do gênero. (cf. STEINHAUER, 2016).

durante o período Heian (平安時代, *Heian jidai*, 794-1185). Yoshida (2009, p.103-4) configura as características do gênero da seguinte forma:

> A Literatura Monogatari apresenta as seguintes características principais: 1. diferentemente das primeiras crônicas históricas [...], as narrativas monogatari tratam de elementos baseados na imaginação; 2 . grande parte das narrativas são de longa extensão, mas não são excludentes as narrativas breves de temas semelhantes que se encontram compiladas em coletâneas; 3. mesmo quando baseadas em personagens ou relatos reais, estes são manipulados para a criação de um mundo imaginário; 4. o mundo das narrativas monogatari encontra-se centrado na sociedade da nobreza de Heian.

Chamamos a atenção para variedade da extensão, a ficcionalização como procedimento primordial e a individualização de um público leitor. Tais características têm uma justificativa histórico-sociológica que possibilita tais influxos. Cordaro (2013) localiza dentro desse período uma série de dicotomias que são formativas de toda a cultura na capital Heian, sobretudo, na prosa literária. Escrever e concatenar ideias no mundo da ficção é sinônimo de inscrever a si e sua obra nos binômios: 1) masculino 男手 (*otoko-de*, “mão de homem) x feminino 女で (*onna-de*, “mão de mulher”); 2) estilo chinês 唐 (*kara*) x estilo japonês 大和 (*yamato*); 3) estrangeiro 外 (*soto*) x nativo 内 (*uchi*).

O gradual desinteresse do Japão pelas culturas do restante do continente gera as tensões supracitadas que são o prenúncio de diversas transformações sociais e culturais que possibilitaria uma nova estabilização do real por obras como *Episódios de Ise*, cujas diversas narrativas levam à ficção uma realidade que só se constitui no centro dessas oposições.

Monogatari (物語, literalmente relato de coisas) tem sido a palavra utilizada para descrever a natureza da obra mencionada. Nos *Episódios*, encontramos aproximadamente 120 narrativas curtas, geralmente sobre os sucessos e insucessos das relações amorosas, cujo objetivo de cada uma das estórias é apresentar uma situação que resulta num *poema*.

Dito isto, aparentemente podemos estabelecer pontos de contato entre a novela ocidental e o monogatari japonês que partem desde o condicionamento social dos gêneros por meio da instauração de um novo *ethos* em ambas as civilizações, passando pelos estatutos do narratário e do narrado, e se concretizando, por fim enquanto ficcionalização e entretenimento da vida cotidiana, que passou, em dado momento, a se reorganizar.

De forma comparativa, enquanto provocações, ficamos com questões como: 1) que traços da história e da cultura literária sobressaem entre os gêneros mencionados, cuja circulação favorece o material prosaico como matéria da literatura?; 2) como, por meio do prosaísmo que lhes é inerente, os personagens e eventos ganham sentido literário e se estruturam enquanto narrativa?; 3) em que pesem as semelhanças e as diferenças entre os gêneros e a gama de letramentos necessários para o desfrute das obras, quais os impactos que o monogatari e a novela causam aos leitores a quem se destinaram?

Há ainda uma última consideração: a confecção deste trabalho foi feita a partir da consulta de traduções tanto do *Decameron* de Boccaccio, quanto do *Episódios de Ise*. No caso dos *Episódios*, também fizemos cotejos pontuais com o original. Acreditamos na possibilidade dessa articulação uma vez que não enfatizamos aspectos linguísticos ou métricos, e nos poucos casos em que exploramos as dimensões semânticas de palavras como *irogonomi* いろごのみ e *otoko ari keri* おとこありけり, realizamos o cotejo seguido de comentários para melhor apreensão e discussão do trecho referido.

2 AS NARRATIVAS ENQUANTO ACONTECIMENTOS

O exercício proposto requer uma conceituação sólida o suficiente para basear os gêneros, conceitos, fatos hipóteses que se apresentam no decorrer deste trabalho, mas de forma alguma essa fundamentação se quer rígida, ao ponto que não admita o natural diálogo entre as partes do todo. No lado oposto (e complementar), esta fundamentação não se quer excessivamente flexível, ao ponto de contradizer e pôr em diálogo mais do que aquilo que objetamos até então.

Ao aludir ao gênero novela, o fazemos tomando o gênero em funcionamento dentro do contexto da Baixa Idade Média. Segismundo Spina (2007) atribui ao gênero a categoria de *literatura de ficção* em oposição às demais formas de manifestação do medievo tardio, que classifica como *literatura empenhada* e *semi-empenhada*, e cujo conteúdo dos gêneros sob esta categoria "consiste numa produção de evidentes intuitos estéticos, literatura desinteressada, estaria representada pela poesia épica [...], pela lírica trovadoresca, pela poesia narrativa romancística [...], e pela narrativa novelesca [...]" (SPINA, 2007, p. 21). Bem como sustentado anteriormente por Carpeaux (2012), o fator social é um condicionante importantíssimo para o estabelecimento deste gênero. Nesse sentido, fundamentamos que a novela ocorre como manifestação da cultura burguesa (como diria Spina (2007), burguesa referente à cultura da cidade) nascente sob a égide de uma

> subversão radical de valores: o aparecimento do dinheiro [...] a contrastar com o asceticismo e o espírito cavalheiresco da época [...]; a própria valorização do trabalho, a estabelecer uma antítese flagrante com o esforço heroico desinteressado [...]. (SPINA, 2007, p.32)

Do ponto de vista histórico, as características do mesmo são melhores discutidas por Steinhauer (2008). Encontramos em sua definição a respeito de gênero o resultado de uma importante discussão sobre como o gênero tem sido revisitado sob a ótica pendular de rigoristas e latitudinários ingleses cujas opiniões montam e desmembram o gênero a fugir deste como uma entidade formada pelo gosto e leitura social. Termina por defini-lo da seguinte forma:

> É uma narrativa de extensão média (isto é, entre o romance e o conto), envolvendo pessoas, a natureza [...], a sociedade e mesmo a esfera do sobrenatural ou da pura imaginação [...], contada com o propósito

> de instrução e/ou entretenimento, e utilizando-se de estruturas e linguagem imaginativas, ou qualquer outro dispositivo literário que amplie a experiência estética. [...]. (STEINHAUER, 2008, p.173)

Fazemos observar que até então, nosso referencial se volta para o que acreditamos ser o mais característico do gênero, isto é, a secularidade do gênero tão cara a Auerbach (2020) e a prosificação da vida, aludida por Carpeaux (2012). Não que esta seja a medida da novela com relação aos demais gêneros narrativos (conto e romance, por exemplo), mas porque nos possibilita o contato que tentamos realizar com a ocorrência do gênero monogatari, proveniente de uma outra condicionante social, mas cujas "secularidade e prosificação da vida" que encontramos na novela, acompanham um processo que nutre semelhanças com seu correspondente (para efeitos de análise) ocidental.

O monogatari também, tal qual a novela, não se restringirá apenas ao seu contexto inaugural (isto é, como defendem alguns rigoristas, que são da opinião de que a novela nasceu e acabou-se com o *Decameron* de Boccaccio), possibilitando que falemos desse gênero até pelo menos o período Muromachi 室町時代 (*Muromachi jidai*, 1336 — 1573) segundo definição de Kato (1979). O recorte do gênero a que nos referimos é o do período Heian, e para efeito de análise, o entendemos como produto do florescimento da 国風文化 (*kokufuu bunka*, cultura de estilo nacional), como defende Yoshida (1999), e do desenvolvimento da 女房文学 (*nyôbô bungaku*, literatura das damas da corte), ainda segundo Yoshida (2009).

Os termos de origem nipônica fazem alusão às dicotomias apresentadas por Cordaro (2013) na formação literária desse período e são importantes para entender a origem do monogatari. O sentimento dos compositores da época podem ser entendidos da seguinte forma:

> Com frequência é dito que os japoneses começaram a sentir uma maior independência e autoconfiança durante o curso do século IX, começando a adaptar e alterar as importações chinesas cada vez mais. [...] Conforme tornou-se evidente que as técnicas chinesas poderiam ser adaptadas tranquilamente, e que a poesia nacional [和歌, waka] poderia expressar os gostos elegantes e as experiências subjetivas da época, a reemergência da poesia nacional como atividade artística séria estava praticamente assegurada. (BROWER e MINER, 1975, p. 168, grifo nosso, tradução nossa)

À medida que as formas japonesas vão ganhando mais espaço na formação de uma literatura de composição, circulação e matérias autenticamente nacionais na dicotomia 唐−大和 (China — Japão, *Kara — Yamato*), a lenta consciência nacional que vai se expandindo durante o período Heian possibilitou que o monogatari fosse lido como algo mais que diversão puramente feminina [4], dando projeção gradativamente maior ao gênero que seguiu evoluindo ao longo da história até o confronto com as novas formas narrativas.

Nesse espaço de ampliamento das manifestações artísticas femininas durante o período clássico, Yoshida (1999) pontua a intensa atividade literária que estas desempenham, produzindo algumas das obras mais representativas do período, denunciando sua posição ativa na produção cultural literária da corte, sobretudo, nas narrativas em prosa, como o monogatari e a literatura de diários 日記文学 (*nikki bungaku*). Nesse sentido, a literatura das damas da corte, *nyôbô bungaku*, pode ser creditada como a "literatura mais representativa da Época Heian" (YOSHIDA, 2009). De posse desse breve preâmbulo da gênese do monogatari, é necessário fundamentar como este têm sido lido em nosso recorte.

É importante esclarecer que a secularidade do gênero está justamente ligada a esta nova literatura. Na periferia dos contatos diplomáticos com o continente, das relações de gênero e, principalmente, da vida pública, as damas encontram como matéria de narração particular, o interno, o cotidiano:

> Das obras destacadas [na passagem, fala-se da obra *Genji monogatari* 源氏物語 e do Livro do Travesseiro, ambas obras que circularam em meio à *nyôbô bungaku* e maiores representantes da literatura em prosa do Japão] observamos que a temática volta-se para os ambientes internos da vida palaciana e do dia a dia das damas da corte que acompanhavam a consorte real, vivendo em função da vida dos soberanos, sob forte influência religiosa. (AFONSO e LEAL, 2018, p. 37)

Este último ponto fundamenta mais o sentido da nossa comparação, que aqui encontra uma relação entre o realismo da novela de que falara Steinhauer (2008), a

[4] Yoshida (1999, p.63) diz que "a grande característica das obras das obras da era Heian é a de serem escritas com a utilização do hiragana (integral ou parcialmente). O hiragana começou a ser utilizado inicialmente pelas damas da Corte, aproximadamente em meados do século IX e,a princípio, foi, de certa forma, depreciado pelos homens, chegando a ser denominado *onna moji* (letra-mulher) [...]". Observemos, então, o contraste até então instaurado entre os espaços literários e intelectuais do homem e da mulher e que dialoga com as dicotomias de Cordaro (2013).

prosificação da vida de Carpeaux (2012) e a secularização como matéria de interesse intrínseca à novela, como pensa Auerbach (2020). O advento da literatura das damas da corte parece ser o ponto que ressalta as investigações, não só contextuais, mas formais do gênero, o monogatari, que a partir dessa nova literatura, se fundamenta como o nosso objeto de comparação.

Essa literatura sob os signos da nacionalidade e de ode ao prosaísmo é extremamente multifacetada e converge com outras manifestações de prosa do mesmo período. Para entende-lo em sua complexidade formal e conteudística, além da fundamentação em Yoshida (2009), aludimos às categorizações de Konishi (1986), que organizam o monogatari em: 1) escrita no passado; 2) sobre seres ordinários e superiores; 3) eventos fantásticos e ordinários; 4) ficção e não ficção; 5) portador ou não de unidade protagonística e 6) prosa ou prosa-lírica.

Nossa análise contemplará o monogatari *Episódios de Is*e, compreendido por Konishi (1986), enquanto monogatari de prosa-lírica, com um protagonista como unidade de todas as estórias, não-ficção, retrato da ação de personagens ordinárias. A autoria do mesmo não é indicada, e o arranjo das estórias muito provavelmente remontam tradições orais dos encontros de poesia (歌語り, utagatari), como contextualiza Konishi (1986)[5]. É entre suas diversas narrativas que desejamos embasar o esforço comparativo deste trabalho.

O ímpeto comparatista dessa pesquisa é baseado na possibilidade teórica aberta por Miner (1996, p.20), que diz:

> Considerar as outras variedades de poética é, por definição, penetrar na plena dimensão heterocósmica e no verdadeiro argumento dos desígnios da literatura. E fazê-lo comparativamente é estabelecer os princípios e relações desses vários mundos poéticos.

Em seus esforços, Miner (1996) constrói uma série de dispositivos eficientes sobre as poéticas da dramática, lírica e da narrativa, contrastando o desenvolvimento histórico das tendências poéticas de diversas culturas euro-americanas, bem como africanas e especificamente as culturas do extremo oriente, como China e Japão.

[5] "A importante teoria de Masuda Katsumi defende que o *Ise*, regularmente considerado um utamonogatari (narrativa centrada em poesias *waka*), não fora uma criação literária transmitida pela escrita, mas evoluiu através das utagatari — [utamonogatari, portanto, são] estórias curtas, transmitidas oralmente e conectadas a poemas waka específicos compostos pelos membros da aristocracia [...]" (KONISHI, 1986, p.357)

É do nosso interesse, por meio de tal aparato teórico, apresentar uma análise coesa, que não extrapole os níveis de comparação entre os gêneros aqui expostos, visando, com clareza, as relações entre forma e conteúdo de ambas as formas de narrativa, de alguma forma, tentando iluminar a natureza dessas poéticas.

3 OS DESDOBRAMENTOS DA NARRATIVA E A FORMA SECULAR DA MULHER

Em um primeiro momento, observaremos o movimento de recepção dos gêneros novela e *monogatari* na história, compreendendo a existência individual desses em seu tempo. Esta exposição torna possível o debate e o exercício comparativo entre as influências na dialética entre a história e os gêneros analisados. Feito isso, aplicaremos uma análise da representação secular do mundo oferecida pelas obras em contato, sobretudo, na imagem da mulher, procurando entender como ocorre tal processo de ressignificação.

3.1. As formas e desenvolvimento das narrativas seculares no *trecento* e no período Heian

A novela burguesa — isto é, aquela que remonta ao século XIV, à expansão dos centros urbanos do fim da Idade Média, a uma sociedade que caminha em direção à mobilidade entre os estratos sociais pelo poder do capital — tem sido vista como a forma embrionária do que conhecemos como o nosso romance moderno, segundo Steinhauer (2016). Sua contribuição é inegável, enquanto produto de um contexto social complexo que reflete as novas formas do homem do medievo tardio de lidar com o sagrado e o profano; com o universo etéreo, representado pela fé, e a efemeridade característica da natureza humana; sobretudo, a novela burguesa instaura um olhar e uma forma racional de existir e consequentemente se posicionar no mundo. Nesse sentido, Steinhauer (2016) apresenta a palavra *realismo* na sua argumentação a respeito do *Decameron* de Boccaccio:

> Usado nesse contexto, o termo realismo é melhor compreendido pelas palavras do prólogo à *Novelle ohne Titel* de Wieland: “Numa novela [...] admitimos que esta se passe não no paraíso dos persas, nem na Arcadia de A Condessa de Pembroke [...] nem em nenhuma outra terra utópica, mas no nosso mundo real, em que as coisas acontecem naturalmente e racionalmente, e em que os eventos, até mesmo os que não sejam costumeiros, podem acontecer, da mesma forma, a qualquer dia, e em qualquer lugar. (STEINHAUER, 2016, p. 159)

Esta forma de enxergar a vida é sintoma de uma lenta retomada da mobilidade social que inicia depois do século XI. Segundo Hauser (1998), a partir do século XII, temos o florescimento da cavalaria e de pequenos burgueses como elementos notáveis na cultura da época. Não entendemos aqui a épica e a lírica cavaleiresca como o olhar secular aludido acima, mas sim como produto cultural de um *ethos* que floresce dentro de um outro estamento social aportado pela inclusão à antiga nobreza medieval. A presença desse novo olhar sobre o mundo pode ser proveniente desse novo nicho da nobreza, que por sua vez é reflexo do fenômeno social característico do século XII, entendido por Hauser (1998) da seguinte forma:

> Essa abertura das fileiras da nobreza e a aceitação na mesma ordem de cavalaria de um modesto vassalo possuidor de poucas terras, e de um senhor rico e poderoso constituem a grande novidade social da época. [...] Visto desse ângulo, o surgimento da cavalaria é apenas um outro exemplo do aumento generalizado da mobilidade social e da mesma paixão por ascender socialmente que também transformou os servos em burgueses e a mão-de-obra não livre em trabalhadores ou arrendatários independentes. (HAUSER, 1998, p. 207)

Embora ainda restem alguns anos para que a nova moldura possa ser criada por Boccaccio, a alteridade das fortunas, a educação e acesso ao latim pelos novos membros da nobreza, bem como a democratização do conhecimento (que aos poucos começa a ser acessível em línguas vernáculas para as novas classes urbanas), fermentam culturas literárias que sendo distintas entre si, ambas rompem com a visão de mundo estática e eclesiástica do mundo. É no *trecento* que observamos a culminância desse espírito na vida intelectual dos centros urbanos.

Quando a partir do século XII inicia-se um movimento de nivelamento da sociedade medieval, em que temos “[...] de um lado, a ascensão das classes médias e, do outro, o declínio da aristocracia.” (HAUSER, 1998, p. 258), tanto os ideias da cavalaria, quanto a poesia eclesiástica são confrontadas com as novas tendências artísticas urbanas da classe média, incentivadas pela individualidade econômica dos negócios nos centros urbanos e pelo declínio dos ideais cavaleirescos.

Para Auerbach (2020, p. 18), a novela pressupõe “[...] um *éthos*, e um tal que não possua base metafísica, mas se sustente nas leis do convívio social”, sendo expresso pelo espírito do Renascimento, cujo advento é notado pela própria existência da novela em si. Portanto, para Auerbach (2020), a narrativa novelesca é um sintoma do Renascimento, uma vez que a mentalidade por trás desse gênero narrativo não poderia recorrer ao lugar comum do imaginário da cavalaria (por sua vez, desdobramento da consciência aristocrática feudal), mas sim, ao homem singular, “imerso no mundo e levado à expressão” (AUERBACH, 2020, p. 20).

Ainda em Auerbach, no seu estudo *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, o crítico diz que somente a partir do *Decameron* de Boccaccio “a narração de acontecimentos reais da vida presente se pode converter numa diversão *culta*” (AUERBACH, 2013, p. 188), constatando assim que, no cenário da concepção desta obra, certamente já estamos diante de um avançado declínio dos valores feudais e de um *ethos* burguês forte o suficiente para suplantar a representação do mundo e do real enquanto categoria moral.

Também Carpeaux (2012) alerta para *prosificação da vida* que ganha espaço desde a ascensão da cavalaria e do *roman courtois*. Este diz que “A transformação dos romances versificados em prosa acompanha a ‘prosificação’ da vida medieval, a decadência do prestígio político dos senhores feudais; é sintoma importante da evolução social. [...]” (CARPEAUX, 2012, p. 91) e ao abordar o *trecento*, percebe que “A literatura manifesta a tendência caracteristicamente burguesa para o realismo, com inclinação para a sátira [...]” (CARPEAUX, 2012, p. 121)

Os dados levantados até então nos situam com relação ao termo “realismo” empregado por Steinhauer (2016) e Carpeaux (2012) para abordar a materialidade da novela burguesa, sobretudo no *Decameron* de Boccaccio. Aqui fundamentamos a propriedade discutida como unidade dotada de maior interesse para efeito de nossa comparação, enquanto sintoma da possibilidade de enxergar o mundo como sensivelmente apreensível, prosaico, racional, terreno e que, embora efêmero (e talvez justamente por sua efemeridade), se basta como objeto de representação, existindo não como alegoria ou parábola, mas como fato, matéria narrativa.

Encontramos um contraponto interessante com a aurora da ficção narrativa no Japão do período *Heian*, que num contexto completamente adverso, num mundo onde

a mobilidade social é bem mais limitada do que a ocorrida durante a Idade Média tardia europeia, encontramos, no lugar de um avanço paulatino das classes à margem da nobreza medieval, um fluxo de acontecimentos que impacta para sempre a capacidade japonesa de ficcionalizar, racionalizar e ponderar sobre o mundo.

Talvez o dado mais representativo dessa nova consciência intelectual esteja bem ensaiada na discussão de Kato (1979) envolvendo os poetas Sugawara no Michizane (菅原道真, 845 − 903) e Ki no Tsurayuki (紀貫之, 868 − 946), aquele um dos maiores entusiastas da produção lírica e prosaica importada da China, e este, o primeiro a configurar uma poética prescritiva do *waka* japonês.

Com o declínio da Dinastia T'ang (618 — 907), na China, anunciada por Sugawara no Michizane em seu retorno da última embaixada enviada ao continente durante o século IX,[6] temos o desenvolvimento de uma das características mais pontuais da cultura Heian, isto é, a coexistência das importações chinesas do período Nara (奈良時代, 712 — 794) com manifestações nativas dessas mesmas tendências, que são transformadas nas periferias do centro do poder político conforme a organização administrativa do país (*sesshô,* ascenção Fujiwara 藤原), a religiosidade (o desenvolvimento dos budismos *Tendai* 天台 e *Shingon* 真言, influenciados pelas crenças nativas), e a escrita (a dialética *otoko-de* e *onna-de*) seguem um processo fecundo de adaptação às necessidades da nascente cultura aristocrática.

As dicotomias lembradas por Madalena Hashimoto Cordaro (2006, p. 129), ao investigar a natureza do termo *okashi* をかし, a quintessência do humor Heian, demonstram as tensões entre os valores masculinos, delineados até este momento pelo contorno dos pensamentos de Confúcio (551 a.C. — 479 a.C.), inflexíveis às expressões nativas; e os valores femininos, vinculados a um budismo receptivo às manifestações nativas do xintoísmo (*shintô*, 神道) e cada vez mais afinado aos gostos particulares da corte:

> Lembremos aqui oposições constantes no pensamento e na produção artística do período Heian*: a oposição entre pintura japonesa e chinesa* (yamato-e 大和絵, "pintura de Yamato", ou onna-e 女絵,

[6] Sobre as embaixadas japonesas e contribuições do continente até o século IX, cf. WAKISAKA (1992).

> “pintura-mulher”, e kara-e 唐絵, “pintura do continente”, ou otoko-e 男絵, “pintura-homem”), *caligrafia e sistema de escrita japoneses e chineses* (onna-de 女手, “mão-mulher”, e otoko-de 男手, “mão-homem”), os quais, embora coexistindo, indicam diferentes gêneros ou técnicas ou formas. (CORDARO, 2006, p. 129)

Há também a oposição entre os sistemas de escrita, que acaba integrando os papéis de gênero do período. O processo de adaptação do sistema de escrita chinesa 漢文 (*kanbun*) remonta ao contexto do século VIII, o período Nara (712 — 794), de modo que essa adaptação atende à consolidação “das bases do Estado japonês, formado segundo o modelo da China [...]” (MUKAI e SUZUKI, 2017, p.25)[7].

Para McCullough (1999), é justamente a independência com relação ao sistema logográfico chinês (*otoko-de*) que conduz as mulheres ao aprimoramento dos *kana*[8] 仮名 com a finalidade de viabilizar a escrita de suas cartas e fruir de um dos poucos espaços intelectuais que faziam parte de seu convívio[9]: a elaboração de poemas *waka* (literalmente, *poesia nacional* 和歌), poesia marcada pelo uso desta escrita a que recorriam tanto homens quanto mulheres. Nesse sentido, Keene (1993) atesta a proeminência da escrita feminina na formação dos *kana*,que no início do século X, já estão presentes em duas das obras mais importantes da literatura clássica: a *Antologia* [de poesia] *clássica e moderna* (古今[和歌]集, *Kokin [waka] shuu*) e o Diário de Tosa 土佐日記 (*Tosa Nikki*, escrito pelo aristocrata *Ki no Tsurayuki* 紀貫

[7] Evidências arqueológicas demonstram que o sistema de escrita chinês já se encontrava no Japão desde o século I da nossa era (WAKISAKA, 1992), mas a partir do século V, segundo Mukai e Suzuki (2017), a importação de códigos legislativos, budistas, confucionistas, taoístas e etc. aumenta consideravelmente, ocasionando que durante o período Nara (712 — 794), no século VIII, possamos localizar um processo de adaptação do sistema de escrita chinês **漢文** (*kanbun*, “texto chinês” (MUKAI e SUZUKI, 2017, p.25)) em uma escrita que gradualmente contemplará a leitura japonesa **和文** (*wabun*, “frase japonesa” (MUKAI e SUZUKI, 2017, p.25)) dos caracteres no lugar da leitura chinesa.

[8] Mukai e Suzuki (2017, p.27) entendem esse fenômeno da seguinte forma: “As mulheres passam a adotar um estilo de caligrafia — o sôshotai 草書体 — que procura dar um toque feminino aos ideogramas, tornando curvos os traços retilíneos do ideograma original. Em oposição ao *mana* (真名, literalmente ‘letra pura’), como eram designados os ideogramas chineses, esses caracteres passam a ser chamados de *kana* (仮名, literalmente ‘letra falsa’), sendo usados pelas damas da corte em seus manuscritos, donde também ser conhecido como caligrafia ‘de mão feminina’ (on’nade, 女手) [...].”

[9] A respeito da convivência entre homens e mulheres no período e seu espaço de convivência, McCullough (1999, p.405, tradução nossa) explica que: A maior parte das mulheres da aristocracia tiveram pouco contato ou conhecimento das atividades oficias dos homens, ou de suas atividades recreativas, como a caça, a arquearia ou a luta, Elas tiveram vidas pacatas e privadas em casa, praticando caligrafia, estudando as antologias poéticas, aperfeiçoando suas habilidades musicais, lendo ou ouvindo estórias, costurando vestimentas, cuidando dos filhos e realizando correspondências poéticas com homens e outros do mundo de fora [...].”

之). Percebe-se então que, no decorrer do período Heian a escrita *onna-de* evolui de um sistema embrionário, presente no espaço privado do universo feminino tornando-se o principal sistema de escrita utilizado até o Japão dos dias atuais.[10]

Este foi o cenário cultural que possibilitou a escrita dos *monogatari*, cujos primeiros exemplares datam de não antes que o período Heian, segundo Keene (1993). Mas a queda do interesse pelas importações chinesas por si só talvez pareça um fato abstrato demais para justificar a súbita mudança que assume o contexto literário. O clã *Fujiwara* 藤原 percebeu o descompasso entre o sistema político *Ritsuryô* 律令[11] (funcionalismo público importado da China) e o *ethos* nascente no contexto do século IX de forma clara o suficiente para dominar a capital e a cultura aristocrática até o final do século XII através da manipulação do título de *sesshô* (摂政, *regente*)[12] e do abuso de "[...] casamentos de interesses políticos, relações familiares e manipulações de intrigas e querelas aristocráticas pelo poder ao seu favor" (KATO, 1979, p. 92, tradução nossa).

A partir desse ponto, a cultura literária do país é inflamada pelas narrativas e poemas em *onna-de*, mesmo quando escritas por homens, uma vez que a oportunidade de um grande casamento com uma nobre dama ou a demonstração de profundo conhecimento em prosa e poesia eram a principal forma de ascensão social, dado que o imperador passa a ser, em essência, uma figura simbólica.

Keene (1993) compreende nesse fenômeno uma tendência natural entre os países do leste asiático, que passam a "representar uma gradual mudança [...] de uma incondicional emulação da China a uma afirmação da importância de suas linguagens e culturas" (KEENE, 1993, p.220, tradução nossa). Esse processo é sintoma do

[10] A respeito do precesso de evolução dos sistemas de escrita japoneses, cf. Mukai e Suzuki (2017).
[11] Wakisaka (1992) localiza no *Ritsuryô* 律令 um fator de influência na compilação do *Man'Yôshû* 万葉集 (principal coletânea poética japonesa até o século IX). Grosso modo, o *Ritsuryô* estipula que todo o povo e as terras do Japão são propriedade do Estado: a terra era "emprestada" ao povo para que a cultivasse por uma determinada quantidade de tempo. O Estado também recrutava seus cidadãos a servir na capital durante o período de um ano, o que ocasionava 1) o empobrecimento dos que fossem designados a esses serviços devido aos altos custos da mudança e do trajeto percorrido e 2) o controle dos cargos administrativos pelas mãos do Estado. Esses dois fatores foram os responsáveis por assegurar até o século IX o estado dicotômico aludido por Cordaro (2006) acima.
[12] Segundo Fredéric (2008, p. 1030), o termo designa "A partir da época Heian, regente de um imperador menor de idade. Esse título e essa função foram, a partir de 866, reservados aos membros da família dos Fujiwara. [...]"

desenvolvimento da *cultura de estilo nacional* (国風文化, *kokufuu bunka*) (YOSHIDA, 1999), e do desenvolvimento da *literatura das damas da corte* (女房文学, *nyôbô bungaku*) (YOSHIDA, 2009), que coincidem com a dissolução gradual da dicotomia anteriormente posta.

Nesse sentido, a proliferação das narrativas em prosa, em ambos os contextos, parecem sintomas sociais de um movimento da periferia para o centro das estruturas de poder, da interpretação do religioso, das relações de gênero, e por fim, da passagem de uma perspectiva estática e contemplativa da vida, a uma noção prosaica, dinâmica e multifacetada em que a literatura pode ser um meio pragmático de inserir-se no mundo.

3.2. O estilo e a representação da realidade nas formas seculares: um novo olhar sobre a perspectiva do feminino

A estrutura do *Decameron* pode ser decomposta da seguinte forma: nos deparamos com dez jornadas, cada jornada correspondente a um dia. A cada dia, uma narrativa é contada por cada um do ciclo (de dez pessoas), totalizando dez novelas por jornada. A cada jornada, um tema diferente é escolhido para o conteúdo das demais estórias. Totalizando assim cem novelas, dez de cada personagem da moldura, contata ao longo das dez noites (Δεκάμερον, *Decameron*, *As dez noites*).

A comparação das obras chama a atenção para o papel do feminino enquanto tópico literário e participação da mulher dentro do mesmo sistema que passa a representá-la enquanto tema. Segundo o próprio prefácio de Boccaccio ao seu *Decameron*, esta obra destina-se ao deleite feminino; enquanto em *Episódios de Ise*, o mesmo fato se evidencia através dos dados históricos acima desenvolvidos e na própria composição estrutural da obra, cuja estilística denunciada pelo sistema de escrita feminino, *onna-de*, e a construção narratológica das personagens, dos enredos e dos temas, denunciam a presença do gosto feminino, por sua vez, oriundo do cronótopo instaurado a partir do séc. IX no Japão.

A mulher desponta em ambas obras como uma tópica essencial à compreensão da cultura prosaica latente que ganha espaço a partir da sensação de narrar o momento presente. No *Decameron* de Boccaccio, a mulher ocupa diversas posições-chave na composição das novelas. Tendo dedicado sua obra ao feminino, o *Decameron* conta com setenta histórias narradas através do ponto de vista das mulheres na moldura: Neífile, Filomena, Fiammetta, Emília, Laurinha, Elisa e Pampineia. Chamamos atenção à quarta jornada das novelas do *Decameron*, cujo tema é “aqueles cujos amores tiveram fim infeliz”.

No início da IV jornada, não obstante o prefácio que apresenta a sua obra, temos uma inflamada defesa do conteúdo de seu *Decameron*, principalmente no que concerne à presença feminina. Nos detenhamos no seguinte fragmento de seu próprio comentário:

> Quanto aos que dizem que as coisas não são como digo, gostaria muito que me apresentassem os originais, e, se fossem discordes do que escrevo, eu diria que é justa a sua censura e procuraria corrigir-me; mas, enquanto não aparecer nada, a não ser palavras, eu os deixarei com a sua opinião e seguirei a minha, dizendo deles o que eles dizem de mim. (BOCCACCIO, 2013, p. 241)

No decorrer de sua defesa, Boccaccio desmonta diversos argumentos contra a matéria de sua narrativa e de forma irônica, o autor critica seus opositores, apregoando o fundamento que o torna, de fato, um prosaísta: a proximidade que estabelece com a construção das suas personagens e dos fatos com o cotidiano burguês. Tais argumentações podem ter sido engendradas nos diversos setores urbanos do sul da Itália que o mesmo acaba atingindo, sobretudo, o clero e aqueles mais inflexíveis aos novos ideais amorosos que despontam com o *dolce stil nuovo* e a estética do *bel parlare* que antecedem a Boccaccio, esta última ganhando forte expressão em suas novelas.

Auerbach (2020, p. 68) encontra no *bel parlare* a “origem formal da novela europeia [...].” e apresenta uma detalhada sucessão de influências e divergências para o “uso da palavra elegante” que desemboca com excelência nas novelas do *Decameron*. Em essência, o estilo pode ser decomposto como “estreitamente

paratático, encadeando os acontecimentos como ao longo de um fio, sem amplidão sensível e sem o espaço vital das personagens [...]" (AUERBACH, 2013, p. 187). Esse princípio (embora desconsideremos aqui até que ponto), certamente esteve a disposição de Boccaccio, como o fragmento que destacamos acima deixa escapar.

O engenho de Boccaccio nas cem novelas do *Decameron* passeia pelos diversos espaços físicos e camadas sociais que se consegue pensar dentro do *ethos* burguês e citadino do autor e de seus leitores e leitoras. Destilando ao longo destas narrativas o seu *bel parlare*, dispõe em sua nova moldura autênticas personagens e completas caricaturas do mundo secular em que vive, em completa alternância de tom, ora trágico, ora cômico, conforme a sua própria vontade. Embora encontre na comicidade a verdadeira *elegância da palavra*.

A estilística do *bel parlare* não é cognata da eloquência aristotélica, ou greco-latina. As novelas de Boccaccio são escritas em dialeto florentino, em contraposição à língua de prestígio, o latim. Nessa oposição, "o *volgare* italiano" (como chama Auerbach (2013) a linguagem vernácula de que se servira Boccaccio), ainda não dispunha de uma tradição literária tão extensa quanto o latim. É importante levar em consideração que a *Commedia* de Dante e o *Decameron* de Boccaccio florescem no *trecento*, sendo, em matéria de estilo, algo mais próximos de inventores, do que seguidores de determinada tendência. Esse caráter de "inventividade", é trazido através Pound (2006) e a ideia de paideuma, cujos "inventores" estão na linha de frente da reprodução de determinado estilo.[13]

Nesse sentido, o *volgare* italiano foi o campo fecundo do qual Boccaccio construiu um longo feixe de histórias, cujo aprofundamento das ações, do espaço, da dimensão das personagens são orientadas antes pela sedução dos elementos risíveis que este encontra dos "horizontes socioideológicos (mundos e minimundos) que se escondem atrás das linguagens integrantes do heterodiscurso" (BAKHTIN, 2017, p. 76), do que na retórica e na versificação do latim eclesiástico.

[13] Essa posição fica ainda mais evidente em Carpeaux (2012, p.117): "A literatura italiana, que até então levara uma existência precária ao lado das expressões em latim e das literaturas provençal e francesa, antecipou-se, de repente, a todas as outras literaturas europeias, criando novos gêneros [...] e formas de expressão inteiramente novas; aparecem os maiores gênios da literatura que a Itália produziu em todo o tempo — Dante, Petrarca, Boccaccio — e não podiam deixar de exercer influência sobre as outras literaturas da Europa. [...]"

Por tudo isso que o *bel parlare*, afeito às desventuras amorosas e à agudeza da resposta jocosa, no intuito de representar a realidade de forma aquém a essa nova massa de leitores, encontra em Boccaccio um estilo que combina o ritmo prosaico da linguagem, que longe de ser "vulgar", a cada novela, reflete uma perspectiva da realidade impregnada pelo discurso citadino e burguês, que em contraposição ao tempo e a forma do cronótopo maravilhoso da cavalaria (cf. BAKHTIN, 2018), se compraz em rir de si mesma, tão logo se descobre capaz de admirar a si própria. Se esse é o estilo empregado por Boccaccio em sua obra, por sua vez, somos levados a crer que este leva em consideração a transformação ativa que a mulher passa a tomar na figura de leitora e no processo de ficcionalização e composição que o *feminino* passa a adquirir, como veremos em seguida.

Na novela X, 10 do *Decameron* encontramos a figura da mulher revestida pelo potencial secular que possui a moral da burguesia. A X Jornada das novelas de Boccaccio tem como tema "alguém que tenha sido generoso ou mesmo pródigo em relação aos fatos do amor ou outros", e sua décima novela apresenta a estória de Griselda. A confissão final de seu marido, o marques de Saluzzo, apresenta o ápice do desenvolvimento dessa personagem:

> – Griselda, está na hora de você colher os frutos de sua longa paciência, de todos os que me consideraram cruel, iníquo e estúpido saberem que o que eu fazia visava a um fim antevisto, pois eu queria ensiná-la a ser mulher, mostrar a eles como escolher e manter uma esposa e, ao mesmo tempo, obter sossego. Quando decidi tomar esposa, tive muito medo de que isso não acontecesse, por isso, para prová-la, sabe de quantas maneiras eu a feri e atormentei. E, como nunca a vi contrariar a minha vontade com palavras ou feitos, achando que de você recebo o consolo que tanto desejava, pretendo devolver-lhe em uma hora aquilo que em muitas lhe roubei e curar com extrema afeição as feridas que lhe causei; por isso, acolha com espírito alegre essa que você acha ser minha noiva e o irmão dela: são nossos filhos, que você e muitas outras pessoas acreditam há muito tempo que mandei matar cruelmente; e eu sou seu marido, que a ama acima de todas as coisas e acredita poder gabar-se de que ninguém pode estar tão contente como ele com sua mulher. (BOCCACCIO, 2013, p. 620)

Após sofrer imensas provocações a fim de testar sua paciência, Griselda descobre as razões do marido e a novela termina com a mesma sendo recebida de

volta pelo marido e pelos súditos no salão de seu marido. O motivo tomado por Boccaccio nessa novela pode ser desenvolvido numa relação dialógica com o livro de Jó no que diz respeito à lealdade e à devoção do amor.

Em Jó (1: 20-22), após perder seu rebanho, sua casa e todos os familiares numa provocação celeste, Jó

> [...] rasgou o próprio manto que vestia e raspou a cabeça. Logo em seguida, ajoelhou-se [...] e exclamou em oração: "Nu deixei o ventre de minha mãe, e nu partirei da terra. *Yahweh* deu, *Yahweh* o tomou; louvado seja o Nome do Senhor!" E em todas as suas atitudes Jó não errou nem pecou e também jamais culpou a Deus por revés algum. (BÍBLIA, 20:22)

O funcionamento do motivo em ambas as narrativas suscita uma dialética entre o sagrado e o secular que já fora experimentado na *Commedia* de Dante e que denuncia uma burguesia ávida a compreender e jogar com estas estórias, preenchendo-as de seus valores[14]. A comparação pode ser estabelecida desde o início da novela, em que na primeira das suas provações, Griselda é sujeitada a despir-se diante de todo o séquito do marquês, tal qual Jó despe-se em sinal de subserviência à vontade divina. A bem-aventurança de ambos, no entanto, tem razões diferentes.

Griselda é antes símbolo da pureza do sentimento que nutre pelo marido, apesar das barbaridades a que é submetida. Esse é o lugar que lhe coube dentro da

[14] A digressão a seguir discute em que perspectiva fazemos uso do termo "secular" neste parágrafo, uma vez que o próprio Auerbach (2013) encontra nas personagens bíblicas um caráter pendular, cuja mutabilidade representa um cisma com a claridade e firmeza de índole da mimese na literatura clássica antiga. Em *Dante, poeta do mundo secular*, Auerbach (1997) fala sobre a diluição dos limites sociais e estéticos à medida que a história de Cristo dá vazão à forma dos proscritos e as máximas da dialética tragédia-comédia passam a não fazer sentido dentro dessa nova doutrina. No entanto, entre a mimese clássica, a narrativa bíblica e a perspectiva do secularismo de Dante (e Boccaccio), Auerbach (1997) pontua a existência de um "espiritualismo universal", que corresponde a uma apreensão cristã da realidade, contudo, desprendida do dogmatismo da doutrina. Para ele, essa espiritualização do mundo "[...] Incorporou a força crua e selvagem das lendas heroicas, fez do sistema feudal uma hierarquia simbólica, e transformou Deus numa espécie de supremo suserano feudal. Interpretou os heróis como cruzados, ligou seus feitos de guerra com os caminhos de peregrinação [...]" (AUERBACH, 1997, p. 35). Esse "espiritualismo universal" é datado, segundo o autor, do século XII, contexto do declínio das instituições feudais, podendo ser compreendido como um lugar de transição entre a mimese bíblica e a perspectiva secular. Nesse sentido, estamos diante de uma nova diluição, iniciada por Dante e cujos vestígios alcançam Boccaccio, e que corresponde a uma nova forma de representação da realidade, atendendo à mudança "do pensamento eclesiástico para o humanista [...]." (AUERBACH, 1997, p. 217).

moldura de Boccaccio. Todos os elementos da narrativa podem ser entendidos como seculares, na medida que decorrem de um espaço-tempo possível, de caracteres que poderiam ser reais, no sentido usual e aferido à palavra por Steinhauer (2008) a respeito do caráter da novela. Dessa forma, a representação do real por Boccaccio pode ser compreendida como uma atualização do motivo bíblico (a bem-aventurança pela fé genuína), num motivo culto, relacionado às formas do bem-viver burguês, cuja referência da esfera do sagrado, não se perde, mas o regozijo da leitura a recupera e impõe-lhe sentido prático, real e portanto, secular, na esfera do Renascimento.

A validade deste dado torna-se ainda mais considerável em se tratando da alteridade de valores que o papel feminino desempenha nestas narrativas. Vejamos o caso de mais algumas novelas de *Decameron* em contraste com o caráter de Griselda. Nas dez novelas da VII Jornada narra-se "o modo como, por amor ou para salvar-se, as mulheres burlam seus maridos, percebam eles ou não". As novelas desse ciclo, centradas nas artimanhas cometidas pelas mulheres, elevam a ênfase no riso e na comicidade das situações, e o teor das estórias, na maioria das vezes, só pode se dar com a luz que Boccaccio direciona às matérias do cotidiano por meio do *Decameron*. O seguinte trecho da novela VII, 4 evidencia bem este contraste:

> – Vejam só que homem é esse! O que diriam se eu estivesse na rua como ele, e ele estivesse em casa como eu? Por Deus, duvido que vocês acreditem que ele está falando a verdade. Por isso já podem conhecer o juízo que ele tem. Está dizendo que eu fiz exatamente o que eu acho que ele é que fez. Achou que ia me assustar jogando não sei o que no poço; mas, quisera Deus que ele tivesse se jogado de verdade e tivesse se afogado, assim o vinho, que ele bebeu de sobra, ficaria muito bem aguado. (BOCCACCIO, 2013, p. 402).

A fala é de Monna de Ghita, uma mulher que, sufocada pelos ciúmes de seu marido, Tofano, passa a consumar de fato o adultério tão temido pelo seu esposo. Incentivando as bebedeiras de Tofano, Monna o deixa dormindo e goza das traições com seu amante. Desconfiado de sua esposa, Tofano finge chegar bêbado em casa e desabar de sono. Mas quando a esposa sai, o marido tranca a porta no intuito de desmascará-la. Ao encarar o marido, Monna de Ghita tem uma ideia — joga uma pedra dentro de um poço enquanto condena o marido ao remorso por suas falsas

acusações. Tofano corre para acudi-la e o seu sucesso torna-se no inverso: a esposa passa para dentro de casa e o marido trancado do lado de fora. Neste ponto, decorre o trecho que recortamos, em que a mulher reflete no marido as acusações que antes eram a ela dirigidas.

Auerbach (2020) localiza duas perspectivas centrais dentre as visões que a figura da mulher foi construída nas novelas da baixa Idade Média — a cavalheiresco-feudal e a socionatural. A primeira pode ser entendida como um tropo mais próximo do contexto do início do declínio das instituições feudais que possibilitou a ascensão da cavalaria, contexto ao qual aludimos por meio de Hauser (1998). Os valores do feminino e do amor se constituem como uma novidade do ponto de vista do autor, que afirma ser novo "[...] o efeito de brandura e delicadeza que o amor exerce sobre o homem [...]" (HAUSER, 1998, p. 215). O autor ainda acrescenta uma novidade essencial para pensar o contraste do feminino boccacciano com relação à representação da mulher: "[...] nova é a crença de que o amor constitui a fonte de tudo que é bom e belo, e de que toda ação odiosa, todo sentimento indigno, é uma traição ao ser amado [...]" (HAUSER, 1998, p. 215).

O aspecto da traição, pela importância que esse dá às relações amorosas e sobretudo às mulheres, é um aspecto da leitura que permite colocar em diálogo o fragmento da novela de Monna de Ghita e o processo que compreendemos como uma transformação da mulher de um tropo lírico por excelência, corrente na cavalaria, à forma prosaica que essa assume na perspectiva burguesa socionatural desvelada no *Decameron*.

Não é que na obra de Boccaccio as mulheres estejam sempre corretas em suas ações, mas nas jornadas que se sucedem, o condenável não são os gestos oriundos do ímpeto do desejo amoroso e/ou sensual, mas os gestos que reprimem a tendência natural que o homem burguês apresenta para amar, gestos tais quais a ganância, os ciúmes, a indiferença etc. (AUERBACH, 2020). Na narrativa de Griselda (X, 10), essa é a heroína pelas provações que suporta por amor; na de Monna de Ghita (VII, 4), a sensação de angústia pelos ciúmes do marido, que vai de encontro com o amor sensual, a isenta de qualquer culpabilidade, tendo um desfecho cômico e favorável

para si[15]. Em ambas situações de protagonismo, verificamos a presença do foco narrativo na mulher enquanto centro do qual irradia o amor a ser rebatido ou consumado. Este aspecto do amor corresponde a um enriquecimento temático que só fora possível a partir do desenvolvimento do *bel parlare* e do *dolce stil nuovo*, cujas propriedades heterodiscursivas (cf. BAKHTIN, 2017) tornam possível a gradual prosificação apresentada na construção das personagens femininas de Boccaccio.

Mudando o cenário da análise, encontramos também uma mudança de perspectiva que contempla a secularização dos motivos femininos expressa na literatura dos *monogatari*. *Os Episódios de Ise* são apresentados enquanto narrativas a respeito de poemas clássicos, conhecidos por todos. Seus 125 monogatari narram diversos aspectos da vida amorosa abrangendo seus sucessos e seus fracassos, em tons que alternam do sentimento cômico ao trágico. A sua autoria é anônima e as estórias tem traços de oralidade e coletividade, como pontua McMillan (2016), sendo o conjunto dos *Episódios* amplamente aceito como uma coletânea de narrativas escritas nos salões da corte durante as reuniões de poesia, as *utagatari* (歌語り).

A diversidade de aspectos (o cômico, o trágico, o sublime) e a autoria anônima são análogos a esses *utagatari*. Na definição de Keene (1993, p.451, tradução nossa), estes tomam um papel importante na forma do monogatari, pois:

> Os leitores, por vezes, desejam saber as várias possibilidades de significado que o poeta poderia ter em mente na realidade, e isso talvez tenha sido a origem dos *utagatari* (conversas sobre poesia), sessões em que amigos relatam seu conhecimento sobre o contexto imediato dos poemas. O estilo narrativo desses diálogos teria conduzido os *utamonogatari* de forma mais natural que os prefácios secos e factuais das coletâneas de poesia.

E através de Keene (1993), podemos tomar nota de como as fronteiras entre lírica e a prosa começam a se diluir tomando como norte o ensaio imaginativo da

[15] “[...] E assim, ao modo do insensato, depois do prejuízo fez o trato. Viva o amor, morte à guerra, viva toda a nossa companhia.” (BOCCACCIO, 2013, p. 402).

realidade, e a partir dessa mescla, conceber a prática de um novo gênero literário, individualizado justamente por essa perspectiva, o *utamonogatari*[16].

Seguindo o ritmo do desenvolvimento da *cultura de estilo nacional* e da *literatura das damas da corte*, *Os Episódios* acabam também apresentando uma visão secularizada dos motivos literários, ainda mais evidente na relação polieidética que o texto em prosa constrói com o *waka*, a poesia nacional. Tomemos um exemplo:

> 12
>
> Há muito tempo, o Homem fugira com a filha de alguém. Essa situação o pôs em fuga, e enquanto ele fugia com a dama pela planície de Musashi, fora expedida uma ordem de busca pelo Governador desta província. Antes que fosse capturado, ele escondeu a menina numa moita alta. Os seus perseguidores exclamaram, “Fomos alertados que o ladrão está escondido neste campo”, e já estavam prestes a atear fogo. Em desespero, a menina gritou:
>
> Por favor não queimai,
>
> Não queimai, o gramado
>
> Nas planícies de Musashi.
>
> Meu amado aqui se esconde,
>
> Assim também, eu o faço.[17]
>
> (THE TALES OF ISE, 2016, p. 21, tradução nossa)

O excerto apresentado faz referência ao 17º poema da *Antologia* [de poesia] *clássica e moderna* (古今[和歌]集, *kokin [waka] shuu*). A essência do funcionamento dos *Episódios de Ise* é, utilizando-se dos motivos poéticos já estabelecidos pela

[16] McMillan (2016), Keene (1993), Kato (1979), Konishi (1986) são uníssonos em classificar os Episódios como *utamonogatari* 歌物語 (literalmente, narrativas de poemas), justificando assim essa analogia. No entanto, frisamos que não é interesse de nossa análise a determinação e a discussão da pertinência exclusivamente formal dos gêneros.

[17] O *Homem* a quem se faz referência no conto é *Ariwara no Narihira* (在原業平). Isso não significa dizer que o episódio do trecho acima é factual, mas famoso por suas aventuras amorosas. Ariwara no Narihira aparece em vários contos do *Episódios de Ise* como o protagonista dessas aventuras, tornando-se uma espécie de herói, figura lendária ou tropo poético da poesia e prosa realizada na corte Heian.

convenção dentro das antologias imperiais de poesia, desenvolver uma narrativa (geralmente curta) que articule as condições que ocasionaram o poema. Para Miner (1996), a obra pode ser compreendida como uma assimilação híbrida entre a história e a lírica. Isso porque, para o autor, nesse estágio da literatura japonesa, as fronteiras entre o que é ficcional ou factual na forma narrativa ainda é um terreno movediço. Mas o fato é que, a partir da forma em prosa coadunada aos poemas nos *Episódios*, informações contextuais completamente novas passam a ser inseridas, e o motivo passa a ser ainda mais secular.

O *Homem* (おとこ有けり, *otoko arikeri*)[18] é uma forma indireta de atribuir ao herói dos diversos episódios amorosos, Ariwara no Narihira, a ideia da fuga, cujo resultado, em nossa perspectiva, conserva traços de comicidade, uma vez que um acontecimento desses se reverteria num escândalo difamatório de proporções enormes entre os cortesãos, caso fosse real. Tomando emprestado a matéria lírica reconhecida por todos no corpus da *Antologia clássica e moderna* e o ímpeto do caráter compartilhado no motivo do herói conquistador em Narihira, o conjunto do excerto convida a uma atualização do sentido convencional do seu 17º poema que passa a conotar a situação risível dos amantes escondidos à noite dentro da mata, quase mortos pelos seus perseguidores.

Da mesma forma que encontramos em *Decameron* ecos do desenvolvimento das estéticas do *dolce stil nuovo* e do *bel parlare*, nos *Episódios*, o processo de coadunação da prosa à poesia que examinamos no 12º monogatari dos *Episódios* parece ser atravessado pelo conceito de *miyabi* (雅, みやび). Para Sorte Junior (2018, p. 89), o termo tem a seguinte acepção:

> Miyabi (雅) refere-se à sensibilidade refinada, que se desenvolveu como valor estético na corte imperial no período Heian. Esse valor estético não apenas era visto como uma qualidade imprescindível nas expressões artísticas do período, mas também permeava as próprias interações cotidianas dos membros da corte (RODD, 2015: XIV). Por exemplo, entender a alusão a um waka ou conseguir elaborar versos de forma satisfatória eram qualidades essenciais à vida social da corte Heian (VARLEY, 2000: 58). [...]

[18] Conforme consulta à transcrição do texto original em ISE MONOGATARI (1998).

Depreendemos então que o *miyabi* constituía uma espécie de letramento literário, cujos efeitos possíveis no aspecto da arte estão fortemente amalgamados a 1) noção e expressão de refinamento e elegância afeita a todas as convenções sociais palacianas e 2) excelência na compreensão e reprodução dos elementos líricos do âmbito da poesia. Através da manipulação deste segundo aspecto, encontra-se a excelência dos *Episódios de Ise* — o arranjo entre o lirismo e a prosa fez circular, a partir do século IX, novas estórias, e com elas, novas imagens, novas dimensões vinculadas à experiência lírica e monológica presente (principalmente) na *Antologia clássica e moderna*. O secularismo, por esse meio, passa a dialogar com o discurso da poesia, e o *miyabi*, ou a elegância, é a ferramenta essencial para a articulação do belo ou do risível desse repositório de imagens, como passaremos a ver nos seguintes excertos.

25

Há muito tempo, o Homem enviou um poema a uma dama, que nem se recusava e nem consentia em vê-lo.

A manga dos amantes se ensopa pela manhã,
Partindo pelos bambuzais carregados de orvalho no outono
Retornando depois de uma noite contigo,
Mas o que realmente as mantêm molhadas
São todas essas noites sozinho.

Ao que a *fogosa* dama respondeu:

Homem do mar,
Que busca até as pernas fraquejarem,
Não consegue enxergar
Que às margens do meu coração

> Não há algas para você?
>
> (THE TALES OF ISE, 2016, p. 42, tradução nossa, grifo nosso)

Este pequeno monogatari apresenta um desenvolvimento do motivo da aventura amorosa que só se torna possível a partir de uma nova concepção do cortejo e do convívio social, entre os cortesãos. O termo *fogosa* provém do sintagma original いろごのみなる女 (*irogonomi naru onna*) (cf. ISE MONOGATARI, 1998) que traduzimos a partir do cotejo com a tradução e comentários de MacMillan (2016), designando uma mulher cujo interesse amoroso é disperso, literalmente, uma *mulher que aprecia a variedade*. O mesmo termo poderia ser traduzido de forma muito mais elevada se fosse dirigida ao herói do conto, embora designando o mesmo tipo de afeição pela variedade de flertes e experiências amorosas. MacMillan (2016) apresenta as possibilidades “gallant”, “a man who pays special attention to women” e “knowledgeable in the affairs of the heart” (THE TALES OF ISE, 2116, p. xxviii). A distinção dessas categorias apresenta um desencontro entre as perspectivas de gênero que são reflexo de uma alteridade entre os ideais amorosos.

Nesse sentido, essa relação de alteridade que se dá entre homens e mulheres vai de encontro com a perspectiva de base confucionista construída ao longo do período histórico anterior, o período Nara (710 — 792):

> Examinando o resto das obras da primeira metade do Livro 16 [do *Man’Yôshu*, Antologia das 10.000 expressões, principal repositório do *ethos* literário japonês até o século IX], verifica-se que a maioria das mulheres que aparecem são, do ponto de vista dos homens que vivem como funcionários da corte, esse tipo de mulher ideal, notavelmente confucionista. Não há necessidade de tais homens se esforçarem para “espiar” mulheres que são do mesmo mundo que eles. E, ao mesmo tempo, o verdadeiro drama masculino-feminino, nascido do contato entre *outro* e *outro*, não existe. (YAMAMOTO, 2021, p. 67, tradução nossa)

Uma vez que compreendemos a atenção dada à mulher no desenvolvimento da cultura de estilo nacional e da literatura das damas da corte, temos que o motivo do conflito amoroso, como o do monogatari 25 dos *Episódios*, interpretam justamente

a intrusão do feminino enquanto categoria oposta e independente do homem. A mulher *irogonomi* encerra em si uma imagem que passa a ser heterodiscursiva, passando a dialogar com a experiência amorosa do seu tempo, atribuindo-lhe uma perspectiva secular, tornando-se uma tópica recorrente na literatura do período, em oposição à perspectiva transcendental que lhe fora atribuída até o século anterior pela perspectiva da lírica chinesa, ainda em voga no Japão.

Tendo em mente essa oposição já acentuada por Cordaro (2013) e agora pontuada (e aplicada ao contexto do episódio que acabamos de referenciar) por Yamamoto (2021), é possível encontrar uma oposição semelhante na novela VII, 5 do *Decameron*. Tomemos o seguinte trecho para efeito de comparação:

> – Nobilíssimas senhoras, a história anterior me traz à mente uma narrativa semelhante sobre um ciumento, considerando-se que é muito bem-feito o que lhes fazem suas mulheres, sobretudo quando o ciúme é infundado. E, se os autores das leis tivessem levado em conta todas as coisas, considero que nisso deveriam ter instituído para as mulheres a mesma pena que instituíram para todo aquele que fere para se defender – porque os ciumentos são agressores da vida das jovens senhoras e buscam diligentemente a morte delas. [...] (BOCCACCIO, 2013, p.403)

O discurso acima é proferido por Fiametta, a responsável por narrar a quinta novela da sétima jornada. A fala de Fiametta, de antemão, evidencia o ponto de vista de Auerbach (2020) sobre o sentido do amor nas novelas de Boccaccio. Este diz que: “o amor sensual nunca é mau em si mesmo; maus são a ganância, os ciúmes e a frieza, justamente porque o profanam ou o desprezam” (AUERBACH, 2020, p.46). Este ponto de vista presente no *Decameron* corresponde ao desdobramento terreno do sentido do amor, a que já aludimos por meio de Hauser (1998), e que aqui verifica-se novamente[19].

Diante desses desdobramentos, não é estranho dizer que a personagem feminina da novela de Fiametta é desde o princípio uma manifestação desse amor sensual

[19] “[...] o amor o constitui a fonte de tudo que é bom e belo, e de que toda ação odiosa, todo sentimento indigno, é uma traição ao ser amado [...]” (HAUSER, 1998, p. 215).

(AUERBACH, 2020) enquanto o ciumento[20] é a manifestação do oposto, do outro, no sentido de Hauser (1998), do sentimento indigno e da ação odiosa.

Na novela VII, 5, a mulher[21], no intento de deitar-se com Filippo e de dar o troco ao ciúme excessivo do seu marido, pede para confessar-se, ao que o marido permite, decidindo ele mesmo, em segredo, ouvir a confissão para saber que pecados a esposa vai confessar. Ao chegar na igreja, ela prontamente percebe o disfarce do marido e na sua confissão, diz estar apaixonada pelo padre e que ele a visita todas as noites, motivo pelo qual mantém as portas todas abertas para que ele a venha visitar. O marido pensando saber da verdade diz que passará a noite fora, mas fica de guarda a noite inteira esperando o padre entrar em casa. A esposa manda Filippo entrar pelo teto, e fecha a porta do quarto, de forma que o marido não o visse chegar e entrar no quarto. O marido acaba pegando no sono e não descobre nada, mas confronta a esposa no dia seguinte, dizendo já saber de tudo, ao que ela responde da seguinte forma:

> [...] logo que olhei percebi quem era o padre que me confessou, e sei muito bem que era você mesmo; mas tomei a decisão de lhe dar aquilo que você estava procurando, e dei. Mas, se você fosse tão sabido como acha que é, não teria tentado saber daquela maneira os segredos da sua boa mulher e, sem suspeitas vãs, teria percebido que aquilo que ela lhe confessava era a verdade, sem que ela tivesse cometido pecado algum. Eu disse que amava um padre: e por acaso você, que não merece o amor que lhe tenho, não estava disfarçado de padre? Eu disse que nenhuma porta da minha casa podia ficar fechada quando ele quisesse dormir comigo: e que porta desta casa alguma vez ficou fechada quando você quis ir aonde eu estava? Disse que o padre se deitava todas as noites comigo: e quando foi que você não se deitou comigo? E todas as vezes que você me mandou o seu coroinha, como sabe, nas vezes em que você não esteve comigo eu disse que o padre não tinha vindo. Qual o desmiolado, afora você, que se deixou cegar pelo ciúme, não teria entendido essas coisas? (BOCCACCIO, 2013, p.408)

O caráter pendular que o amor assume entre o masculino e o feminino nesta novela traz à tona a declaração de Boccaccio a que aludimos anteriomente[22], e

[20] E esta é a forma como o personagem do marido é chamado durante toda a ação da novela.
[21] A personagem só é referida por esse título na novela.
[22] “Quanto aos que dizem que as coisas não são como digo, gostaria muito que me apresentassem os originais, e, se fossem discordes do que escrevo, eu diria que é justa a sua censura e procuraria corrigir-

portanto, a condenação própria da conduta odiosa ao amor sensual presente na novela pode ser entendida como um dado moral concreto e secular. A própria passagem da esposa da sua infelicidade para fortuna evidencia o confronto e o equilíbrio desses discursos, que são ambos fundamentados no estilo do *bel parlare* aludido anteriormente em nossa discussão, e no potencial heterodiscursivo (BAKHTIN, 2017) que a sua prosa tem. Tanto nos *Episódios*, como no *Decameron*, a experiência empírica do amor, com seus sucessos e falhas, são levadas em consideração. Levemos em consideração o seguinte insucesso do *Homem* no monogatari 105 dos *Episódios*.

> 105
>
> Senhor das gotas do orvalho
>
> Há muito tempo, o Homem enviou uma mensagem a uma dama: “Se as coisas permanecerem dessa forma, será a morte para mim.” A resposta da dama:
>
> Senhor das gotas do orvalho,
>
> Se tens de se desmanchar, assim o faça!
>
> Mas ainda que não desapareças,
>
> Não há quem venha a entrançar, como se fosse de pérolas
>
> Esses teus pingos de orvalho.
>
> O Homem a considerou extremamente rude, embora ainda mais apaixonado por ela do que antes. (THE TALES OF ISE, 2016, p.48, tradução nossa)

Segundo comentário de McMillan (2016), este breve episódio é reconhecível porque o motivo do homem que se apaixona ainda mais por uma mulher que o dispensa de forma rude é universal. Mais uma vez, a relação de oposição e alteridade entre o feminino e o masculino se faz presente enquanto matéria narrativa — o homem

---

me; mas, enquanto não aparecer nada, a não ser palavras, eu os deixarei com a sua opinião e seguirei a minha, dizendo deles o que eles dizem de mim [...]” (BOCCACCIO, 2013, p. 241)

apaixonado e a mulher desinteressada. Já mencionamos por meio de Yamamoto (2021, p.67) que as mulheres no *Man'Yôshu* 万葉集 (Antologia das 10.000 expressões)[23], são "do ponto de vista dos homens que vivem como funcionários da corte, esse tipo de mulher ideal, notavelmente confucionista [...]". Podemos adicionar também que "o protagonista não trai ou duvida da garota; os sentimentos da menina e do homem são *um* [...]" (YAMAMOTO, 2021, p.72, tradução nossa). De forma geral, Yamamoto (2021) enxerga nos *Episódios* a relação de alteridade entre homens e mulheres, e como vimos em todos os excertos dos *Episódios* utilizados aqui, temos discutido justamente essa relação de alteridade, de não consonância de interesses e sentimentos entre o masculino e o feminino[24].

Antes de seguir para as considerações finais, é necessário esclarecer um ponto de divergência entre as novas facetas que o feminino assume nessas duas obras, cujo desenvolvimento temos comparado até então. Observemos que em todos os excertos das novelas do *Decameron*, as mulheres falam e agem por si dentro de suas narrativas, enquanto nos *Episódios*, estas são sempre uma terceira pessoa que orbita o universo das aventuras amorosas do Homem, que como esclarecemos antes, é uma alusão a Ariwara no Narihira, cuja presença nos Episódios é uma manifestação do *furyu* 風流 (um outro termo cognato a *elegância*, como *miyabi*). Konishi (1986) compreende o sentido e o desdobramento desse conceito advindo da poesia de Po Chu-i e retrabalhado na figura da personagem do *Homem* nos *Episódios*:

> Feng-liu/ furyu originalmente tornou-se um princípio importante para a vida dos literatos enquanto complemento da moralidade ortodoxa chinesa. Livre de seus aspectos ortodoxos, furyu criara um mundo único de amorosidade e atos cortesãos, e o furyu em si é submetido a uma considerável transformação. [...] O feng-liu que apraz a Po Chu-i [poeta chinês que viveu entre 772-846 e cuja lírica amorosa possui enorme influência da poesia *waka*, cf. CORDARO, 2013] é alegre e cômodo, uma qualidade comedida, ao passo que [nos *Episódios de Ise*] a amorosidade e a conduta cortesã do Homem em seu "anônimato" são geralmente relacionados a circusntâncias desapontadoras. (KONISHI, 1986, p.358, tradução nossa)

[23] Sobre a relevância do *Man'Yôshu*, a *Antologia da 10.000 expressões,* e o contexto das importações chinesas, cf. WAKISAKA (1992).

[24] Não é nosso interesse afirmar que essa é a tônica de todas as representações femininas que encontramos nos *Episódios*, mas que, como temos demonstrado em análise, este ponto de vista existe, e é colocado por Yamamoto (2021) dentro da literatura japonesa como um desdobramento novo.

Nesse sentido, o *furyu* pode ser observado nos contos que apresentamos como o conceito que permeia a dicotomia entre feminino e masculino que Cordaro (2006) faz alusão e que se faz presente nas relações de alteridade que viemos investigando até o momento. Portanto, nesse ponto, encontramos uma divergência com relação aos traços estilísticos das duas obras.

Concluímos então que, embora possamos falar sobre uma perspectiva secular da mulher nas duas obras, no *Decameron*, o amor sensual como advento desse espaço-tempo particular na Itália do século XIV constitui as personagens femininas de Boccaccio, bem como seus discursos, enquanto nos *Episódios*, a alteridade entre o *Homem* e a mulher é uma característica retórica que concilia e aproxima a mimese da realidade, mas ainda é uma expressão do mito do herói galanteador, a que McMillan (2016) e Konishi (1986) atribuem o protagonismo e centro gravitacional dos *Episódios*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tentar tornar possível (e visível) o contato entre as duas obras, nos debruçamos sobre o contexto histórico apenas porque acreditamos na relevância que esse têm na sua relação intrínseca com os gêneros — literários ou não. A novela, da forma como Boccaccio a concebeu, pôde se tornar real somente num tempo e espaço em que a o espiritualismo universal, a cavalaria, as instituições feudais não conseguiam comunicar mais, ou pelo menos, não da mesma forma. A fé cristã ainda existe, mas as relações de poder não poderiam mais ser as mesmas, dado o papel que estas desempenham dentro do contexto feudal. Nos centros urbanos, longe da letargia do homem feudal para com sua existência no mundo, o caráter fragmentário e desordenado da realidade possibilitou que o *Decameron* de Boccaccio pudesse ser dotado de uma rica unidade, isto é, contendo em si dezenas de estórias desconexas entre si, a matéria da obra constitui como princípio organizador a anuência, o gosto e o estilo das classes burguesas do sul da Itália.

Embora seja um assunto nebuloso pontuar em que momento esse processo de reaproximação entre a realidade e a mimese tenha começado, e ainda mais turvo, tatear o percurso dessa aproximação desde a antiguidade clássica, certamente, a obra de Boccaccio continua sendo um ponto incontornável para compreensão dessa trajetória, uma vez que é um fruto seminal da perspectiva secular e humanista que constitui o pensamento ocidental. E essa afirmação se torna mais evidente quando nos debruçamos sobre a perspectiva da mulher na literatura.

Griselda, Monna de Ghita e a *mulher* (VII, 5) são algumas das centenas de aspectos que essa perspectiva assume, ambas constituídas da perspectiva secular que delineamos em torno da análise — retratos de motivos clássicos e antigos, de astúcia e de heroísmo, que não só passam a se manifestar de dentro do feminino, como passam a ter ampla aceitação e diálogo com a realidade. Tais afirmações também parecem ser verdade nos *Episódios de Ise*.

As importações chinesas, com destaque para o confucionismo e o sistema *ritsuryô* parecem ter impedido por muito tempo uma perspectiva mimética da mulher centrada em sua experiência real, sobre os desdobramentos que essa identidade pode assumir. Até que o *waka* (lembremos, os versos em caracteres e linguagem japonesa) e os *monogatari* denunciassem a existência secular da mulher, excluída do centro das questões estéticas e intelectuais do Japão até o período *Heian* (794 — 1185), a figura

do feminino esteve ligada a motivos essencialmente masculinos que, não raro, retratam a mulher como uma espécie de ser celestial, cuja relevância é justamente pertencerem a um tropo maravilhoso, irrealista. Essa perspectiva se transforma e se manifesta, sobretudo, na prosa do período *Heian*.

As damas, princesas e sacerdotisas, embora senhoras dos estatutos mais elevados do centro do poder político, podem se apresentar nos *Episódios* como velhas, arrogantes, destemidas e insensíveis, não porque vivem num tropo diferente dos homens, mas justamente por existirem à parte do universo masculino.

Elas deixam de ser idealizadas e celestes, e a mera tomada de consciência desse fato foi o suficiente para mudar todo o percurso da cultura literária japonesa. Durante o processo de levantamento e discussão dos dados, pensamos se a mulher a que aludimos até então não seria mais próxima da representação espiritualizada da cavalaria do que da perspectiva realista de Boccaccio, e chegamos à conclusão de que, ainda que excessivamente dada a cortejos e galanteios, a mulher então passa a ser acessível, comunicável, podendo ser "raptada" por um amante, ou recusá-los sem piedade. E nesse ponto revela-se uma importante alteridade cultural, uma vez que no Japão, esses mesmos motivos tão presentes na lírica dos trovadores e na prosa das novelas de cavalaria não se deram até que se desenvolvesse uma perspectiva secular de sua existência, ocasionada pelas variantes históricas que já esclarecemos durante a curso da análise.

Inicialmente acreditávamos que o caráter oral da obra traria um caráter secular do feminino carregado de diversidade (como o fazem as novelas de Boccaccio, que a cada jornada dá temas diferentes em que nuances novas do feminino despontam) dada a suposta pluralidade de pontos de vista que poderíamos encontrar. No entanto, as relações entre o masculino e o feminino no período Heian se mostraram mais complexas e profundas de se remontar do que o esperado, e a discussão sobre o assunto precisa ultrapassar os limites do *Ise monogatari* para descobrir novas perspectivas do feminino.

Diferente do contexto ocidental, em que poucas mulheres escritoras alcançaram a posteridade, inferimos que se pode (e talvez realmente seja devido) o exercício de comparação entre a representação da mulher pelas próprias mulheres (que tem obras monumentais datadas deste período e eternizadas na historiografia literária nipônica, como Murasaki Shikibu 紫式部 e Sei Shonagon 清少納言, para citar os exemplos mais

proeminentes) e a representação dos homens sobre a mulher (em nossa pesquisa tivemos acesso apenas a este último aspecto), dada a predominância da retórica notoriamente masculina (lembremos do *furyu* e sua relação com o motivo da irrealização amorosa) nos *Episódios*. Acreditamos que o resultado que alcançamos ao explorar essa nova faceta do feminino nos *Episódios de Ise* seria ainda útil a um novo desdobramento dessa pesquisa, ao articular de forma semelhante personagens femininas constituídas fora do ponto de vista masculino, como nos diversos monogatari e diários que se proliferam a partir desse período. Acreditamos que o possível contraste entre estas duas perspectivas da mulher provavelmente terá muito a acrescentar a respeito desta tópica dentro da literatura.

Por fim, essa comparação parece sugerir, em ambas histórias, não apenas literárias, mas culturais, políticas e intelectuais do paideuma a que pertencem nossas obras, o advento desse secularismo como um grande acontecimento, capaz de desestabilizar e remontar um espaço literário completamente novo que possuiu um papel basilar na literatura da modernidade, conforme este secularismo avança em direção à mimese. E nesse sentido, nos chama bastante atenção a obra de Auerbach.

O crítico alemão, não sabemos inferir até que ponto de forma intencional, proveu à crítica literária diversos dispositivos e dados que por si só, se reunidos em sua vasta obra, talvez sejam capazes de esquematizar e montar uma eficiente teoria sobre a representação secular na arte, podendo ser aplicada a contextos distintos do ocidental e dialogando com outras teorizações que estejam afinadas, tanto quanto as de Auerbach, à forma secular da mimese literária. Valendo ressaltar o limite deste seu esquema, que por sua vez, se depara com a resistência das manifestações literárias que ultrapassam o realismo do século XIX no que diz respeito à representação da realidade na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, J. N.; LEAL, P. Y. A escrita feminina japonesa: Um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 40, p. 35-47, 2018. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i40p35-47. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159803. Acesso em: 17 fev. 2022.

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento*: Itália e França. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2020.

_____. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I*: A estilística. São Paulo: Editora 34, 2017.
_____. *Teoria do romance II*: As formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BÍBLIA, A. T., Jó. IN: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada King James Atualizada (KJA)*. São Paulo: Sociedade Bíblica Íbero-Americana, Casa da Palavra e Abba Press, 2017. p.628.

CARPEAUX, Otto Maria. A Idade Média. IN. *História da literatura ocidental*; v.2. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

CORDARO, M. N. H. Sobre a Estética de Okashi na Tradução de O Livro-Travesseiro de Sei Shônagon. *Revista de Estudos Orientais*, [S. l.], n. 5, p. 127-138, 2016. DOI: 10.11606/issn.2763-650X.i5p127-138. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/reo/article/view/90710. Acesso em: 27 abr. 2022.

_____. A Retórica da persuasão em Saikaku. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 20, p. 55-68, 2000. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i20p55-68. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/163084. Acesso em: 13 maio. 2022.

_____; WAKISAKA, Geny. Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução. IN. SEI SHÔNAGON. *O Livro do Travesseiro*. Madalena Hashimoto Cordaro (org.); Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida, Madalena Hashimoto Cordaro (trad.); Apresentação de Geny Wakisaka e Madalena Hashimoto Cordaro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

FREDÉRIC, Louis. *O Japão*: dicionário e civilização. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GIOVANNI, Boccaccio; BENEDETTI, Ivone C. (trad.). *Decameron*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ISE MONOGATARI: a machine-readable transcription. (n.d.). Virginia.Edu. Disponível em: http://jti.lib.virginia.edu/japanese/ise/AnoIsem.html. Acesso em: 28 abr. 2022.

KATO, Shuichi. *A history of japanese literature*; v.1. Londres: Paul Norbury Publications LTD., 1979.

KEENE, Donald. *Seeds in the heart*: japanese literature from earliest times to the late sixteenth century. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1993.

KONISHI, Jin'ichi. *A history of Japanese literature*: The Early Middle Ages; v.2. New Jersey: Princeton University Press, 1986.

MACMILLAN, Peter. Commentary. IN: THE TALES OF ISE. Tradução de Peter MacMillan. Milton Keynes: Penguin Books, 2016.

MCCULLOUGH, Helen Craig. Aristocratic culture. IN: SHIVELY, Donald H.; MCCULLOUGH, William H. *The Cambridge history of Japan*; v.2. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1999.

MINER, Earl. *Poética comparada*: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

MUKAI, Yûki; SUZUKI, Tae (orgs.). *Gramática da língua japonesa para falantes do português*. 3 ed. Campinas: Pontes Editores, 2017.

POUND, Erza. *O ABC da literatura*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*: uma introdução. 3 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

SORTE JUNIOR, W. F. Uma análise de valores estéticos japoneses do período Heian: Miyabi e Mono No Aware. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 40, p. 81-100, 2018. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i40p81-100. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159798. Acesso em: 28 abr. 2022.

STEINHAUER, Harry. Toward a Definition of the Novella. IN. *Seminar*: A Journal of Germanic Studies. Toronto, ano 05, n. 2, p.154, 05 mar. 2008. Disponível em: https://utpjournals.press/doi/10.3138/sem.v6.2.154. Acesso em: 11 fev. 2022.

THE TALES OF ISE. Tradução de Peter MacMillan. Milton Keynes: Penguin Books, 2016.

WAKISAKA, Geny. *Man'yôshû*: vereda do poema clássico japonês. São Paulo: Hucitec, 1992.

YAMAMOTO, Tokuro. From stories of Female Transcendents to the *Ise monogatari*: Taking Kaimani as a clue. IN: MOSTOW, Joshua S.; YAMAMOTO, Tokurô; HANLON,

Kurtis (org). *An Ise monogatari reader*: contexts and receptions. Leiden, Boston: Brill, 2021.

YOSHIDA, L. N. A época clássica japonesa e suas manifestações literárias. Estudos Japoneses, [S. l.], n. 19, p. 59-75, 1999. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i19p59-75. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143130. Acesso em: 17 fev. 2022.

_____. Literatura Monogatari da época Heian - o nascimento da narrativa “Ficcional”. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 29, p. 99-118, 2009. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i29p99-118. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143017