UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

EDWIRGENS APARECIDA RIBEIRO LOPES DE ALMEIDA

‘POR TRÁS DO VÉU E DA ESPADA’: O ‘DISFARCE’ SUBJACENTE À REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS CERVANTINAS

Versão corrigida

SÃO PAULO
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

‘POR TRÁS DO VÉU E DA ESPADA’: O ‘DISFARCE’ SUBJACENTE À REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS CERVANTINAS

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profª. Drª Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A447‘ Almeida, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de
‘Por trás do véu e da espada’: o ‘disfarce’ subjacente à representação das personagens cervantinas / Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida ; orientadora Maria Augusta da Costa Vieira. - São Paulo, 2013.
194 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura espanhola. 2. Cervantes. 3. Mulher. 4. Gênero. 5. Séculos de Ouro. I. Vieira, Maria Augusta da Costa, orient. II. Título.

EDWIRGENS APARECIDA RIBEIRO LOPES DE ALMEIDA

‘Por trás do véu e da espada’:
O ‘disfarce’ subjacente à representação das personagens cervantinas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

_____

Profª. Drª Maria Augusta da Costa Vieira – Universidade de São Paulo

Orientadora

_____

Profª. Drª Maira Angélica Pandolfi (UNESP)

_____

Profª. Drª María Dolores Aybar Ramírez (UNESP)

_____

Profª. Drª Livia Maria de Fraytas Reis Teixeira (UFF)

_____

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves (UNESP)

A minha família Alessandro, Júlia e Betina

e a minha amiga Eleni

AGRADECIMENTOS

A concretização deste trabalho não seria possível sem o apoio e a colaboração de pessoas muito importantes às quais dedico os mais sinceros agradecimentos:

A “Deus” pela força diante de todas as dificuldades encontradas ao longo deste percurso.

À minha família Alessandro, Júlia e Betina pela compreensão nas minhas ausências.

À Jeane que tornou possível os estudos e a escrita deste texto.

À meus pais, Dina e Gonzaga Lopes e a minha irmã Dany (*in memorian*) por se fazerem sentir como presenças constantes em minha vida.

Às professoras Drª María Dolores Aybar Ramírez e Drª Rosângela Shardong pelas valiosas sugestões propostas na banca de qualificação, muitas delas incorporadas ao trabalho ora apresentado.

Ao Professor Dr. Mário Miguel González *(in memorian*) pelo incentivo e pelo direcionamento da pesquisa atribuído na banca de seleção.

A minha amiga Eleni Nogueira dos Santos, pela sempre prestativa disponibilidade de ajuda.

E, de maneira muito especial:

À minha orientadora Drª. Maria Augusta da Costa Vieira pelo acompanhamento, pela sugestão de leituras, pela compreensão de minhas problemáticas pessoais e, sobretudo, pelas prudentes, competentes e sensatas observações que, efetivamente, tornaram possível o desenvolvimento deste estudo.

Finalmente, àqueles que, de alguma maneira, de forma direta ou indireta, participaram ou contribuíram com o desenvolvimento dos meus estudos.

Si Cervantes disfraza u oculta sus ejemplos, si de vez en cuando los insinúa, en apartes, es porque nos quiere desafiar a vernos a nosotros mismos como somos, a nuestro mundo como es, desengañándonos mediante la risa, terapia divertida, eutrapélica, eficaz.

Colin Thompson

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. *'Por trás do véu e da espada': o disfarce subjacente à representação das personagens cervantinas*. São Paulo, 2013. 194 p. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Este texto estuda as narrativas breves *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*, integrantes do conjunto intitulado *Novelas Ejemplares*, publicadas por Miguel de Cervantes, em 1613. Tendo em vista que os textos nos permitem experimentar distintas dimensões de leitura, temos, no plano explícito, a expressão desse autor conformista e ortodoxo, nas palavras de Williamson (1990) e, no plano sugestivo, um olhar irônico e crítico, sobretudo da condição e do papel da mulher, nas relações de gênero e ainda na vida em sociedade. Em outras palavras, os dois níveis sobre os quais traçamos os nossos estudos podem ser vistos, simultaneamente, isto é, no discurso explícito, estão revelados 'fragmentos da realidade' a partir de um discurso conservador das regras prescritas, mas, por outro lado, no plano implícito, está o caráter reflexivo, crítico, às vezes, até transgressor dos costumes predominantes. Nessas narrativas estudadas, se por um lado as mulheres atuam como 'perfectas corderas', cumprindo as regras para uma nobre donzela ou para uma mulher casada, por outro lado, essas mesmas mulheres vencem as suas fragilidades e inseguranças no ato de tomar decisões, demonstrando certa autoridade ou deixando ver 'poderes ocultos' femininos. Em vista do comportamento masculino, nos deparamos com homens que, por trás de toda a superioridade e privilégio ditado pela cultura vigente, revelam-se sujeitos aos desejos e domínios femininos, o que nos faz entender todo aquele controle outrora evidenciado como uma forma 'simbólica' de poder. Tendo em conta a sutileza com que o autor trabalha artisticamente a questão, essas dimensões de leitura só são perceptíveis pela interpretação do leitor 'cuidadoso', tomando de empréstimo o termo cervantino, em que é capaz de identificar a dupla face de um escritor 'escurridizo e irónico' ao invés de 'solemne y ejemplar'. Enfim, essas controvérsias de leitura nos fazem concluir que o autor exibe, pelas páginas da ficção, uma representação da dinâmica da vida em sociedade, na qual a formação de novas personagens demonstra que a força e a vontade do ser humano predominam sobre as regras e as convenções sociais. Sendo assim, a proposta é analisar como, ao deixar entrevisto um discurso crítico e irônico, novas representações de personagens masculinas e femininas flexibilizam os mecanismos culturais que sustentam a suposta hierarquia entre os gêneros. Nessa perspectiva, entendemos que essa leitura pode revelar alguns dos 'mistérios escondidos' como as rupturas, subversões e transgressões às convenções revelando uma sociedade 'secreta' em que as mulheres exibem alguma autoridade num contexto de ordem, ainda, predominantemente, masculino.

Palavras-chave: Cervantes, gênero, representação da mulher, poder oculto, poder simbólico, discurso predominante.

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. *'Behind the veil and the sword': The masquerade behind the depiction of Cervantine characters*. São Paulo, 2013. 194 f. Doctoral dissertation. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This paper studies the brief narratives *El celoso extremeño* and *Las dos doncellas*, part of the collection called *Novelas Ejemplares*, published by Miguel de Cervantes in 1613. Considering that the texts allow us to experience different aspects of reading, we have in the explicit plan the expression of this conformist and orthodox author in the words of Williamson (1990) and in the suggestive plan we have an ironic and critical look, particularly on the women's condition and position in the gender roles and also in society life. In other words, these two levels studied can be viewed simultaneously, that is, on the explicit discourse, 'fragments of reality' are disclosed from a conservative discourse of the prescribed rules, but on the other hand, in the implicit plan there is the reflexive, critical character which sometimes can even transgress the prevalent customs. In these studied narratives, on the one hand, women act as *'perfectas corderas'*, fulfilling the rules for a noble maiden or a married woman. On the other hand, these women overcome their weaknesses and insecurities in the act of making decisions, showing certain authority or revealing female 'occult powers'. In view of male behavior, we find men who behind the superiority and privilege dictated by the prevailing culture, reveal themselves subject to female wishes and domains making us understand all that formerly evidenced control as a 'symbolic 'form of power. Given the subtlety the author works the question with art, these reading dimensions are only perceived by the interpretation of the 'careful' reader, borrowing the term Cervantine which is able to identify the two faces of a *'escurridizo'* and ironic writer instead of' *'solemne y ejemplar'*. Anyway, these reading controversies make us conclude that the author displays a representation of the social life dynamics through the fiction pages in which the formation of new characters demonstrates that the strength and will of the human being predominate over the rules and social conventions. Therefore, the proposal is to analyze through a critical and ironic discourse how new representations of male and female characters make flexible cultural mechanisms that underpin the supposed hierarchy between genders. In this perspective, we understand that this reading can reveal some of the 'hidden mysteries' such as disruptions, subversions and transgressions to conventions revealing a 'secret' society in which women exhibit some authority in the context of order still predominantly male.

Keywords: Cervantes, gender, representation of women, hidden power, symbolic power, dominant discourse.

SUMÁRIO

Introdução.....09

Capítulo 1

Homem *versus* Mulher: uma longa história.....20

1.1. Do sexo ao gênero: discussões em torno do homem e da mulher.....22
1.2. Da história para a ficção: as relações de gênero no século XVI e XVII.....35
1.2.1. O discurso literário: o mundo da representação e a representação do mundo.....42
1.3. Na representação literária, a (re) formulação das personalidades.....50

Capítulo 2

A representação dos gêneros em *El celoso extremeño*.....62

2.1. O espelho da mulher: o ver-se nas páginas do papel.....64
2.1.2. Um final possível: da submissão à resistência feminina.....77
2.2. Poder e vulnerabilidades masculinas: el viejo celoso.....86
2.2.1. Luis e Loaysa: no teatro das representações.....96
2.3. Mulheres coadjuvantes: outras formas de poder.....110

Capítulo 3

A dinâmica das identidades em *Las dos doncellas*.....120

3.1. *Las dos doncellas:* um discurso sugestivo.....121
3.2. Teodosia e Leocadia: sujeitos ou vítimas das aparências.....127
3.2.1. Sob o jogo das identidades: o travestir-se.....139
3.3. Atrevimento, honra e paixão: o 'simbólico' poder masculino.....147
3.3.1. Coragem, sedução e bravura: um paradigma varonil.....157

Capítulo 4

O mistério escondido: a sociedade 'secreta' num universo, predominantemente, masculino.....166

Considerações Finais.....182

Referências.....185

‘POR TRÁS DO VÉU E DA ESPADA’: O ‘DISFARCE’ SUBJACENTE À REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS CERVANTINAS

INTRODUÇÃO

> Yo he abierto en mis *Novelas* un camino,
> por do la lengua castellana puede
> mostrar con propiedad un desatino
>
> Cervantes em *Viaje al Parnaso* V

Explorando de forma sistemática os caminhos da criação novelesca, em 1613, Miguel de Cervantes publica as *Novelas Ejemplares*. Revelando domínio da língua e da arte discursiva, nessas novelas, a capacidade narrativa do autor se manifesta em todos os planos, em suas personagens, na estrutura, nos registros que utiliza, desde a cena épica à doméstica, constituindo o que Rosa Navarro Durán (1995) compreende como “un completo muestrario de la magistral y modernísima” arte do Século de Ouro.

Tais *Novelas* compõem um conjunto de doze narrativas curtas que trazem em si um terreno fértil para investigações que se ampliam desde os aspectos de composição até os temáticos envolvendo os olhares críticos sobre a organização social. No plano temático, com perspicaz sensibilidade poética, o autor imprime intensa vitalidade em suas personagens, isto é, materializa conflitos individuais e coletivos que conferem ao conjunto dessas narrativas sedutor conteúdo literário. Tal habilidade processada por Cervantes tem motivado pesquisadores das mais distintas nacionalidades a se enveredarem sobre seus escritos.

No caso das *Novelas Ejemplares*, encontramos vários estudos, entretanto, no âmbito brasileiro, eles ainda são escassos. Em função da necessidade de delimitar o objeto de investigação, selecionamos, dentro do conjunto novelesco, duas narrativas, sendo elas *El celoso extremeño*, considerada por E. C. Riley (2001) como predominantemente novelesca, e *Las dos doncellas*, entendida pelo mesmo crítico como predominantemente romance[1]. No acervo crítico sobre essas narrativas, predomina a

[1] Ver o artigo “Una cuestión de género” no qual E. C. Riley (2001) expõe as várias classificações de gênero atribuídas aos textos cervantinos sob a perspectiva de importantes teóricos e críticos literários. Contudo, acrescenta que a problemática se reduz ao fato de encontrar duas espécies do mesmo gênero, a saber, o romance e a novela. Sendo ambos integrantes do gênero narrativo, explica a dificuldade da

discussão em torno da exemplaridade que intitulou o conjunto desses textos[2] e que foi anunciada por Cervantes já no Prólogo ao leitor.

Um dos motivadores da crítica sobre *El celoso extremeño* tem sido, em certa medida, as divergências existentes entre o manuscrito de Porras de la Cámara preparado entre 1605 e 1609 e a publicação integrante da coleção assinada por Cervantes em 1613, em relação às razões que, possivelmente, desencadearam tais mudanças.[3] Pelas leituras realizadas, foi perceptível que, sobre *Las dos doncellas*, como explica Jorge García López (2001), o cervantismo clássico oscilou entre uma classificação 'sentimental' ou 'italiana', ou se dedicou à comparação às novelas de cavalarias. No plano textual, as referências críticas têm se limitado à exemplaridade e inverossimilhança apresentadas, aspecto que nos convida aos estudos de gênero[4].

Com vista nesses parâmetros, é interessante ressaltar que o conjunto das *Novelas ejemplares* é bastante sugestivo de um estudo das representações femininas e das relações de gênero no contexto do Século de Ouro, porém, o que encontramos são estudos isolados de cada narrativa, sem que se estabeleçam muitas relações entre as mesmas. Procurando reduzir essa parcialidade dos estudos realizados, buscaremos explicar, a partir da releitura das narrativas *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*, como Cervantes, dialeticamente, constroium discurso coerente com a ordem

---

definição de ambos e exibe, nesse texto, algumas marcas características tanto do romance quanto da novela. Para Riley, é exatamente a fluidez da prosa cervantina que demonstra a intensidade da estreiteza entre os limites das formas do *romance* e *novelescas*.

[2] Sobre a exemplaridade nas *Novelas Ejemplares*, ler CASTRO, Americo. La ejemplaridad de las Novelas cervantinas. In: *Hacia Cervantes*. 3 ed. Madrid: Taurus ediciones, 1967. p. 451-484. Ver ainda, THOMPSON, Colin. *"Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse": reconsideración de la ejemplaridad en las Novelas ejemplares de Cervantes.* Actas de V Congresso de la AISO, 1999, Christoph Strosetzki (ed.), Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2001. Ver também PABST, Walter. *La novela corta en la teoria y en La creación literaria*. (Versión española de Rafael de la Vega) Madrid: Editorial Gredos, 1972.

[3] A questão tem despertado atenção da crítica sobretudo porque há duas versões da novela, no manuscrito Porras, com data imprevista de 1600, 1605-1609, e a publicação impressa de 1613. A distinção central encontra-se na realização do adultério no manuscrito e não na versão impressa, embora outras modificações como nomes de personagens, a morte de Loaysa e comentários do narrador também aconteçam. Relevante leitura também é *El 'misterio escondido' em El celoso extremeño: una aproximación al arte de Cervantes*, de E. Williamson, em *Nueva Revista de Filología Hispânica*, XXXVIII, 1990. Um estudo recente intitulado *De la Novela a la Comedia: las Novelas Ejemplares de Cervantes en el Teatro del Siglo de oro*, de Katerina Vaiopoulos (2010), faz uma interessante leitura da transposição de algumas das novelas exemplares que deram origem a obras teatrais.

[4] Na edição das *Novelas Ejemplares*, lançada em 2001, pela Editorial Crítica, Jorge García faz um apurado levantamento da crítica existente sobre o conjunto das narrativas breves cervaninas, destacamos nele o estudo sobre *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*.

predominante, mas que, paradoxalmente, critica-o[5], isto é, incita uma reflexão sobre os perfis predominantes de homens e de mulheres. Para isso, é preciso ter presente que a dialética da escrita cervantina, nas *Novelas*, faz-se registrando em tese, ou melhor, em primeiro plano, certo seguimento aos códigos de conduta moral. Como destaca Luisa López Grigera (1994), nas grandes narrativas de ficção do Século de Ouro, pelo menos as personagens principais são construídas por circunstâncias prescritas pela retórica renascentista e por certa conformação aos tratados de morais. Por outro lado, num discurso subjacente ao dito, o autor, com uma estratégia semelhante àquela formulada por Erasmo de Roterdam, através de mecanismos irônicos, estimula um viés intensamente reflexivo acerca do contexto dos Séculos XVI e XVII.

Partindo dessa premissa e com um olhar voltado para o cenário narrado, procuraremos explicar como é que se dá essa dinâmica de escrita cervantina tendo em vista o lugar ocupado e o papel social dos gêneros, isto é, do homem e, sobretudo, da mulher, no ambiente ficcional. As relações travadas em *Las dos doncellas* e *El celoso extremeño* nos permitem visualizar essa estratégia de composição que consentiu a publicação da Coleção e, ao mesmo tempo, legou à posteridade a revisão de ideias e práticas coetâneas daquele contexto. Nas duas narrativas eleitas como objeto de investigação, temos personagens que, aparentemente, cumprem com seus papéis sociais definidos pelos discursos morais e religiosos. Entretanto, a exploração do entredito nos põe diante de relações 'simbólicas'[6] de poder. Se, pelo discurso hegemônico, foi legado ao homem o direito das ideias e das práticas, à mulher ficou reservada a privação e o acolhimento familiar. Diante dessa tradição, o que entendemos do relato ficcional é que, embora as mulheres protagonistas Leonora, Leocadia e Teodosia, bem como algumas

[5] Podemos entender o termo "crítica" atribuído à postura de Cervantes como aquela postura em que "se exerce no sentido de conduzir-se para dentro dos vestígios deixados pelo poético" (SOARES, 2001, p. 149). Isto é, a crítica inerente ao texto cervantino se refere à possibilidade de outras interpretações, isto é, Cervantes, ao escrever a problemática dos gêneros nas novelas que vimos examinando, mostra-nos que há outras formas de leitura, ou melhor, nem sempre podemos entender que a sociedade tanto a histórica quanto a ficcional fosse regida por práticas e comportamentos tão rigorosos e fixos como muitos relatos exibem. O que ele demonstra, pelo exame que vimos fazendo, é que há uma intensa dinâmica social, inclusive em se tratando das relações homens x mulheres.

[6] O termo simbólico utilizado neste estudo pode ser melhor explicado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009) como o anúncio de um outro plano de consciência. É a figuração daquilo que já pode ser bem conhecido de uma outra maneira. O símbolo anuncia um outro plano de consciência, é a chave de um mistério, um meio de se dizer aquilo que não é explicado de outro modo. Nesse sentido, o símbolo transcende o significado e depende da interpretação. Assim, é simbólico no sentido de apresentar um sentido figurado, isto é, o poder que parece haver em determinados comportamentos indicam, a primeiro plano, fragilidades e submissão do homem.

coadjuvantes, sejam marcadas pela submissão e passividade, são elas quem, de certo modo, engendram os acontecimentos. Para tanto, elas utilizam distintos mecanismos tais como o próprio seguimento às regras tanto morais quanto religiosas e de linhagem, a argumentação, o disfarce bem como o travestismo para alcançarem seus objetivos e, ao mesmo tempo, exercerem algum controle sobre as situações e sobre os homens.

Do lado masculino, o que temos, nessas representações, são homens com características bem diversas, mas que conservam a postura exigida pelos códigos de honra patriarcal. Marco Antonio, Don Rafael, Carrizales e Loaysa, além da personagem secundária, que a nosso ver, adquire uma função primordial no enredo, isto é, Luis o negro eunuco, manifestam os seus ensejos de pais, namorados ou maridos que culminam em poderes 'simbólicos' diante da 'oculta' ação e da presença feminina. Para materializar esse balanceio entre o que se mostra explícito e o que está implícito, o autor constroium pacto com o leitor lhe permitindo uma relevante parcela na decifração do sentido do texto. Cabe ao leitor perceber, na profundidade do tecido narrativo, uma sátira demolidora de costumes baseados não em fatos reais, mas com vistas no real produzindo um discurso verossímil. Partindo das preceptivas poéticas, Cervantes combina a necessidade humana de descanso e de entretenimento e anuncia já no Prólogo ao leitor que, em suas novelas, "no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso" (CERVANTES, 1995, p. 59). Tal explicação mostra a preocupação com a capacidade de transformação social possível a partir da arte impressa. A consciência de Cervantes da inovação na forma narrativa e mesmo o pensamento predominante na espiritualidade fica evidente quando salienta "[m]i edad no está ya para burlarse con la otra vida" (CERVANTES, 1995, p. 59-60).

O teor da crítica encontrado nessas *Novelas* esbarra nos receios do autor, pois "no clima espiritual da Contra-Reforma, quando o poder de persuasão da literatura era objeto de extrema vigilância, a exemplaridade dos relatos de ficção será elevado a critério de verdade" (CANAVAGGIO, 2005, p. 285). Canavaggio, na mesma obra, ainda questiona as razões cervantinas para a exemplaridade presente na coleção referindo a quem se dirige o autor, se para educar o leitor ou para desarmar um censor. Vale lembrar que o título apresentado por Cervantes aos censores era *Novelas Ejemplares de honestísimo entretenimiento*. Se na superfície do discurso novelesco parecem sobrepor os valores morais, éticos e, especialmente, os religiosos, estes podem ser endossados se pensarmos com o historiador Josep M. Buades (2006) que, no plano intelectual, os escritos procuravam fortalecer o discurso do catolicismo e evitar a

entrada de ideias “dispersivas”. Alberto Porqueras Mayo contesta essa hipótese ao explicar que não podemos estar de acordo que “los princípios son como un enmascaramiento para que sus libros circulen sin dificultad” (PORQUERAS MAYO, 1972, p. 107). Para Porqueras Mayo, os autores queriam escrever conforme os princípios teóricos aprendidos nos livros. De uma ou outra maneira, desenrolando os fios do novelo ficcional, o que uma leitura atenta e sintonizada com os mecanismos de escrita do autor de *Don Quijote* nos indica é que Cervantes constroi um discurso que se autoreferencia para, conjuntamente, criticá-lo.

Sendo assim, frente ao conflituoso contexto em que as *Novelas* foram concebidas e publicadas, é preciso penetrar na escrita do autor para entender a maestria com que criou um novo modelo de tradição crítica usando vários planos em, pelo menos, dois níveis de significação, um nível de leitura conservador dos parâmetros daqueles tempos e outro nível revelador e reflexivo sobre aquelas ideias e práticas. Imprimindo em seu legado as contradições daquele contexto, observa Jean Canavaggio (2005), que Cervantes pode ser interpretado como uma “testemunha de um tempo de dúvidas e crise” e que, sob vários aspectos, encarna e resume o próprio espírito do Século de Ouro. Para a ficcionista, crítica e historiadora da literatura moderna Lúcia Miguel Pereira (1994), Cervantes foi, a seu modo, um descobridor tão ousado como Colombo. Este voltado para fora, para os mares imensos e misteriosos, arrancou ao desconhecido um continente, enquanto Cervantes olhando para dentro, conseguiu atingir as profundezas da alma, criando personagens que ajudariam a melhor conhecer o ser humano.

A perspicaz comparação da escritora brasileira associa-se bem à nossa observação sobre os mecanismos utilizados pelo autor espanhol na retratação de suas personagens. Criando uma estratégia de representação que visa a olhar para dentro dos seres humanos, representando neles exemplos de posturas e de ideias que objetivam mais do que serem seguidas, serem revistas. Cervantes não revela apenas o que é visto, o que está em conformidade com o que foi posto naquela sociedade, ele consegue ir além, desvendar caminhos tortuosos e desconhecidos das intencionalidades humanas, mormente no tocante à condição social da mulher e do homem nas relações sociais e de gênero.

Através de uma enunciação marcadamente masculina, o que temos nessas narrativas curtas são padrões distintos de interpretação. Em suma, em uma leitura de *El celoso extremeño*, notamos a presença de uma mulher abúlica, passiva, isto é, pintada

dentro do modelo delineado por moralistas da época como Juan Luis Vives e Fray Luis de León. Não é nossa proposta estudar as personagens por meio dos Códigos e Tratados de conduta, pois estamos cientes de que a arte não possui nenhum compromisso com a vida real, porém iremos, por vezes, traçar alguns paralelos entre a arte e esses textos com a intenção de mostrar como os discursos vigentes eram rigorosos em se tratando do comportamento de homens e, sobretudo de mulheres. Na leitura de *Las dos doncellas* nos deparamos com mulheres que agem em favor de si mesmas buscando a sua realização, mas, por fim, almejam aquele predominante lugar ocupado pelo feminino.

A exemplo do que reza o livro *Instrucción de la mujer Cristiana*, de Vives, escrito no Século XVI, a literatura de Cervantes nos apresenta Leonora, uma jovem resignada com sua condição de mulher casada. Descrevendo também as características da mulher ideal como esposa e mãe, segundo o discurso da Idade Média e do Renascimento, Fray Luis de León, em *A perfeita mulher casada*, salienta: "a mulher casada deve tratar com Cristo para alcançar dele graça e favor para acertar na criação do filho, para governar bem a casa e servir como se deve ao marido, […] servirá a Deus trabalhando no cuidado da casa por ele" (LEÓN, s.d., p. 18). Voltando à ficção, o que temos, a princípio, em ambos os contos que estamos estudando são o submetimento e a resignação daquelas mulheres a pretexto do que prega a religião.

Porém, se adentrarmos a instância narrativa e analisarmos as minúcias do enunciado, veremos que essas mulheres não executam suas trajetórias a bem da tradição, mas são, de certa maneira, livres em suas escolhas. Leonora, apesar de não se expor ao espaço público como fazem Teodosia e Leocadia, opta por entrar para o convento na sua viuvez contrariando o pedido do esposo de se casar com Loaysa, sendo assim, ela encontra um final para si mesma. Se no desfecho da narrativa, Leonora, que já não é mais controlada por Carrizales, decide ir para o convento, questiona-se essa sua iniciativa seria decorrente de uma determinação própria ou o autor quer chamar a atenção para as mulheres que, imaturas, não sabiam se guiar, por isso precisavam da religião para conduzi-las? A religião seria aqui uma recompensa ou a punição da mulher? Ao lado desse poder 'oculto' da esposa, encontramos o marido Carrizales, no qual se vê o 'simbólico' poder do homem uma vez que os sinais de força e controle masculinos vêm configurados pelas restrições e censuras, o que evidencia o ciúme como indicação de fraqueza ou medo da ação feminina, dando forma a uma situação risível que, ao final, torna-se trágica. Contudo, é possível perceber que, além das mulheres terem suas condutas orientadas pelos discursos e práticas proeminentes, também aos

homens eram sugeridas determinadas posturas, por meio de alguns prescritos que visavam ao alcance da condição de um homem ideal. Nomes como os de Castiglione, Gracián Dantisco e Baltasar Gracián, cada um em seu tempo, foram determinantes para o condicionamento do *modus vivendi* do homem da corte. Vale destacar aqui que, quando nos referimos à condição de nobreza das personagens abordadas, esta não tem relação direta com a condição social, mas com a condição ética e comportamental, como explica Vives (1964).

Tendo em vista essas *Novelas* como sintomas de um novo cenário, pelo menos inscrito na ficção, podemos entrever que, em *Las dos doncellas,* Leocadia e Teodosia, se disfarçam de homens para alcançar seus objetivos de mulheres, isto é, ironicamente, elas objetivam um modo de vida tradicional, mas para alcançarem isso precisam se travestir de homens. Essa postura, mesmo que encontremos tal comportamento em outras obras literárias, não deixa de configurar uma ousadia da mulher, já que o discurso predominante daquele tempo era o de que ao homem cabia o espaço público enquanto à mulher estava reservado o recato e o acolhimento do lar. Assim, apesar da mediação do bravo e prudente Don Rafael para alcançarem o objetivo de encontrarem Marco Antonio, é como mulheres belas, sensíveis e sedutoras que elas resolvem a questão amorosa quando, no desfecho da obra Teodosia se casa com Marco Antonio e Leocadia alcança o seu final feliz com Don Rafael.

Neste ponto, vê-se que a reflexão provocada por Cervantes, embora ainda possa ser entendida como atual, põe em julgamento valores e juízos orientadores do *modus vivendi* dos Séculos XVI e XVII. Para engendrar esse discurso ora ambíguo, ora contraditório, o autor conta com dois fortes aliados: o narrador e o leitor. Se no prólogo, o autor pode falar por ele mesmo, para marcar as ‘imprecisões’ ou a ‘reflexão’ inerente ao discurso literário, o autor recorre à eminente presença do narrador. Pelo que indica Canavaggio (2005), é latente em Cervantes o interesse em impressionar e ser reconhecido pela coroa espanhola como importante escritor. Já foi dito que, em seu Prólogo ao leitor, o autor realça, constantemente, a sua preocupação com a necessidade de descanso, entretenimento e aprendizagem resultando em uma forma de redenção humana.

Frente a esse pensamento, podemos sublinhar que a postura do narrador seja mais um desses ‘descaminhos’ propostos por Cervantes para inscrever no texto a sua reflexão. É em vista dele que o leitor é conduzido a refletir sobre os sucessos narrados. Às vezes, o pensamento crítico não está nos eventos narrados, mas na narração e na

recepção do leitor. Nas duas narrativas que estamos estudando e, geralmente, nas demais, a adjetivação é constante e indica uma forma do narrador se posicionar diante das personagens, de suas práticas e de suas ideias. Contudo, os termos 'principal' e 'mais bonita' são reiterados em todo o discurso, a nosso ver, com o propósito de chamar a atenção para a relevância dos privilégios, mormente de linhagem e de classe.

Outro uso frequente e determinador do posicionamento do narrador é a expressão 'parece'. Ao recorrer a essa palavra, o narrador se posiciona ao lado do autor para indeterminar seus pensamentos, o que indica, talvez, que nem um nem outro quer se comprometer diante da censura daqueles tempos, mas sugere ao leitor outra interpretação. Como constata Rosa Navarro Durán, "El narrador que habíamos creído exacto, puede no serlo; tampoco se afirma con precisión" (NAVARRO DURÁN, 1995, p. 34). Em consequência do comportamento do autor e do narrador, fica a critério do leitor a exploração do texto ficcional. Ainda pensando com Rosa N. Durán, "El lector intuye lo que puede ser, pero que el novelista se calló" (NAVARRO DURÁN, 1995, p. 28). Embora estejamos cientes da relevância do narrador na condução do leitor na interpretação das narrativas, não nos prenderemos a esta análise de ordem estrutural, mas apenas a uma exegese dos planos de leitura possíveis ao leitor tendo em vista a correspondência do relato ficcional ao entorno cervantino.

Diante dessa percepção é que, tratando dessa dialética de dizer, sugerir ou se calar inscrita por Cervantes na construção do cenário ficcional, temos nos meandros do tecido narrativo, um discurso aparentemente conservador, tradicional, [7]que põe em cena homens e mulheres cumpridores de seus papéis sociais tendo em vista as práticas hegemônicas. Contudo, percebemos que, por meio de estratégias literárias, inclusive o seguimento aos tratados de poética, retórica e de conduta, o que temos são homens que, por trás de heroísmo, força e bravura deixam ver suas fragilidades e sensibilidades através de total entrega, ciúmes, censuras e negociações. Do outro lado e, 'por trás do véu', temos mulheres que, embora se submetam à ação masculina, manipulam as situações e os discursos predominantes por meio da beleza, da argumentação, do

[7] Neste estudo, o conceito de tradição é pensado a partir dos postulados de Raymond Williams no qual esse substantivo latino assume o sentido empregado no inglês, esclarecido como "descrição de um processo geral de transmissão, mas há um sentido implícito muito forte e amiúde predominante de respeito e obediência" (WILLIAMS, 2007, p. 400). Nessa direção é que empregamos o termo aos escritos de Miguel de Cervantes em que o autor mantém certa conivência e respeito às práticas e ideologias, sobretudo, religiosas, contemporâneas do Século de ouro, embora se emane desse mesmo discurso o teor de reflexão crítica.

cumprimento das regras, da passividade, da sedução ou mesmo por meio do silenciamento. Também aqui, o autor pretende instituir uma reflexão porque, como ‘bruxas’, transgressoras elas também não alcançam êxito. Ironicamente, não só a procedência ideal interessa, mas o corpo, a beleza faz-se essencial no processo de conquista. Enfim, nesse processo de ocultamento e de revelação, o que temos naqueles cenários mulheres passivas ou ativas e homens fortes ou frágeis?

Tendo em vista a dinâmica do texto de Cervantes, essa pesquisa procura, numa perspectiva de análise sociológica, verificar como o autor escreveu personagens que, inscritas sob o discurso em vigor naquela época, mostram o ridículo, os defeitos morais da vida cotidiana através de comportamentos cômicos, trágicos, irônicos, bastante verossímeis. Sendo assim, não trataremos a ficção como se ela fosse a vida, a história, mas como uma forma de ver, por intermédio da arte, um viés das experiências vividas e/ ou imaginadas para a sociedade coeva ao tempo da narração. Vale anotar ainda que diferentes tipos de textos escreveram distintos modelos de homens e de mulheres, contudo, não exploraremos essa questão textual na análise que vimos empreendendo.

Dessa forma, entendemos o ‘mistério escondido’ anunciado pelo autor no prólogo como essa outra leitura que podemos perceber, isto é, lida pelas práticas de homens e de mulheres inscritos nas páginas ficcionais, o que, a nosso ver, justifica a escolha do título “’Por trás do véu e da espada’: o ‘disfarce’ subjacente à representação das personagens cervantinas”. Se, ao longo da escrita da história e da arte, encontramos homens estereotipados por serem fortes, viris, lutadores e mulheres submissas, reclusas ao ambiente doméstico, simbolizados, respectivamente, pelo uso da espada e do véu, essa nossa leitura vem mostrar que estes também podem ser lidos como disfarces de ambos para não deixar ver outras posturas que, pelos textos que estamos estudando, mostram a instabilidade desses paradigmas.

Por esse lado, assiste-se, assim, a um movimento de reestruturação das relações homem-mulher quando se depreende certa insegurança da própria ambiência social do contexto da narração. Em uma perspectiva literária, vale anotar que, a partir do que os tratados e o discurso religioso elaboraram sobre as relações de gênero, as narrativas em questão materializam estratégias para que seja visto o equilíbrio nas formas de assumir e conferir poder a homens e mulheres. Isso nos faz entender esses poderes ora como ocultos, ora como simbólicos.

Diante do que foi esclarecido, o exame central desta tese incidirá sobre estes planos, da revelação e do ocultamento, das condições sociais dos gêneros inscritos em

El celoso extremeño e *Las dos doncellas.* Sendo assim, a discussão proposta se desenvolve em quatro capítulos assim estruturados: o capítulo primeiro objetiva traçar um breve panorama da condição social da mulher ao longo da tradição clássica e, por sua vez, a influência que os discursos misóginos daqueles tempos tiveram sobre o discurso patriarcal vigente na Idade Média. Acreditamos que essa revisão seja relevante porque os tratados que educaram homens e mulheres no Renascimento e no Barroco se orientaram a partir do percurso vivido por estas em relação ao privilégio dos homens. Não podemos estereotipar as mulheres como se todas elas sofressem os mesmos tipos de restrições, porém, vale anotar que, além das questões referentes aos privilégios de linhagem, de classe, de raça e de religião, o prejuízo oriundo da condição de gênero foi determinante na trajetória da mulher. Sendo assim, revisitando esses documentos vale anotar como a escrita de Cervantes revela-nos o quanto ele esteve sintonizado com as problemáticas envolvendo as relações sociais e de gênero, o que nos faz entender a importância de relatar como esse passado se faz presente na vida das mulheres ficcionalizadas com o propósito de provocar a reflexão sobre esse embate presente na vida de homens e de mulheres.

No segundo capítulo, adentramos ao universo ficcional construído por Cervantes em *El celoso extremeño*. Neste momento, tratamos da representação feminina e masculina na obra a fim de mostrar como o autor, numa forma de respeito à tradição, cria personagens que, aparentemente, apresentam práticas e discursos coerentes com a cultura patriarcal predominante, mas, por outro lado, permite a seu leitor outras formas de leitura, deixando ler certa revisão naquelas posturas tradicionais tanto de mulheres quanto de homens.

Já no terceiro capítulo, persistimos no intento de demonstrar que, nessas duas narrativas curtas, Miguel de Cervantes permite ao leitor distintas interpretações sobre a condição social destinada a homens e a mulheres, o que entende ser, por parte do autor, um fator de reflexão do social. Neste terceiro capítulo, dedicaremos à *novela Las dos doncellas* e, nesta leitura, veremos que, assim como em *El celoso extremeño*, a mulher também procura estratégias para a sua realização pessoal, e não apenas aceita o destino reservado para si como o discurso predominante procura convencer. Também o comportamento do homem nesta obra merece ser avaliado uma vez que, há nele, certa aceitação e resistência, se comparado com os preceitos dos manuais de comportamentos.

O último capítulo promove uma breve aproximação entre as duas narrativas estudadas, *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* buscando demonstrar como o modo de composição de ambas as narrativas, embora o autor utilize estratégias distintas, são análogas no que se refere à impressão do comportamento da mulher. Também visa a demonstrar como a música foi um instrumento relevante para provocar a crítica na primeira novela estudada e ainda em outras narrativas da mesma coleção.

Por fim, frente a tais esclarecimentos, entendemos que o autor, ao proporcionar essas diversas leituras de seus relatos, nos põe diante de algumas reflexões elementares tais como: as atitudes dessas personagens femininas são fruto de suas vontades? Serão elas vítimas ou parceiras desse sistema vigente que as acomodam? Ademais de não encontrar respostas na obra, mas de ver nela possíveis sugestões de leituras como esta que vamos exprimindo, o fato é que a produção ficcional cervantina, de modo peculiar, representa a relação que homens e mulheres estabelecem entre si e com o mundo, apesar das restrições a que eram submetidas seja pela classe, linhagem, religião e, sobretudo pelo gênero, ou sexo[8], no entender daquele contexto. Portanto, lemos as personagens, ou seus comportamentos, como caricaturas das práticas conservadoras e da dominação nas relações sociais e de gênero. Independente das razões que teve Cervantes para escrever essa dialética nas novelas, o que nos motiva é exatamente o prazer de nos debruçar sobre esse emaranhado que além de nos provocar a diversão e a reflexão, produz admiração.

[8] Ao longo deste texto, utilizaremos o termo gênero para referir ao que, naquele tempo, era entendido apenas por sexo. Dessa forma, utilizamos o termo gênero para designar o que, nos séculos XVI e XVII, ainda era pensado como algo biologicamente determinado. Portanto gênero era sexo, não existindo aspectos culturais, sociais ou políticos que construíssem identidades. Para a época em estudo, o gênero vinha determinado desde o nascimento por aspectos biológicos e coincidia com o sexo, enquanto hoje o gênero é entendido como uma construção cultural.

CAPÍTULO 1. HOMEM *VERSUS* MULHER- UMA LONGA HISTÓRIA...

> Devemos ter em mente que a transformação cultural é um produto complexo da ação humana no curso da História e que ocorre de modo particular em cada época e em determinados espaços.
>
> Renata Cardoso Beleboni

É bastante curioso o fato de pensarmos que o registro da História das mulheres ou da História dos gêneros seja algo de preocupação recente. É bom ressaltar, em vários períodos da história, são-nos apresentados escritos que colocam em questão a participação de homens e de mulheres frente à dinâmica social. Porém, dentre os textos que citam as relações de gêneros, é claro o privilégio masculino em relação à mulher.

Pensar o legado cervantino frente aos estudos de gênero não é tarefa fácil, já que alguns estudiosos têm apontado certa predileção do autor do *Quijote* pelas mulheres a ponto de colocá-las em primeiro plano, isto é construindo um discurso que visa à representação das práticas hegemônicas. Contudo, o que deparamos com a leitura dessas narrativas curtas é com uma dialética do explítico e implícito que, nos relatos literários do tempo da enunciação, pode ser considerada como algo novo. Por essas questões, é bom ter em conta a presença feminina nos mais variados tipos de relatos que antecederam e, de certo modo, influenciaram os escritos daquele contexto contra reformista. Logo, a distinção das representações se dá, sobretudo, pelo modo como cada escritor viu, interpretou, desejou e imprimiu, através de suas penas, os embates sociais e de gênero de seu entorno.

Estudando os discursos acerca da relação entre homens e mulheres ao longo da história, Pedro Carlos Louzada Fonseca faz uma releitura das fontes difamatórias da mulher na Idade média e destaca que, desde a Antiguidade,

> é sabido o quanto Hesíodo já maldizia da praga do mal introduzida no mundo através da mulher. Ovídio, cujos antecessores misóginos foram temporariamente perdidos de vista no período medieval, constitui um nome obrigatório na longa lista de antigas e tradicionais sátiras contra a mulher (FONSECA, 2009, p. 170).

É extensa a lista de nomes clássicos difusores do pensamento difamador da mulher. O relato de Aristóteles presente no livro *História dos animais, Livros VII-X* foi uma relevante fonte de inspiração para a ideologia político-religiosa da Idade Média, bem como para a subestimação do corpo feminino, entendendo-o como impuro e

deformado diante da perfeição do corpo e da intelectualidade masculina. Desse pensamento também decorre a filosofia dos tratados orientadores da conduta, sobretudo feminina, difundida na transição para a Idade Moderna, isto é, momento em que Cervantes registra as suas *Novelas Ejemplares*. De modo geral, passando da Antiguidade ao discurso patriarcal da Idade Média, pode-se constatar a presença de uma maior quantidade de textos de natureza misógina que aqueles defensores da mulher.

Esse discurso preconceituoso em relação à mulher ganha força na Idade Media associando-se ao discurso religioso que a estereotipa a partir da imagem da virgem Maria, submissa e acolhedora, em detrimento da personalidade de Eva, símbolo da transgressão, portanto motivadora do pecado original. Tal ideologia e a prática dessa reclusão feminina ainda vigoraram intensamente nos primeiros séculos da Idade Moderna, isto é, os séculos XVI e XVII, motivo que nos instiga a fazer essa revisão, uma vez que os escritos cervantinos refletem, a seu modo, essa balanceio entre condutas de homens e de mulheres. Contudo, dentre as inúmeras vozes que difundiram a misoginia medieval, vale destacar a presença de uma voz que se destoa do discurso predominante atribuindo uma argumentação em favor da natureza feminina, a de Cristina de Pizán.

Cristina de Pizán foi considerada como a primeira mulher profissional na carreira de escritora. Viúva e mãe de três filhos, Cristina tem conservadas trinta e sete obras, dentre as quais destaca-se *La ciudad de las damas*, na qual a escritora apresenta sua indignação frente ao comportamento dos homens diante das mulheres. Nesta mesma obra, sobretudo, ela destaca como escritores tão sábios quanto Aristóteles são capazes de pronunciamentos tão ‘preconceituosos’ e ‘absurdos’ contra a mulher.

Por essas considerações, vê-se que a preocupação com o papel dos gêneros, tendo em conta as possibilidades de cada época, é algo inerente à história da humanidade. Embora o gênero fosse pensado nesse tempo como sexo por se tratar de diferenças determinadas biologicamente, e não social e culturalmente, como nos tempos de hoje, conforme afirma Barbieri (1991), a discussão já era latente nos tempos que vimos discutindo. Dessa forma, utilizamos o termo gênero para designar o que, nos séculos XVI e XVII, ainda era pensado como algo biologicamente determinado. Portanto gênero era sexo, não existindo aspectos culturais, sociais ou políticos que construíssem identidades. Naquele tempo, o gênero vinha determinado desde o nascimento por aspectos biológicos e coincidia com o sexo, enquanto hoje o gênero é entendido de forma mais abrangente como uma construção cultural.

Pensando então na problemática dos sexos, isto é, dos gêneros, vale acrescentar que grande parte dos textos que serviram como base para a inscrição e a revisão dessa ligação entre homens e mulheres eram os textos literários, cuja distinção se fazia bastante complexa dos tratados e textos moralizantes, já que a literatura também educava. Nesse tempo, não existia a noção de modelos canônicos e nem sequer a própria noção de gêneros literários, por isso também se faz relevante essa revisitação dos discursos morais. Os tratados eram importantes porque apresentavam princípios, normas de comportamento, de composição. A concepção de gêneros literários também era incipiente. Para se ter uma medida, o modo como classificavam a prosa narrativa era "histórias fingidas", o que nos leva a questionar a representação que estas faziam da vida em sociedade. Vale anotar que, de modo sumário, as artes estavam divididas pela finalidade de censurar os vícios ou elogiar as virtudes. De acordo com essas finalidades é que se empreendia a representação do caráter das personagens.

Contudo, a nosso ver, Cervantes nas novelas a que nos referimos não se prende, totalmente, a essas regras e produz textos que, mais do que orientar o leitor para o seu sentido, atribui a ele essa função da decifração, como diz Colin Thompson (1990). Sendo assim, é com base nessa relação que a literatura estabelecia com os tratados e com a representação da vida social que vamos problematizar o texto literário de forma que seja possível ver nele o que há de representativo do contexto histórico no qual foi produzido, o que produz, em termos artísticos, maior embelezamento da ficção cervantina.

1.1. Do sexo ao gênero: discussões em torno do homem e da mulher

> Ao separar a história da mulher da história do homem, se termina por impossibilitar a compreensão do verdadeiro grande tema, que é a sociedade, ou o corpo social.
>
> Reyna Pastor

Estudando a condição social da mulher na Espanha medieval, Reyna Pastor (1986) observa que, sendo a mulher um elemento social, deve ser estudada na sua interação com o homem, isto é, vivendo em sociedade, embora seja necessário ressaltar as restrições a que foram submetidas as mulheres daquele contexto. De acordo com o pensamento da historiadora Maria Filomena Dias Nascimento,

> A sociedade feudal foi, sem dúvida, patriarcal e, para muitos autores, estaríamos falando de uma época histórica na qual as mulheres estavam obrigadas a circular exclusivamente na esfera privada. E, ainda assim, estaríamos falando de uma circulação somente permitida dentro dos limites da casa paterna, da casa marital ou do convento (NASCIMENTO, 1997, p. 85).

Tal limitação nas práticas femininas, bem como a inferioridade das ideias em torno da mulher foi reforçada pela grande difusão das teorias misóginas ao longo da Idade Média. Era frequente a recorrência ao pensamento de teóricos antigos e medievais sobre a condição feminina, fator que reforçou a submissão da mulher medieval nos primeiros séculos da Idade Moderna. Essa ideia da reclusão feminina figurou como enredo de muitos registros literários desse período, como veremos em *El celoso extremeño* e em *Las dos doncelas*. Pensadores como Aristóteles, São Paulo, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino foram decisivos na construção do discurso misógino.

Em *História dos animais* (2008), o filósofo grego Aristóteles foi disseminador da inferioridade da mulher reduzindo o seu papel, na geração, ao de matéria prima à espera da ação formadora ou movedora do sêmen do homem. Acrescenta Pedro Carlos Louzada Fonseca que "a considerável autoridade de Aristóteles foi certamente responsável pela conservação medieval da equação da mulher à matéria, enquanto o homem era responsável pela forma que, equacionada à Alma, encontrava-se em estado superior apenas no sexo masculino" (FONSECA, 2009, p. 172). Também é de origem aristotélica (2008) o significado de corrupção moral adquirido pela menstruação. Acreditava-se que o sangue da menstruação impedia a germinação e matava as plantas, oxidava o ferro e transmitia raiva aos animais. Ainda o sêmen "foi considerado como uma espécie de resíduo de sangue altamente depurado, supôs-se, na opinião transmitida por esses pensadores da Antiguidade, que a frequente atividade sexual literalmente drenaria a vitalidade do sangue do homem, causando-lhe deficiências" (FONSECA, 2009, p. 172).

Maria Filomena Dias Nascimento lembra que, antes do século XIII, a igreja já estava profundamente afetada pela imagem negativa da primeira mulher que se formara em torno de Eva. Esta era considerada "um ser pecador, incapaz de resistir à tentação, pelo que necessário submetê-la à tutela masculina" (NASCIMENTO, 1997, p. 85). Esse pensamento foi fundamental para estereotipar a mulher em suas ações como um anjo ou como uma bruxa, como veremos na leitura de *El celoso extremeño* a seguir. Sendo a

primeira mulher, Eva passa a projetar toda a sua carga negativa sobre a geração das mulheres, o que era agravado pela ideia de ter sido criada a partir do homem, o que a fazia parte deste, representando a sua parte vulnerável. Thomas Laqueur explica, baseando-se no pensamento de Plutarco, que "o espírito e o útero da mulher são interpretados como áreas equivalentes para o princípio ativo do macho; sua pessoa está sob o governo e a instrução racional do marido pela mesma razão que seu ventre está sob o domínio do esperma dele" (LAQUEUR, 2001, p. 72-73).

Por outro lado, Laqueur acrescenta que "a cristandade tornou a possibilidade de uma harmonia entre a boa ordem social e a boa ordem sexual muito mais problemática que na antiguidade romana... na sua defesa da virgindade" (LAQUEUR, 2001, p. 73). Em vista desse pensamento, é relevante ratificar que os escritos de Cervantes que vimos estudando recebem a influência dessa orientação religiosa que coloca a virgindade como elemento primordial na garantia da honra da mulher e que é registrada pelos tratados, tendo em vista, sobretudo, o caráter repressor que a igreja exercia sobre os indivíduos daqueles tempos. Curiosa a leitura feita por Thomas Laqueur é que, embora essa diferenciação entre o poder dos sexos masculino e feminino tenha orientado as ideias de grandes pensadores da Antiguidade e da Idade Média, para este, na interpretação de Laqueur, o que existiu foi o sexo único, "em que os pares de oposições ordenadas opunham-se a uma carne única que não era inerente a eles próprios" (LAQUEUR, 2001, p. 75).

Seguindo outra explicação para o modelo do sexo único, a partir de Thomas Laqueur, o sexo é ligado ao poder.

> Em um mundo público predominantemente masculino, o modelo de sexo único apresentava o que já era muito evidente na cultura mais genérica: o homem é a medida de todas as coisas, e a mulher não existe como uma categoria distinta em termos ontológicos. Nem todos os homens são masculinos, potentes, dignos, ou poderosos, e algumas mulheres ultrapassam alguns deles em cada uma dessas categorias. Porém o padrão do corpo humano e suas representações é o corpo masculino (LAQUEUR, 2001, p. 75).

O que pode se perceber então é que, indistintamente do modo de conceituação do sexo único ou binário, o que se vê é o privilégio dos atos e do corpo masculino em detrimento do feminino. Na ideia de Laqueur pode ser entrevista a base para a procedência das duas donzelas, na narrativa curta homônima, em que elas parecem ter impregnado esse modo de pensar, a partir dos costumes em seu entorno.

Na mesma direção, Fonseca explica que

> a metáfora máxima, jamais cunhada para figurar o simbólico sentido destruidor do corpo feminino, foi, sem dúvida, a do aproveitamento do antigo medo da *vagina dentata* (vagina dentada) para significar o portão do inferno do imaginário religioso medieval, [...] que podia cortar fora o pênis do homem (FONSECA, 2009, p. 172).

Segundo Fonseca (2009), Santo Agostinho também foi divulgador da misoginia, pois considerava a mulher como perturbadora da serenidade e da espiritualidade da mente masculina por meio da instigante predisposição para as solicitudes materiais e sensoriais.

Como se pode notar, estas ideias tiveram ampla divulgação dentro da própria igreja e eram principalmente os seus membros os principais difusores.

> Para eles [os homens da Igreja] estava claríssimo que a mulher era um perigo carnal e espiritual a ser evitado. Desta maneira, os discursos que justificavam o repúdio não se basearam exclusivamente nos legados dos grandes teólogos e filósofos, mas também se nutriram fartamente de crendices, que o baixo clero tratou de alimentar (NASCIMENTO, 1997, p. 86).

Esse modo de pensar acabou por justificar variadas formas de discriminação como a negação da participação ativa da mulher nas missas, a proibição de tocar os ornamentos sagrados bem como sua exclusão das funções sacerdotais. A visão, não raras vezes, considerada agenciada pelo diabo, reforçou a ideia do monopólio do homem nas pregações e nas atividades religiosas. Essa associação da mulher ao demônio é encontrada ainda na narrativa *El celoso extremeño*, como veremos adiante, a partir do auxílio dado por dona Marialonso a Loaysa no processo de sedução da jovem casada Leonora. Outro modelo foi o suposto libelo de Theophrastus a respeito da dissuasão ao casamento. "Incorporado ao *Adversus Jovinianum*, de São Jerônimo, tecia ardilosos comentários misóginos, como aquele que comentava sobre a impossibilidade de se assegurar da fidelidade da mulher que, se fosse bonita atrairia um enxame de amantes e, se fosse feia, iria à procura deles" (FONSECA, 2009, p. 178). O velho Carrizales, na mesma obra citada, sugere o temor desse pensamento jeronimiano já que a reclusão a que submete sua esposa jovem e bela é uma estratégia de controle do seu ciúme contra os possíveis amantes que poderiam se interessar por ela. A recusa do

homem ao casamento era fortalecida pelo celibato, o que justificaria o afastamento dos vícios e do convite ao pecado, por parte da mulher, já que esta danificaria a alma do homem e o conduziria ao pecado.

Ideias do tipo de que a luxúria do amor efeminava os homens e que o equacionamento da mulher à libido tornava-a, entre outras coisas, insuficiente de inteligência e de razão, sendo aptas apenas para pequenos conselhos e tomadas de decisão imediata. Associado a esses temas metafóricos da mulher imaginada como poço destapado,

> encontrava-se o tema do impuro e embusteiro olhar feminino, [...] a exemplo das advertências de São João Crisóstomo [...]. Tais pronunciamentos e imagens terminavam por qualificar a mulher como um recurso infeliz, uma perpétua fonte de desavenças e discórdias, conferido no *Adversus Jovinianum*, de São Jerônimo (FONSECA, 2009, p. 174).

Este livro, então, buscava nivelar as mulheres a fim de provar que todas elas, fossem ricas ou pobres, bonitas ou feias sempre significavam problemas. Para Pedro Carlos Louzada Fonseca, existiu uma verdadeira corrente de escrita que apresentava certo deleite em tabular a mulher como um animal (*bestia*), sendo retratada como uma figura da serpente ou de outra criatura tão quanto ou mais venenosa, a partir de um inventário fabuloso das mais malsãs e perversas características femininas.

Frente a essas anotações, convém destacar a parcialidade desses discursos. É preciso lembrar que a maioria dos estudos sobre as mulheres no mundo grego e romano foi feito a partir de fontes literárias produzidas por homens, o que privilegiou uma visão masculina, diz Marina Regis Cavicchioli (2003). Esse fato fez com se criasse uma imagem dual das mulheres antigas que se seguem fortes até os dias de hoje: honradas ou prostitutas. Conforme orienta a historiadora medievalista Filomena Nascimento, "no final de contas não devemos esquecer que a maior parte desta produção literária foi escrita por homens celibatários, o que sem dúvida terminou por refletir suas convicções, desejos e fobias com relação à mulher" (NASCIMENTO, 1997, p. 86). Questionando a validade desses discursos, sabe-se que estas construções teóricas influenciaram sobremaneira os comportamentos sociais, motivo por que encontramos também representados nos textos literários, mas "não se pode incorporá-las à construção histórica sem levar em consideração a existência de outras fontes. A condição feminina

era algo que preocupava mais a teóricos e eclesiásticos que a sociedade laica em geral" (NASCIMENTO, 1997, p. 86).

Se o discurso misógino era predominante, havia vozes que, do outro lado, selecionava esforços para falar em favor da mulher. Assim como iremos mostrar algumas vozes que tendiam a 'defender' a mulher, vamos mostrar que, um pouco à frente, nos escritos cervantinos, a mulher também, dentro de suas possibilidades, encontravam formas de revelar a sua recôndita autoridade. Pedro Carlos Louzada Fonseca se empenha em nos relatar vários textos que, desde o Século XII ao XV, representava um pensamento pró-mulher, o que nos indica que o registro e as práticas das mulheres sempre foram objeto de preocupação de alguns estudiosos. Parte desses textos ironizava o discurso da superioridade masculina em relação ao osso da costela de Adão, do qual Eva foi formada em relação ao pó que Deus se serviu para criar o primeiro homem. Sendo ambos do mesmo pó da terra, teria então a mulher que andar lado a lado de seu companheiro e não servi-lo 'atirada a seus pés'.

Outros se ocupavam das mesmas ideias discriminatórias dos homens para responsabilizá-los dos seus comportamentos. Se os machos eram mais ativos e as mulheres mais passivas, entendiam então que eram eles mais culpados nos assuntos sexuais que as mulheres, acrescenta Fonseca (2009). No aspecto literário, como explicamos anteriormente, há críticos que inferem ser Cervantes um dos divulgadores da condição social e do papel ocupado pela mulher, já que ela é, constantemente, o elemento primordial de suas narrativas.

Dentre os vários textos que se empenharam em favor da mulher, merece destaque *Le Livre de la Cité des Dames*, ou *La ciudad de las damas*, de Cristina de Pizán. De origem francesa, porém criada na Espanha, Cristina de Pizán era filha do astrólogo do rei Carlos V da França, e foi considerada a primeira mulher que viveu do ofício de escritora. Educada na corte em línguas e literatura, consagrou-se como uma das mulheres mais cultas de seu tempo, escreveu tratados de política, filosofia e muita poesia. O livro *La ciudad de las damas* foi escrito em 1405 e, segundo Marie-José Lemarchand (2001), é um livro polêmico e apresenta uma 'voz propia' de mulher. *La ciudad de las damas* revela alegorias de mulheres representadas na forma da Razão, do Direito e da Justiça. Essas sugerem à autora a criação de uma cidade perfeita que pudesse acolher a todas as mulheres.

O livro principia com Cristina em seu quarto refletindo acerca da natureza feminina e do modo como a mulher é vista. Em seguida, ela é surpreendida por receber

a visita de três damas que lhe encorajam a desacreditar em todas as ‘inverdades’ ditas pelos escritores e homens sobre as mulheres. Elas comungam ainda do interesse de reivindicar o direito do reconhecimento e da justiça à mulher, motivo que as leva àquele quarto:

> _ Debes saber que existe además una razón muy especial, más importante aún, por la cual hemos venido, y que vamos desvelarte: se trata de expulsar del mundo el error en el que habías caído, para que las damas y todas las mujeres de mérito puedan ahora en adelante tener una ciudadela donde defenderse contra tantos agresores. Durante mucho tiempo las mujeres han quedado indefensas, abandonadas como un campo sin cerca, sin que ningún campeón luche en su ayuda […] No hay que sorprenderse por lo tanto si la envidia de sus enemigos y las calumnias groseras de la gente vil, que con tantas armas las han atacado, han terminado por vencer en una guerra donde las mujeres no podían ofrecer resistencia (PIZÁN, 2001, p. 69).

O longo trecho explana a consciência da autora diante das limitações da vida feminina. A expressão ‘con tantas armas las han atacado’ nos sugere a percepção da escritora de que, em vários aspectos, inclusive quando registrada no papel, a mulher era depreciada pela ação e pelas ideias dos homens. O enunciado acima também demonstra que as mulheres eram indefesas diante da ação resistente e agressora do sexo hegemônico. Veja-se que Pizán cita ainda a inveja dos homens sobre as mulheres como se certificando das muitas qualidades delas em relação ao homem, a quem ela caracteriza como inimigos. Antes de escrever *La ciudad de las damas*, a autora já revelava o seu poder de decisão quando, tornando-se viúva, mãe de três filhos, tem seus bens confiscados por meio de um golpe, e reage com ações na justiça e decide que, sozinha, recuperaria os seus bens. Após essa iniciativa, no texto intitulado *La mutación de Fortuna* escreve que havia se tornado um homem para pilotar sua nave. Essa metáfora da masculinização de si mesma suscitou muitas discussões entre os estudiosos, diz Lemarchand (2001).

O teor das reflexões mostra o quanto Cristina de Pizán estava sintonizada com a desvalorização das mulheres, embora ela portasse alguns privilégios decorrentes de sua classe e de sua função enquanto secretária do Rei. Pedro Carlos Louzada Fonseca destaca que

> Christine haveria de ficar conhecida principalmente pelo seu fresco e vigoroso poder de ofensiva, não só particularmente contra a supressão e a depreciação do intelecto feminino, mas também contra a validade do tradicional saber autoritativo acerca da realidade, controle e domínio do seu sexo, isto é, do seu ser-mulher (FONSECA, 2009, p. 184).

Conforme esclarecemos, o entorno cervantino ainda era regido pelo predomínio do controle, sobretudo religioso sobre as mulheres de determinada classe social, o que ratifica intenso condicionamento da mulher e uma constante presença dela nos variados tipos de textos. No entanto, não se tem conhecimento se Cervantes teria lido esses embates escritos sobre e pela mulher, porém é clara a sua consciência acerca da condição de limitação a que estavam submetidas as mulheres de seu entorno, mormente pela presença constante delas como protagonistas em seus escritos. Os escritos de Cristina de Pizán, pelo que vimos destacando, não destacam apenas as questões relacionadas ao tratamento recebido pelas mulheres, mas também as questões sociais de seu tempo. Como esclarece Marie-José Lemarchand, Cristina de Pizán

> deja el lirismo personal de las baladas para situarse en el plano de la reflexión y abarcar temas de dimensión tan universal como la condición femenina, la historia de las mujeres o el poder político; inquietudes que llevarán a nuestra autora a interpelar al príncipe y a discurrir sobre la situación del reino, sugiriendo remedios a los males de tan agitada época (LEMARCHAND, 2001, p. 17).

Na obra *Ciudad de las damas*, a autora alegoriza figuras femininas e almeja a criação de uma cidade perfeita em que as mulheres tivessem a oportunidade de governar. A personagem que representaria a Razão argumenta que, por muito tempo, as mulheres foram abandonadas e ficaram indefesas. Por isso, será criada uma cidade de fortes e resistentes muralhas para as damas dignas e ilustres. A segunda dama de nome Direito tem a função de criar templos, desenhar e construir ruas, praças e depois povoar esta cidade. A terceira dama era a Justiça, aquela responsável por dar seguimento ao trabalho, terminando a construção e povoando a cidade com mulheres ilustres que dariam Cristina as chaves da cidade, tornando-a rainha.

Surpresa, Cristina aceita o cargo e começa o seu trabalho cavando buracos nos Campos das Letras, solo fértil do qual lhe dariam sempre bons frutos. Por essa metáfora do trabalho no campo das letras, vê-se também o quanto a escritora detinha a consciência da necessidade da boa formação intelectual das mulheres, além de ser revelada a competência das mulheres no campo do trabalho. Essa metáfora também nos põe defronte a um exercício metalinguístico já que a própria Cristina faz uso das letras para se levantar em favor da mulher. Sobre a presença dessa alegoria moralizante através da escrita, Marie-José Lemarchand salienta,

> aquí las virtudes o defectos no quedan ilustrados por el movimiento de las piezas sobre el tablero, sino por las vidas y proezas de damas incorporadas al texto, que se va construyendo del mismo modo que el recinto de una ciudadela se edifica sobre piedras talladas y luego asentadas con argamasa, que aquí compara Razón con la tinta de la bien templada pluma de Cristina (LEMARCHAND, 2001, p. 18).

No desenvolvimento da obra, Cristina de Pizán, em um diálogo travado com as outras damas, se detém na relação entre homens e mulheres destacando a intervenção do homem a serviço da mulher. Assim, acentua o pensamento de Cícero de que um homem não deve nunca servir a uma mulher porque ao colocar-se a serviço de alguém menos nobre faz com que ele mereça desprezo. Uma das damas responde: "_ El más grande es aquel o aquella que más méritos tiene. La superioridad o inferioridad de la gente no reside en su cuerpo, atendiendo a su sexo, sino en la perfección de sus hábitos y cualidades" (PIZÁN, 2001, p. 82). O fragmento do diálogo das damas deixa transparente a opinião da autora frente à condição dos sexos, isto é, dos gêneros. Para Cristina, a superioridade ou a inferioridade do ser não pode ser mensurada pelo seu gênero, ou melhor, por ser homem ou ser mulher, mas sim pelas suas atitudes. Em seguida, esse mesmo diálogo argumenta acerca do tratamento dado pelo homem às mulheres:

> _ Es por mediación de la mujer por lo que el hombre accedió al reino de Dios. Si alguien quisiera alegar que, por culpa de Eva, la mujer hizo caer al hombre, le respondería que si Eva le hizo perder un puesto, gracias a María ganó uno más alto. De no ser por esta falta, jamás se hubiera logrado esta unión del hombre con la divinidad. Hombres y mujeres deben agradecer a Eva tan gran honor, porque, al haber caído tan bajo la naturaleza humana, más ha sido elevada por el Creador (PIZÀN, 2001, p. 82).

Como pode ser lido no trecho em destaque, a escritora recorre às origens da cristandade, à primeira mulher Eva e a Maria para justificar a relevância da mulher como mediadora das conquistas do homem. Veja-se que o discurso da obra *La Ciudad de las damas* debate com os argumentos ora apresentados pelas vozes masculinas. Acima, Cristina justapõe, no mesmo plano, homens e mulheres a fim de que ambos os gêneros sejam gratos à primeira mulher.

Desta forma, as três damas que dialogam naquela cidade ficcional vão desmitificando a culpa atribuída às mulheres pelo seu comportamento e, sobretudo, pelo seu sexo. Neste momento, a obra faz uso da intertextualidade e dialoga com as

personagens femininas bíblicas, sendo Maria Magdalena o maior exemplo de pecado, por um lado, e de confiança divina por outro, uma vez que foi ela quem anunciou a ressurreição do Senhor. Desta forma, vão surgindo as artes, as virtudes, a fidelidade, a constância, a entrega, a defesa dos princípios, o valor das mulheres nas guerras e nas lendas e na mitologia. O discurso procura edificar e conceituar as grandes mulheres da história, muitas vezes esquecidas ou mal interpretadas pelos homens. Como explica Marie-José Lemarchand *"La Ciudad de las Damas* no es, sin embargo, una obra didáctica sino una historia de las mujeres y un alegato en su defensa – recogidos ambos propósitos en la cita que sirve de dedicatoria al libro -, como quedará más patente al hablar de su relación con los textos de Boccaccio" (LEMARCHAND, 2001, p. 18).

Além de construir um texto que reflete sobre o modo como são vistas as mulheres, Cristina inaugura uma escrita 'com voz própria', isto é, uma voz feminina. Seu livro nasce de uma contraposição à obra de Boccaccio, *"De claris mulieribus",* na qual este tratava as mulheres como inferiores ao homem.

> A diferencia de Cristina, que elogia sin cesar a la mujer por la belleza y fuerza de su cuerpo y de su miente, Boccaccio desconfía de la naturaleza por su debilidad y falta de inteligencia; las mujeres tienen mucho más mérito en llegar a ser 'esclarecidas' porque 'son muelles, delicadas, de cuerpo debile e ingenio flaco' (LEMARCHAND, 2001, p.32).

Para demonstrar uma estratégia de Cristina de Pizán em defesa da mulher, vale anotar o jogo dialético que estabelece com o texto de Boccaccio, enquanto este se ocupa de culpar as mulheres por algumas falhas da humanidade, justificando com o caso incestuoso da rainha mitológica Semíramis. Do outro lado, Pizán desculpa Semíramis comparando sua atitude aos bárbaros costumes de seu entorno e, principalmente, argumenta a grandeza da inteligência da rainha, o que a impossibilitava de encontrar, fora de seu núcleo familiar, alguém que tivesse o seu grau de conhecimento, isto é, que estivesse a sua altura. Dando um pequeno salto às narrativas de Cervantes, vale anotar que o autor de *Don Quijote* não abandona esses princípios, pensamentos que mobilizam a escrita de e sobre a mulher de seus predecessores para escrever o embate dos gêneros, pelo contrário, é sobre eles que Cervantes permite a seu leitor decifrar os vários planos de leitura possíveis no tecido literário, como mostraremos no decorrer deste trabalho.

Nessa empreitada de defesa das mulheres, para Pizán, a castidade não significava tanta pureza para as cidadãs quanto a força e a independência. A virgindade

marcava o caminho da fama e da autorrealização, liberando as mulheres do jogo matrimonial, e com isso abandonando o papel tradicional de mães e esposas. Uma das lições de Cristina de Pizán a uma mulher era a de que esta não deveria se disfarçar de homem e tampouco procurar se igualar a eles. Para ela, o travestismo não interessa como forma de aproximação do mundo do homem porque "la mujer debe apropriarse ese mundo sin dejar de ser mujer; sólo así el mérito será suyo" (LEMARCHAND, 2001, p. 48).

Sabe-se que o vestir-se de homem para adentrar ao espaço público é um precedente recorrente da literatura medieval e que Cervantes utiliza como estratégia literária que nos permite refletir acerca dessa ocupação da mulher no âmbito privado *versus* a sua vida em sociedade, a nosso ver, na novela que iremos examinar *Las dos doncellas*. Sob esse viés é que também nos interessa pensar essa estratégia literária frente ao cenário desenhado para as mulheres nos séculos anteriores ou contemporâneos ao relato cervantino. Sendo pensado como uma forma de representação, o travestismo se configura em uma metáfora bem sugestiva das restrições a que foram submetidas as mulheres no campo social, isto é, para atingir o espaço público, precisavam vestir-se como homens, sendo mulheres elas estariam limitadas ao ambiente doméstico.

Prosseguindo suas advertências às mulheres quanto ao papel destrutivo do homem, no último capítulo do livro, Cristina adverte:

> Huid de la enloquecida pasión cuyos juegos placenteros siempre terminan en perjuicio vuestro. Desgraciadamente esa es la verdad, no os dejéis persuadir de lo contrario. Acordaos de cómo los hombres os tienen por frágiles, frívolas, fácilmente manejables y en la caza amorosa os tienden trampas para cogeros en sus redes como animales salvajes (PIZÁN, 2001, p. 274).

Veja-se, pelo excerto acima, que ademais de defender o corpo e a inteligência feminina, Cristina de Pizán também se empenha em adverti-las dos perigos decorrentes da relação com o homem, uma vez que este acreditava na fragilidade da mulher, o que para eles, tornavam-nas presas fáceis. Ainda, nesse mesmo capítulo, ela argumenta:

> Finalmente, a todas vosotras, mujeres de alta, media y baja condición, que nunca os falte conciencia y lucidez para poder defender vuestro honor contra vuestros enemigos. Veréis como los hombres os acusan de los peores defectos, ¡quitadles las máscaras, que nuestras brillantes cualidades demuestren la falsedad de sus ataques! (PIZÁN, 2001, p. 273-274).

O que podemos depreender dessa interpelação é que a escritora, aqui, ao modo dos registros antigos e medievais que rezam a favor da inferioridade da mulher, dispõe homens e mulheres em planos bem opostos, o que significa interpretá-los como ‘inimigos’. Veja-se que a influência desses discursos misóginos era muito intenso, o que fez com que o discurso feminino, mais do que a condição de defesa, abandone os preconceitos de classe e se posicione numa condição de ataque. Segundo Leila Mezan Algranti,

> [o] livro de Chistine de Pizan, escrito no início do século XV e dirigido às mulheres de todas as origens e classes, reúne um conjunto de advertências sobre a conduta e a moral femininas, e nada deixa a desejar frente à severidade dos conselhos masculinos. Expressão de sua época, possui valor inestimável justamente por ter sido escrito por uma mulher, num século no qual mulheres escritoras eram pouco comuns. Como os compêndios que o antecederam e sucederam, ele reflete os valores morais e culturais das sociedades de origem judaico-cristã, nas quais as mulheres deveriam ser submissas aos homens, fiéis e honradas independentemente do *status* ou destino de cada uma (ALGRANTI, 1993, p.109-110).

A expressão de Leila Mezan Algranti reflete bem a situação de Pizán frente as mulheres de seu tempo e ressalta um fator relevante de sua escrita, a indistinção que a escritora faz entre as mulheres. Para ela, temos homens e mulheres dotados de direitos e de deveres independente de suas condições sociais. Nos relatos literários objeto desta exegese, temos mulheres submetidas aos valores cristãos e às práticas predominantes do sistema patriarcal que, num primeiro olhar, parecem ser direcionados a determinadas classes sociais, mas que, num exame atento alcançam todas as mulheres desde as protagonistas às coadjuvantes. Como falaremos posteriormente, as regras morais eram escritas a fim de disciplinar a vida da corte, mas acabavam sendo imitados por indivíduos da sociedade geral.

Por outro lado, distintamente de outros relatos comuns de sua época, predominantemente escritos para denegrir a imagem da mulher, Cristina de Pizán apresenta algumas ‘modernidades’ em temas como as qualidades intelectuais da mulher e seu direito à educação, o uso feminino na linguagem ao utilizar as expressões ‘los hombres y las mujeres’ ao invés do termo genérico ‘homens’. É bom ressaltar, mais uma vez, a nossa ciência de que as aspirações das mulheres daqueles tempos não se equilataram às reivindicações das mulheres nossas contemporâneas, sendo que, em cada

momento, a mulher se moldou a sua realidade histórica, fazendo ver apenas algumas posturas consideradas à frente de seu tempo.

Como vimos reiterando, o discurso patriarcal da Idade Média, alimentado pelos discursos misóginos da Antiguidade, fomentou a escrita dos tratados moralistas tão importantes no Século de Ouro, e também conviveu com um número muito restrito de escritos que buscavam falar em favor da mulher, como o texto de Cristina de Pizán[9]. Pedro Carlos Louzada Fonseca questiona se não seria um paradoxo a intensidade desse discurso misógino já que,

> é de cogitar aqui se esse medo do poder de erotização e da prodigalidade sexual da mulher não trazia ao homem uma apreensão ou complexo de inferioridade, dos quais ele sairia reconfortado simplesmente pela atitude de naturalizar as mulheres ao nível das mais indecentes e libidinosas criaturas (FONSECA, 2009, p. 175).

Pelo exposto, podemos entender nessa dialética dos gêneros uma forma de fraqueza masculina, encoberta sob as atitudes de retenção e de controle da sexualidade do homem sobre a mulher?

Pensando nessa direção, é que Cervantes estaria, nas novelas que vimos discutindo, desvelando essas máscaras que cobrem os perfis tradicionais de homens e de mulheres e, por fim, revelando as fragilidades e os receios do homem em equilíbrio com as estratégias de dominação e de ocultamento de poder por parte da mulher. Fazendo isso, o Manco de Lepanto estaria demonstrando certa simpatia pelas mulheres e conferindo a elas certo espaço de liberdade? Ou, estaria apenas representando, em sua arte, fragmentos da dinâmica social? De modo sumário, é bom destacar o quanto esses

[9] A tese intitulada "Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de Maria de Zayas", de Rosângela Schardong, defendida em 2008 no Programa de Pós Graduação em Letras- Língua e Literaturas espanhola e hispano-americanas, orientada pela Professora Drª Maria Augusta da Costa Vieira, traz uma curiosa leitura sobre a produção de Maria de Zayas produzida em meados do Século XVII. A autora nos apresenta como se organiza a defesa da mulher naqueles textos, ao mesmo tempo em que revela como Zayas compete com a invenção de seus contemporâneos com a finalidade de valorizar a escrita feminina e, ao mesmo tempo, inserir a mulher no círculo de autores profissionais. Discutindo o teor feminista da escrita de Zayas, acrescenta que esta é portadora de um discurso de reivindicações pela valorização da mulher no Século XVII, aspecto que antecipa o feminismo. Citando M. V. de Lara (1932), Schardong anota que Maria de Zayas é "la primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España". Com esse direcionamento, cita também, a partir de Teresa Langle de Paz, a escrita de Zayas como uma continuidade da uma forma de escrita iniciada por Cristina de Pizán. "El discurso feminista de Zayas, como el de muchas otras escritoras de la época renacentista, es un intento de contrarrestar el uso misógino de la cultura de su tiempo, mediante una desarticulación verbal de las imágenes dominantes de la femineidad. Tanto por su sofisticada reelaboración de convenciones literarias y su carácter simbólico y universalizante, como por su contenido altamente subversivo, las novelas de Zayas son una contribuición valiosísima a labor feminista iniciada por Cristine de Pisan" (DE PAZ, 1997, p. 13-14).

pensamentos tanto de homens quanto de mulheres, dotados de suas particularidades e parcialidades foram relevantes e determinantes não apenas das experiências vividas, mas também daquelas imaginadas no construto ficcional.

1.2. Da história para a ficção: as relações de gênero no século XVI e XVII

> Si las mujeres hubiesen escrito los libros,
> estoy segura de que lo habrían hecho de otra forma,
> porque ellas saben que se las acusa en falso.
>
> Cristina de Pizán (1399)

Estudar a representação de mulheres no princípio do século XVII requer um retorno ao percurso a que as mulheres passaram ou foram imaginadas e escritas por homens e por mulheres.

Como essa trajetória feminina, a nosso ver, é algo importante para se compreender a relação entre homens e mulheres, materializada nos relatos cervantinos, faz-se necessário averiguar como era a vida social das mulheres no Século de Ouro para intentarmos analisar o quanto Cervantes procurou ser coerente com a sociedade que o rodeia. Esse escritor utilizou os seus registros para, além de revelar as experiências vividas, provocar reflexões acerca da paradigmática condição hierárquica social a que estiveram submetidos tanto mulheres quanto homens de seu entorno.

Se a maioria dos registros que permitiram o conhecimento dos embates sobre a caracterização, os papeis sociais, características biológicas e psicológicas de homens e de mulheres desde a Antiguidade foram textos literários, é patente afirmar que a relação entre os textos literários e o discurso histórico neste contexto do Século de ouro é muito tênue. Relevantes historiadores e sociólogos como Marcelin Defourneaux, Mariló Vigil, Ludwig Pfandl, José Antonio Maravall recorrem a recortes da literatura para exemplificar a estratificação social bem como os seus costumes. Nesse intento, Miguel de Cervantes e suas narrativas são referências citadas, constantemente, a fim de relatar as práticas predominantes do seu tempo.

Sendo assim, a nosso ver, para um estudo atento do texto cervantino, é imprescindível um diálogo com alguns tratados de conduta moral daquele tempo já que o autor, assim como seus contemporâneos, foram fortemente influenciados pelas ideologias reinantes naquele tempo. Para isso, necessário se faz um olhar sobre as

configurações de homem e de mulher ditados por alguns moralistas e que vão, de certo modo, definir ou redefinir, pelo menos na ficção, as relações hierárquicas de poder entre os gêneros. Conforme assevera Mariló Vigil, "los moralistas españoles de aquella época expresaron en el plano ideológico, por una parte, la visión del mundo de las clases aristocráticas que defendían un orden social estamental, y por otra, actuaban como portavoces de un ideal masculino de sociedad, fuertemente patriarcal" (VIGIL, 1994, p. 15). A opinião da socióloga nos põe diante da parcialidade dos discursos emitidos pelos moralistas, que ora privilegiavam uma determinada classe social e por outro lado, o gênero masculino.

Para Mariló Vigil, a questão biológica do sexo, ou seja, do gênero se configura em um determinado argumento para outras formas de controle social. Citando Reissman, Vigil explica que as

> diferencias biológicas, reales o supuestas, pueden ser utilizadas como base para la estratificación social; 'se invoca lo biológico como justificante para apoyar desigualdades sociales existentes, y si cambian las definiciones sociales referentes a la igualdad lo mismo ocurre con las justificaciones biológicas de que se hizo uso' (VIGIL, 1994, p. 15).

A par dessa questão, a moral eclesiástica do Século XV defendia um modelo de estratificação social no qual as mulheres correspondiam às expectativas do homem sendo boas mães, exemplares dona de casa e apoio afetivo do marido, tudo sob o comando imediato masculino. A socióloga explica ainda que, neste século, também se produziu fortes polêmicas entre quem atacavam e defendiam as mulheres, como falamos anteriormente da voz de Cristina de Pizán. E completa "el furor planfetario antifemenino que se desató puede indicar que las mujeres no se adaptaban a las pautas de comportamiento previstas para ellas por la ideología masculina emergente: una ideología destinada a mujeres urbanas o burguesas" (VIGIL, 1994, p. 16). De acordo com a informação de Mariló Vigil, novamente podemos explicar a coerência desta nossa leitura em relação à presença do discurso e das práticas predominantes das mulheres que povoam o cenário novelesco de *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*. Salienta a historiadora as resistências oferecidas pelas mulheres, já que, teoricamente, os tratados se destinavam a determinadas classes de mulheres, mas, na prática, constituíam-se em exigências que se estendiam a todos os indivíduos do gênero feminino, em seus mais diversos estamentos sociais. E, nesta leitura, podemos

depreender através de distintas estratégias essa sutil resistência feminina que, paradoxalmente, pode ser entendida como uma aceitação.

No combate travado entre mulheres e homens pela valorização do gênero, sobretudo feminino, os discursos misóginos influenciaram o modo de ver da mulher no século XVI, porém

> la mayoría de los moralistas optaron por dejar de lanzar improperios misóginos y se dedicaron en gran medida a elaborar modelos de perfectas doncellas, perfectas casadas, perfectas viudas y perfectas monjas, para tratar de convencer a las mujeres de que se ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicadas por el poder masculino (VIGIL, 1994, p. 17).

É lícito destacar que os moralistas escreviam, entretanto, para mulheres urbanas de classes médias e altas. Contudo, é fato também que, esses eram os padrões que indicavam os modelos de comportamentos, que geravam imitação dos baixos estamentos. Conforme ainda Mariló Vigil, a divisão entre solteiras, casadas, viúvas e monjas é mais significativa que dividi-las em esposas ou filhas de nobres, letrados, comerciantes, e outros, pois "las relaciones de poder a que están sometidas todas las mujeres se derivan, en primer lugar, de sus posiciones en la familia. Ser prisioneras de lo doméstico es lo que une a todas ellas" (VIGIL, 1994, p.17).

Um dos textos de mais envergadura acerca de modelos de comportamentos das mulheres era, assim como os demais tratados, assentado no discurso religioso, a obra de Juan Luis Vives *Instrución de la mujer Cristiana*. Escrita na segunda década do século XVI, esta obra foi um relevante manual moralizante da educação da mulher. Dedicada à rainha Catalina de Inglaterra, filha de Isabel, a católica, *Instrucción de la mujer Cristiana* se divide em três partes: a primeira trata da educação da mulher virgem, a segunda refere-se às mulheres casadas e a terceira parte orienta o modo de vida das viúvas. Toda a obra manifesta o interesse pedagógico, humanístico, moral e cristão especialmente em relação à instrução de meninas e de seus deveres como esposa.

Pela obra de Vives, deve-se tomar o maior cuidado com a criação e a educação da mulher porque é ela a responsável pelo bem ou pelo mal da vida "entera".

> Pues, ¡cuánto mayor cuidado debemos poner en la crianza y vida de la mujer cristiana; siendo tan importante al vivir humano, que todo el bien y mal que en el mundo se hace se puede sin yerro decir ser por

> causa de las mujeres según en el proceso de esta obra se podrá comprehender! (VIVES, 1995, p. 31).

O fragmento deixa claro o propósito de ensinamento que o texto pretende alcançar, ao mesmo tempo em que enfatiza pela expressão "sin yerro", a garantia das informações ali prestadas. Segundo Luiz Costa Lima (2007), pensando a partir de Edward Riley, os livros moralizantes, tendo em vista a garantia da moral religiosa tornavam-se perturbadores da condução do indivíduo no cotidiano, uma vez que, como mostraremos posteriormente, nem sempre as práticas da vida social correspondiam àquelas prescritas pelas ordens religiosas.

O discurso, preocupado com a intervenção das práticas na ordem social, é endossado pela ideia religiosa de que a mulher deve se assemelhar à Maria, mãe de Jesus, como a mulher honesta, passiva e acolhedora do marido e dos filhos e, para garantir essa condição, a virtude principal da mulher anotada por Vives é a castidade. Tratada como uma "joya", a virgindade ou a castidade feminina devia ser assegurada até o casamento. "¿Tú no habrás temor de echarte a perder para siempre y dar en el aire lo que no se puede dar por ningún precio?[...]". E assevera que frente à perda da virgindade de uma donzela, "Todo se le hará triste, lloroso, dolorido, lleno de espanto y de rabia contra sí misma. ¿Qué dolor es el de los padres? ¿Qué infamia de los parientes? ?Qué tristeza de los amigos? ¿Qué gemidos de los familiares? ¿Qué lágrimas de los que la criaron?" (VIVES, 1995, p. 76).

Conforme vimos esclarecendo, o enredo bordado no tecido narrativo das novelas revela, em primeiro plano, a conservação desses pressupostos. Uma leitura superficial das duas narrativas breves indica que essa concepção religiosa da mulher nelas predomina. Em *Las dos doncellas*, ambas as moças são nobres, filhas de importantes famílias e educadas pelos dogmas católicos. A protagonista Teodosia entrega-se a Marco Antonio e com a viagem dele, ela parte em busca do resgate de seu amor e de sua honra. A lamentação da protagonista na ficção pode ser lida como uma representação da argumentação de Vives:

> - ¡Ay sin ventura! ¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados?[...] ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía? ¡Ay honra menospreciada! ¡ay amor mal agradecido! !ay respectos de honrados padres y parientes atropellados! ¡y ay de mí una y mil veces, que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos! ¡Oh palabras fingidas, que tan de veras me obligastes a que obras os respondiese!

> Pero ¿de quien me quejo, cuitada? ¿Yo no soy la que quise engañarme? (CERVANTES, 1995, p. 147-148, v.1).

Como prevê Vives, a protagonista, sob suas lamentações, dimensiona a intensidade de suas perdas. Ela mesma exprime arrependimento e raiva de si mesma quando se questiona a responsabilidade de seus atos, justifica a seu irmão que é a "amarga historia de mis desgracias". No excerto acima, Teodosia também é consciente da desonra e tristeza que o tal ato desencadeará em sua família, o que a instiga a buscar uma forma de reparação do erro.

Para justificar o que ela chama de "principio de mi locura", isto é, a sua entrega a Marco Antonio, Teodosia explica a seu interlocutor, embora nesse momento ela não tenha conhecimento de que ele é seu irmão Don Rafael que, cada palavra de seu amado, era como

> un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad; cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces no había sido tocada (CERVANTES, 1995, p.151).

Expressões como "fortaleza de mi honra", "abrasaba mi honestidade" e "consumir la virtude" indicam que a personagem, educada dentro dos preceitos orientados pela religião, como bem constata o narrador, é conhecedora dos riscos e dos prejuízos que aquela condição poderia trazer a si mesma e a sua família. Como explica o historiador francês Marcelin Defourneaux,

> a desonra tem por causa a infidelidade da mulher ou o insulto à virtude. Todo grupo familiar se sente desonrado e cada um não só o marido, mais o pai, o irmão, o tio – tem o direito de se vingar. Demais sendo a honra um valor absoluto e tendo sua fonte na opinião, uma suspeita mesmo injustificada, pode importar em um castigo implacável (DEFOURNEAUX, 1983, p. 192).

No caso da ficção, Don Rafael, irmão de Teodosia, sente-se autorizado a realizar, em nome da irmã e da sua família, "a venganza del agravio". Sendo assim, partem para as proximidades de Salamanca em busca de Marco Antonio. Comungando do discurso histórico, a obra de arte coloca em evidência a relevância da honra, endossadas pelos discursos moralistas que, naquele contexto, são orientados pelas ideias

religiosas. Segundo os postulados de Defourneaux, "os dois componentes primaciais da alma espanhola, a fé católica e o zelo da honra, combinam-se num valor comum: a honra de ser cristão" (DEFOURNEAUX, 1983, p. 47). Nas duas narrativas breves objeto desta investigação, os valores decorrentes de serem as personagens cristãs são reiterados constantemente, sobretudo quando se destaca que, em virtude dessa religião, precisa-se garantir a sua honra. Também em outras narrativas deste mesmo conjunto, esta temática é muito recorrente. Em *La fuerza de la Sangre* e *La Señora Cornelia* a intriga que move o enredo centra-se na recuperação da honra perdida das protagonistas, respectivamente, Leocadia e Cornelia. Esta se configura na maior preocupação da mulher, materializada na castidade, era um dos mais evidentes veículos da perda da honra, e esta, sendo ferida, culminava na desonra de toda a família, sobretudo dos homens da casa, representados pelo pai, pelos irmãos ou pelo marido. Se a preocupação com a honra é a motivação da criação da fortaleza do ciumento Carrizales, em *Las dos doncellas* é o resgate da honra quem encoraja as donzelas Leocadia e Teodosia em suas ações. Sendo assim, a honra é vista pelos moralistas como o maior valor da mulher, aspecto que a assemelha à virgem Maria.

Vê-se que o limite existente entre a religião e a honra é muito estreito como explica o historiador. Esta última é objeto de muitas recomendações nos discursos moralistas porque seria facilmente destruída, como está posto no trecho em destaque acima, isto é, uma simples suspeita consistiria num fator de desonra. Para evitar esse infortúnio, Juan Luis Vives argumenta que a mulher virgem quando sai de casa "pone en el peso de las lenguas a su hermosura, y su crianza, su saber, su bondad, comoquiera que no hay cosa hoy en el mundo tan tierna ni tan delicada ni tan frágil como es la honra y reputación de la mujer" (VIVES, 1995, p. 137). O olhar de Vives sobre as fragilidades do feminino remete-nos à presença da mulher nas *Novelas exemplares*. Naquelas que vimos citando, aparentemente, as mulheres são construídas dentro deste paradigma de delicadeza, passividade e fragilidade. Contudo, iremos mostrar a seguir que essa imagem pode ser vista como uma estratégia de dominação e conquista da mulher, o que resulta numa forma de reflexão do papel social dos gêneros proveniente do autor.

Voltando às correspondências percebidas entre a ficção e o discurso de teor moral, a fragilidade da mulher e de sua honra é ressaltada também no relato de *La perfecta casada*, de Fray Luis de León. Neste manual de convenções para a mulher casada, Fray Luis destaca que "siendo las mujeres de su cosecha gente de gran

pundonor, apetitosas de ser apreciadas y honradas, como son todos los de ánimo flaco, y gustando de vencerse entre sí unas a otras, aun en cosas menudas y de niñería, no se precian, antes se descuidan y olvidan de lo que es su propia virtud y loa" (LEÓN, 1953, p. 43-44). Explicando sobre as duas qualidades principais que se deve ter uma mulher casada, Juan Luis Vives assegura:

> Entre las otras virtudes la mujer casada ha de tener dos principales. Las cuales solas pueden hacer que el matrimonio sea firme, estable, perpetuo, fácil, ligero, dulce y lleno de felicidad; y faltándola una de ellas, enfermo, grave, odioso, intolerable, y lleno de amargura y miseria. Estas son castidad y afición entrañable a su marido. La primera se debe traer de casa del padre y la segunda tomarla entrando por las puertas del marido (VIVES, 1995, p. 211).

Mais uma vez em texto do século XVI, a honra é entendida como uma virtude suprema da qual derivará outras qualidades da mulher e, pelos escritos misóginos da Antiguidade deve ser preservada da fragilidade e da vulnerabilidade da própria mulher.

Em suma, nas narrativas *Las dos doncellas* e *El celoso extremeño*, o leitor se vê defronte a situações do cotidiano que representavam a ordem instituída, o que confere intensa correspondência da história com a ficção e imprime considerável coerência ao desenvolvimento interno da obra. Com esse mecanismo na criação do sentimento de verdade do texto, o autor usa a história como um pretexto para partilhar com seu leitor a reflexão sobre o exercício de poder, o jogo de aparências e a hierarquia que coloca alguns seres em detrimento de outros, seja através do gênero ou da classe social. A partir dessa premissa, é importante ter presente os aspectos dos quais Cervantes fez uso para parecer às vezes conservador e, por outra leitura, às vezes, subversivo. Porém, antes de fazer a nossa leitura sobre essa reflexão, isto é, sobre a revisão de alguns paradigmas e pressupostos em voga naqueles tempos, vale dar seguimento às anotações como a apreciação do discurso moral acontece na ficção e são colocadas em primeiro plano de leitura.

1.2.1. O discurso literário: o mundo da representação e a representação do mundo

> Lo realmente original y fecundo en la escritura cervantina hay que buscarlo en la moderna manera con que Cervantes, desde el interior mismo del romance, replantea, frente a los moralistas, la relación de literatura e vida; o, frente a los preceptistas, la relación entre poesía e historia.
>
> Javier Blasco

O pensamento do crítico Javier Blasco (2001) exposto acima sobre as *Novelas Ejemplares* sublinha a relação entre a arte e a vida social no que concerne a representação literária dos comportamentos previstos nos tratados e ainda da relação entre a criação e a imitação. Partindo dos estudos clássicos, deparamo-nos com um discurso que tende a diferenciar o discurso literário do histórico. Essa diferenciação tende a gestar um novo questionamento, isto é, em que medida a literatura pode funcionar como documento que permita o conhecimento cultural de uma dada sociedade?

Na obra *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (2000) explica que, sendo fruto de um ser que vive as experiências da realidade social, a literatura se traduz como a representação da vida, isto é, de certo modo se configura como uma realidade social. Nessa empreitada, a literatura apresenta estreita conexão com as instituições sociais desempenhando, por conseguinte, uma função social. É bastante discutido o papel da arte literária nos séculos que vimos estudando, porém, vale lembrar que o deleite e o ensinamento imperavam enquanto objetivos a serem alcançados. É importante considerar que, ainda nos séculos XVI e XVII, tem a perspectiva de não esperar que a arte promova mudanças na sociedade, mas que incline o ânimo dos espectadores ou leitores, isto é, que purgue as suas paixões. Estas, pelo olhar aristotélico (1966), seriam o ódio, a cobiça, a inveja, a vaidade, a ira, a paixão amorosa e tantos outros afetos que perturbam a razão. Por isso, procurava-se que ela exerça um efeito sobre o indivíduo. Cervantes era consciente dessa condição uma vez que deixa a critério do receptor essa 'inclinação', do ânimo. Sendo assim, era tão problemática a distinção entre os vários tipos e as funções dos textos[10].

[10] Ver Luiz Costa Lima, A problemática dos livros de ficção entre os espanhóis do século XVI. In: LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

Por outro lado, a própria prática da escrita, ao abordar a "apropriação artística dos dados da tradição" proposta por Aristóteles (1966) parecia estreitar, cada vez mais, a fronteira entre os discursos histórico e literário. Para destacar a aproximação entre história e novela, Javier Blasco cita a expressão de Lope de Vega, contemporâneo de Cervantes, quando acrescenta que "las malas historias son novelas/ las buenas novelas son historias" (BLASCO, 2001, p. xiv). Da afirmação do escritor espanhol, podem-se depreender, além da relação estabelecida entre o cotidiano e a poesia, fatores que enredam a arte de Cervantes.

Para Lope de Vega, baseando-se no ideal poético de Aristóteles, aquele mesmo filósofo duramente combatido por Cristina de Pizán em suas abordagens sobre os gêneros, as más histórias são *novelas*, pois, os textos trágicos, ao ver do filósofo grego, são mais apreciados pelo leitor, provocam a catarse, e, por outro lado, as boas novelas são histórias porque dão exemplos, promovem efeitos morais, ensinam ao mesmo tempo em que divertem. Nesse sentido, constroem história porque ultrapassam os limites do texto escrito e alcançam a vida social do leitor. Esses papéis que definem uma e outra forma de narrar são bem assentados nos princípios clássicos que, adaptados ao gosto de cada autor, marcam a escrita do Século de Ouro.

Esta aproximação entre a ficção e vida cotidiana configura, ao ver de Blasco, "una cierta confusión de géneros, dentro de la cual la narración fictícia se desarolla con pretensiones de historia, en tanto que la historia tiende a la novelización" (BLASCO, 2001, p. xv). Como o próprio Aristóteles (1966) orienta, mesmo quando o poeta se baseia em fatos reais, não deixa de ser um fabulador, pois, ao adequar a seu escrito o que teria ou deveria ter acontecido, constroia verdade interna da arte, sintonizada com a 'verdade' da história. Na trama das novelas, Cervantes parte do particular para alcançar o geral, ou seja, conta fatos da vida familiar, das experiências pessoais e consegue provocar reflexões que podem ser relacionadas às vivências coletivas, já que trata de aspectos que podem alcançar os mais diversos estamentos sociais.

Edward Riley salienta que os humanistas haviam prestado atenção ao fato de que a literatura imaginativa era usada como parte da educação geral, e ressalta que, para se referir aos comportamentos, já havia tratados que disciplinavam esse tipo de escrita. "Los manuales para la educación del cortesano contienen indicaciones sobre cómo contar un buen cuento cuando se está en compañía de gentes educadas[…]" (RILEY, 1981, p. 16). A explicação de Riley ratifica a existência de diferentes tipos de textos e as suas utilidades. Ao lado dos textos de ficção, outros registros como as crônicas

moralizantes e os tratados morais eram utilizados como forma de ‘domesticar’ as práticas sociais. Como argumenta Maria Augusta da Costa Vieira, “de certa forma, por meio de uma série de tratados sobre as relações sociais, buscava-se organizar a vida na sociedade de corte a partir da regulamentação das atitudes individuais” (VIEIRA, 2012, p. 177).

Se os textos de ficção eram orientados a ter em vista os “dados da tradição”, para elaborar a verossimilhança, os tratados morais constituíam discursos que visavam a garantia da ordem instituída. Nesse sentido, com vistas nos sucessos que compõem as narrativas *Las dos doncellas* e *El celoso extremeño*, é perceptível que Cervantes tem em conta alguns desses tratados para, com uma estratégia irônica, refletir sobre o discurso e as práticas predominantes. Edward Riley, no trecho citado acima, admoesta que era preciso um tratamento distinto dentre os diversos segmentos sociais. E o autor espanhol focaliza isso através da ficção. Nesses textos de Cervantes, o pensamento sobre a moralidade acontece de modo muito sutil, isto é, o autor anuncia essa leitura desde o prólogo ao leitor, e ainda, salienta a existência de distintos tipos de leitores, alertando para o fato de que a significação ou a função do texto ficará a cargo desse intérprete.

Essa precaução de Cervantes nos sugere que ele, certamente, tinha conhecimento de que um texto verossímil com seu entorno poderia recair em outro problema, isto é, o do leitor “descuidado” entender aquilo que os livros falavam como sendo a realidade, aportando, desse modo, informações objetivas sobre a vida cotidiana. Em outro trecho da mesma obra, Riley (1981) cita fragmento em que Alexio Viñegas advertia que o homem vulgar não podia distinguir o aparente do verdadeiro, sendo assim, pensava que o que foi escrito em um livro impresso, tinha autoridade para ser criado. Então, o autor de *Dom Quixote* delega a responsabilidade da interpretação a seu leitor que, sendo “cuidadoso” perceberá a problemática da moralidade nele inscrita. Edward Riley esclarece que, “considerando su obra en conjunto, Cervantes es uno de los escritores más profundamente morales” (RILEY, 1981, p. 156). Mas, explica também que o autor era descrito, em um extremo, como um campeão da contra reforma, em outro, como um livre pensador dissimulado. E alerta que, esses princípios, embora incompatíveis, podem se unir com frequência no relato cervantino.

A partir desses opostos é que vamos buscar elementos nas *Novelas Ejemplares* indicadas que nos mostre como Cervantes se equilibra sobre essas contradições, marcando no relato ficcional o discurso predominante do comportamento de homens e de mulheres que beira aos ideais dos moralistas, sobretudo do século XVI, mas que

versa, ironicamente, sobre esses próprios princípios a fim de desestruturar os paradigmas elaborados para os sexos, ou melhor, para os gêneros. Para alcançar esse objetivo, o procedimento do qual resulta a verossimilhança é o mecanismo adotado por Cervantes para configurar, na arte, a representação da realidade, o que confere ao texto a ilusão da verdade e, consequentemente, a reflexão sobre a exemplaridade.

Para isso, consoante ao que vimos mostrando, os discursos moralistas funcionavam como um espelho onde a mulher se via representada, isto é, ela se conhecia, ou conhecia a conduta "correta", que a disciplinava dentro do padrão da ordem aceita. Para Defourneaux, um dos elementos 'domesticadores' da conduta feminina era a limitada educação recebida que, para alguns pais, "a instrução era uma fonte de sem vergonhas". Para apurar a questão, o historiador se vale ainda da representação em *No hay burla con el amor*, na qual Calderón põe em cena uma mulher, Beatriz que não "saberia macular os lábios com vulgaridades" e desperta o furor do pai que explica: "vou pôr cobro a isso; basta de estudo, basta de poesia; em minha casa, não quero mais livros de latim, que eu não entendo. Um livro de horas é o suficiente para uma mulher. Que saiba de lavores e de costura e deixe aos homens o estudo" (DEFOURNEAUX, 1983, p.199-200). Alguns dos textos indicadores do discurso misógino da Antiguidade e da Idade Média são enfáticos em destacar a necessidade dessa limitação intelectual das mulheres, aspecto reiteradamente combatido por Cristina de Pizán.

Da mesma forma, Vives, em seu manual de instrução feminina, assevera que, somente a partir da educação, a mulher poderá adquirir e guardar a virtude pela vida inteira. Para ele, essa educação deveria ser limitada, feita em casa, contudo sem estabelecer tempo para começar, ficando isto a critério dos pais. "En la edad que la muchacha pareciere tener habilidad para deprehender, comiéncele a enseñar cosas de crianza y en ponerla en cosas de virtud, igual en el gobierno de la casa y hacienda de sus padres (y esto hágase poco a poco conforme a su edad) en lo cual yo no determino tiempo" (VIVES, 1995, p. 43). Entretanto, Juan Luis Vives salienta que algumas leituras devem ser condenadas como os livros que falam de "armas y de amores", pois, como escreve São Jerônimo, "Ninguna cosa se enseña hoy, ninguna decir, si no perteneciente al temor de Dios" (VIVES, 1995, p. 59).

Diferentemente da clara ironia com que Calderón de la Barca reflete sobre a restrição da leitura para as mulheres perceptível em *No hay burla con el amor*,

Cervantes nos apresenta *em Las dos doncellas* personagens tanto homens quanto mulheres bem instruídas, capazes de promover debates públicos em condição de igualdade dos homens. Além das mulheres personagens da narrativa indicada, é comum essa presença ativa feminina em outras obras do conjunto novelesco cervantino, com destaque para aquelas como *La gitanilla, El casamiento engañoso* e em *El licenciado Vidriera*, em que se vê as mulheres buscando suas próprias estratégias de controle sobre si mesmas e sobre seus desejos e suas relações. Consoante ao que destacamos anteriormente, na transição do Século XIV para o XV, Cristina de Pizán já frisava como era imprescindível a instrução da mulher na sua missão de combate ao preconceito ao gênero feminino. De tal sorte que, baseado na ordem estabelecida, o discurso ficcional ironiza, sutilmente, a limitação da instrução que, dentre outros aspectos, colocava a mulher numa condição de inferioridade aos homens naquela sociedade.

Salienta-se que a vigilância sobre a educação da mulher visava à garantia da castidade, "bem" maior que a mulher poderia resguardar. A violação da pureza da mulher, além de constituir um grave pecado, resultaria na desonra de toda a família. Luiz Costa Lima assegura que, "para uma ordem assentada no religioso, a situação de pecado representava uma ameaça bem mais extensa; uma ameaça que sublinhava cada ação no cotidiano" (LIMA, 2007, p. 253). Ora, a atitude particular do homem e, sobretudo da mulher culminava em uma ação coletiva, a saber, envolvia os demais membros da família levando-os à glória ou ao descrédito. Cristina de Pizán metaforiza, em *La ciudad de las damas* a depreciação das mulheres quando, a mando da Razão, começa a construção de sua cidade no campo das letras. No diálogo com a personagem Razão, Pizán a questiona sobre os motivos dos homens em seus comportamentos e dos autores em suas escritas denegrirem tão intensamente as mulheres. E obtém a resposta de que os motivos são muitos.

> Todos, tal y como los ves, no han hecho otra cosa con sus acusaciones que abusar de un derecho, porque no es justo causar daños y perjuicios a una parte con el pretexto de ayudar a la parte contraria, como hacen condenando la conducta de todas las mujeres […] Otros hombres han acusado a las mujeres por distintas razones; los unos impulsados por sus vicios, los otros debido a la invalidez de su propio cuerpo, algunos por pura envidia y en mayor medida porque les gusta hablar mal de la gente; finalmente existen otros que para demostrar lo mucho que han leído sólo se basan en lo que han encontrado en los libros y se limitan a citar a los autores, repitiendo lo que ya se ha dicho (PIZÁN, 2001, p. 76-77).

O fragmento denota a veemente prudência da escritora ao tratar de condutas tanto de homens quanto de mulheres. Curioso observar que Pizán não generaliza o comportamento das mulheres a fim de defendê-las. Deixa transparente no trecho ‘porque no es justo causar daños y perjuicios a una parte con el pretexto de ayudar a la parte contraria, como hacen condenando la conducta de todas las mujeres’ que podem haver mulheres que possuem condutas condenáveis. Não é por ser que elas possuem apenas virtudes. A expressão ‘todas’ permite entender que as falhas na conduta masculina ocorrem por meio dessa generalização. A mulher não deve ser julgada ou condenada por ser mulher, mas por sua conduta que deve diferir de uma em relação à outra.

Do mesmo modo, procura ser bem racional em suas avaliações e, tampouco torna geral as razões utilizadas pelos homens no menosprezo das mulheres. Aponta que alguns homens são impulsionados por seus vícios, enquanto outros são estimulados pela inveja que sentem das mulheres ou pela invalidez de seu próprio corpo. Veja que aqui, a escritora procura quebrar a hegemonia masculina e, sobretudo desestabiliza a rigidez dos estereótipos fixados para homens de serem fortes, viris, superiores e aquele destinado às mulheres de serem sempre seres passivos, inferiores e vulneráveis aos desejos masculinos. Interessante observar que a flexibilização dos paradigmas se dá não apenas procurando ressaltar os valores femininos, Pizán procura demonstrar, sutilmente, que há posturas distintas para cada ser humano e não para cada sexo, ou melhor, cada gênero.

Dando seguimento em sua avaliação sobre as razões da desconsideração dos homens, acrescenta que muitos homens gostam de falar mal das mulheres e, por fim, acrescenta que existem outros reprodutores dos discursos lidos nos livros. Esta última razão esboçada por Pizán é bem interesante, ‘finalmente existen otros que para demostrar lo mucho que han leído sólo se basan en lo que han encontrado en los libros y se limitan a citar a los autores, repitiendo lo que ya se ha dicho’. Entende-se que, pelo enunciado acima, a limitação do conhecimento dos homens, falta-lhes a confrontação, a pesquisa do foi dito, já que segundo ela, eles se limitam ao lido repetindo o que foi escrito. Não só reproduzem o lido sem qualquer avaliação como também precisam exibir as suas leituras como prova de seu conhecimento. O vocábulo ‘demostrar’ assinala a necessidade de mostrar-se, seja através de ideias ou de práticas consideradas

masculinas, o que nos aponta o quanto a condição de ‘ser homem’ naquele contexto já era, pelas considerações de Cristina de Pizán, uma construção social.

Avançando em direção aos tratados de ordem moral dos Séculos XVI e XVII, retomamos o raciocínio de Juan Luis Vives em sua abordagem sobre a importância da religião como elemento educador da mulher e percebemos a distinção do pensamento do homem em relação à mulher, sobretudo do homem celibatário. Segundo este, a maior preocupação da mulher seria o cuidado com a guarda da castidade. Novamente, temos a confirmação de que as práticas sociais se vinculavam à doutrina católica, aspecto reiteradamente apresentados, ou ironizados, em *Las dos doncellas* e *El celoso extremeño*. Adverte Vives, “[h]ágote saber que no es muy católico el pensamiento de la mujer que se ceba en pensar en las armas y fuerzas de brazos y cuerpo del varón. Y ¿qué lugar seguro puede tener entre las armas la flaca y desarmada castidad?” (VIVES, 1995, p. 59).

A pedagogia inscrita nos discursos moralistas e nos relatos históricos deixa ver que a ficção dribla o contexto para provocar, na arte, a sua verdade. Julgando as narrativas curtas investigadas como uma significativa matéria na qual se pode apreender reflexos das experiências sociais vividas, a narrativa *Las dos doncellas* nos concede uma aproximação entre as advertências de Vives e o desempenho da personagem. Sendo assim, por temer o conhecimento público e a desonra de sua família, Teodosia se veste de homem e, mostra sintomas de que partilha da orientação de Vives quando revela ao irmão:

> _ Toma, señor y querido hermano mío, y haz con este hierro el castigo del que he cometido, satisfaciendo tu enojo, que para tan grande culpa como la mía no es bien que ninguna misericordia me valga. Yo confieso mi pecado y no quiero que me sirva de disculpa mi arrepentimiento; sólo te suplico que la pena sea de suerte que se extienda a quitarme la vida y no la honra, que, puesto que yo la he puesto en manifiesto peligro ausentándome de casa de mis padres, todavía quedará en opinión si el castigo que me dieres fuere secreto (CERVANTES, 1995, p. 155).

Pelo olhar das normas morais e religiosas, a personagem central de *Las dos doncellas* comete uma sequência de erros. Perder a castidade, sair da esfera privada, isto é, da casa dos pais e, vestir-se de homem constituem iniciativas impróprias para uma donzela na sua condição. Esse vestir-se de homem, ou seja, essa estratégia literária visa a exibir as limitações da mulher no espaço público, e ainda metaforiza o controle do

homem sobre a mulher, assunto que trataremos mais adiante no capítulo dedicado a *Las dos doncellas*. Frente a essas asserções morais, a mesma concorda que o irmão tem a autonomia de lhe tirar a vida sem que isto resultasse na perda da sua honra de homem, já que ele poderia fazê-lo em segredo. A voz do narrador designa a intensidade dos atos da personagem ao explicar que a atitude da protagonista tenha sido "un atrevimento que le incitava a la venganza".

Por mais que o discurso predominante seja favorável a sua ação de recuperação da honra familiar, Don Rafael sobrepõe à razão os sentimentos e se compadece da irmã. Também em *La fuerza de la sangre*, a relevância da honra marca a trajetória de Leocadia. Após perder sua virgindade em uma agressão de Rodolfo, a jovem sente-se como uma grande pecadora que, não merecendo perdão, assim como a personagem Teodosia, de *Las dos doncellas*, oferece sua própria vida: "Si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que ya que has triunfado de mi fama triunfes también de mi vida. ¡Quitamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tiene honra!" (CERVANTES, 1995, p. 368). Ao proferir tais palavras a personagem de *La fuerza de la sangre* também prefere a morte, pois acreditava que estava contaminada pelo pecado, já que as mulheres deveriam manter sua virgindade até o casamento. Enfatizando ainda a intensidade do agravo sofrido, Leocadia lamenta, "y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, serviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes" (CERVANTES, 1995, p. 368). Segundo Didier Souiller (1985), a mentalidade dominante na época era regida por mecanismos culturais que sustentavam a submissão da mulher, sendo assim, um dos requisitos exigidos delas era a garantia da própria honra.

Esta iniciativa de respeito do pai em relação a Leocadia e de Don Rafael em relação a sua irmã Teodosia reporta o nosso olhar para além das posturas femininas. Como discutimos, o estudo dos gêneros indica uma relação entre homem e mulher que não se limita ao estudo de um ser, mas de ambos. Estudar como foi representada a mulher indica, de certo modo, a percepção da maneira como também o homem foi escrito. Nesta perspectiva, ao longo deste estudo, vamos desvelando no construto ficcional novas personalidades encobertas sobre o 'véu' das mulheres e sob a força e coragem simbolizadas pelo uso da 'espada' dos homens, isto é, sob os estereótipos predefinidos pelas ideias e pelas práticas tradicionais predominantes. Por fim, um exame atento do tecido narrativo instiga-nos a ratificar a nossa teoria de que as novelas em questão imprimem uma dinâmica da vida social que ultrapassa os paradigmas de

homens e de mulheres encontrados nos compêndios históricos e nos códigos de conduta morais.

1.3. Na representação literária, a (re) formulação das personalidades

> a literatura romanesca comporta uma etapa prévia de interpretação e enunciação da realidade...
>
> Julio Cortázar

Tratamos o intercâmbio entre a literatura e as percepções do 'real' nela expressa entendidas aqui como representação, explicadas por Roger Chartier como "representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros" (CHARTIER, 1991, p. 183). Na elucidação de Chartier, o texto literário capta, a partir do trabalho do autor, a visão de mundo por meio das relações nele representadas. Esse raciocínio é fundamental no estudo que vimos elaborando sobre o modo como Cervantes concebe as relações de gênero.

Avançando no estudo das ideias e práticas impressas no discurso textual, convém acrescentar a consideração prevista por Chartier (1991) de que todas as práticas ou estruturas são produzidas por meio de representações, contraditórias e em confronto, por meio das quais os indivíduos ou os grupos dão sentido ao mundo que é o deles. Essa ponderação nos auxilia na interpretação do universo criado por Cervantes e, de certa forma, autoriza-nos a atribuir, por meio de nossas reflexões, certo sentido àquele texto, já que o autor, na sua estratégia de escrita, dá o seu sentido, porém concede também a liberdade de interpretação ao leitor.

Se nesse cenário ficcional as personagens atuam dentro de suas possibilidades fazendo com o que o texto se confunda com o contexto, ou melhor, a arte se converta na representação da vida, nos deparamos com a formação de novas personalidades[11]. Não só as mulheres apresentam novas posturas, também os homens recebiam instruções que, conforme Maria Augusta da Costa Vieira, "compreendiam tanto ações práticas e

[11] Para Raymond Williams (2007), o que importa no termo 'personalidade' é o desenvolvimento de uma qualidade geral para uma específica ou singular. Para Williams, o uso desta palavra em um texto do século XVII pode ser substituído por individualidade. A mudança da personalidade entendida por nós, a partir das orientações de Chartier, é exatamente essa transposição de algumas características consideradas gerais, isto é, paradigmas de comportamentos de homens e de mulheres que passam a ser vistos de modo individual, ou melhor, cada personagem começa a retirar a máscara da tradição e inicia um processo de revelação de posturas individuais, singulares, frente a um mesmo ou a um novo contexto.

correntes da vida cotidiana como aspectos mais refinados que supunham atitudes racionais de modo a alcançar uma boa convivência no âmbito da vida social" (VIEIRA, 2012, p. 177). Nesta nossa leitura das *Novelas Ejemplares*, entendemos que Cervantes, sutilmente, procurou mostrar, sob o disfarce das regras que sustentavam a inferioridade da mulher, novas personalidades tanto de mulheres quanto de homens, o que nos habilita entender algumas atitudes femininas como 'poderes ocultos' e algumas ações dos homens como 'simbólicas'. Embora os homens tivessem seus privilégios, não somente as mulheres eram orientadas a seguir definidos padrões de comportamento.

Para pensar a (re) formulação das personalidades, outra anotação relevante para esta leitura advém ainda dos estudos do historiador francês Roger Chartier. Tal como explica, "[d]e todas las evoluciones culturales entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad de los individuos" (CHARTIER, 1998, p. 61). As palavras de Chartier vêm ratificar as elucidações em torno da mudança de comportamentos da sociedade na transição da Idade Média para a Moderna. Para muitos pensadores como Defourneaux, Mariló Vigil e outros que serão citados neste texto, as modificações em torno dos costumes sociais foram acontecendo muito lentamente, sobretudo na Espanha, em virtude da considerável ação da igreja católica. O dizer do historiador francês deixa claro que, apesar da morosidade dessas transformações, elas aconteceram de modo profundo e significativo, transformando assim a vida social.

Na mesma trilha deste pensamento, tão relevante para pensarmos o que chamamos de poderes 'ocultos' ou 'simbólicos' de mulheres e de homens nas narrativas *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*, vai as explanações de Chartier sobre essas modificações na personalidade e, consequentemente, na vida social daqueles tempos na Europa moderna. Seguidamente acrescenta: "en la larga duración, con grandes diferencias según los medios sociales, se introduce una economía emocional distinta de la de los hombres del medievo, que aporta conductas y pensamientos inéditos" (CHARTIER, 1998, p.61). Do lado da história, as ocorrências atestam que não é vã a nossa percepção de que há, na ficção, algumas ações das personagens que revelam novas personalidades, ou seja, comportamentos e ideias distintas daquelas previstas para homens e mulheres estereotipadas pelos costumes tradicionais. Se estamos entendendo as obras como representações do entorno cervantino, a explicação de Chartier pode ser um argumento primordial na constatação de que, independente dos meios sociais, o

homem daquele tempo de transição busca novos meios, condutas e pensamentos para enfrentar as suas emoções.

No caso citado de *Las dos doncellas* e mesmo em *La fuerza de la sangre*,em que Don Rafael e o pai de Leocadia se recusam a resgatar a honra de sua família por meio da morte da irmã e da filha, os mesmos têm, pelos ditames da lei, sobretudo morais daqueles tempos, a autorização para fazê-lo. Contudo, o sensível fidalgo vale-se da emoção e prefere adentrar ao universo criado pela personagem, ou melhor, partilha do disfarce tramado por ela na tentativa de alcançar o seu amado e, por consequência, o resgate da honra de toda a família. Vê-se nesse fato, outra forma de cuidar das emoções, demonstrada por meio da ação do homem. Se se prendesse aos predicativos e às reações do discurso patriarcal hegemônico, o autor certamente teria legado a Don Rafael a força e a coragem para resolver a questão a partir do uso da violência, tanto com relação à irmã quanto à atitude de Marco Antonio, já que o uso da força e da violência constituía um argumento comum na justificativa da ação masculina.

Também do lado feminino, como vimos insinuando uma possível leitura de alguns rompimentos provocados pelas mulheres diante do poder do homem, o que parece demonstrar essas novas personalidades, como será exibido nos capítulos seguintes. Voltando à apreciação do historiador Chartier sobre as transformações principalmente na personalidade, salienta:

> [c]on diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor. La razón fundamental de tamaña transformación, muy lenta y sin rupturas brutales, no tiene, sin lugar a dudas, nada de específicamente francés. En toda Europa occidental, en efecto, el aumento de las interdependencias entre los individuos, obligados al intercambio por la diferenciación de las funciones sociales, es lo que produce la necesaria interiorización de las reglas y de las prohibiciones gracias a las cuales la vida en sociedad puede ser menos áspera, menos brutal (CHARTIER, 1998, p. 61).

O longo trecho extraído de "Representar la identidad. Proceso de Civilización, Sociedad de corte y prudencia" é bastante esclarecedor. Nele, Chartier chama a atenção para vários traços que fomentam as novas personalidades, dentre as quais destacamos um controle mais rigoroso das emoções e do pudor, a rejeição das promiscuidades e 'la

sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros' e explica que tais modificações ocorreram em toda Europa ocidental devido, principalmente à diferenciação das funções sociais e à consequente obrigatoriedade de interdependências entre os indivíduos, o que levou à interiorização das regras. Este último motivo nos leva a entender que as pessoas passaram a perceber certa diminuição da execução dos papeis considerados naturais, predefinidos para homens e mulheres, em consequência do aumento das funções e das relações sociais.

Neste mesmo texto, a partir de reflexões do sociólogo Norbert Elias sobre textos de Baltasar Gracián, Roger Chartier acrescenta alguns paradoxos sobre os quais está estruturada a sociedade da corte. Dentre eles, destaca a transformação da afetividade proposta pela racionalidade cortesã. Além disso, chama a nossa atenção o realce dado pelo autor à construção da identidade do indivíduo. Segundo pondera, "en la configuración social de la corte, la construcción de la identidad de cada individuo siempre se ubica en el cruce de representación que propone de sí mismo y el crédito concedido o rehusado a esa representación" (CHARTIER, 1998, p. 62). Veja-se que o discurso nos remete, constantemente, ao entendimento das identidades ou personalidades como uma representação social, construída no embate travado ao longo das diversas funções sociais, o que reitera o nosso olhar sobre a importância dos estudos da representação, enquanto leitura de mundo realizada por Cervantes.

Pensando a sociedade da corte como um microcosmo da vida social, outro paradoxo desse contexto dá-se a partir da analogia entre superioridade social e afirmação na submissão política e simbólica. Conforme Chartier (1998), a lógica da corte é a da dependência, pois é unicamente na aceitação da domesticação e o submetimento às regras da etiqueta que a fazem modelo a ser seguido. Citando *La Bruyère*, salienta "un noble, si vive en su morada en la provincia, vive libre pero sin apoyo; si vive en la corte, está protegido pero es esclavo: una cosa compensa la otra" (CHARTIER, 1998, p. 62). Atentando para o fato de que a sociedade, de modo geral, procura imitar os modos da corte, não é difícil pensar esses simbólicos poderes esboçados na vida da corte como um forte aliado do pensamento cervantino na construção das personalidades literárias. Também Chartier pensando com Norbert Elias, explica que, nesta sociedade, a distinção da realidade se dá na aparência enquanto que a superioridade se apoia na submissão, demonstrando que as relações humanas e as oportunidades de prestigio são consideradas como instrumentos de poder.

A partir dessa dinâmica que regulamenta a vida social, entendemos todas essas contradições como elementos importantes para entender as relações 'simbólicas' de poder que se estabelecem entre os gêneros nas páginas do papel. Se estamos lendo a arte como uma representação, a leitura de mundo do autor ganha sentido a par de suas próprias impressões e daquelas possíveis realizadas pelo leitor.

Talvez neste período, acima de tudo nos séculos XVI e XVII, o intenso 'melindre' ao tratar das relações justifique a sutileza com que Cervantes pinta, naquele cenário ficcional, o contato entre as pessoas. Nesta sequencia, tomamos de empréstimo o raciocínio de Maria Augusta da Costa Vieira quando ela sugere que o narrador cervantino, atento ao entorno de seu criador, mostra-se "bem acostumado, tendo trato e sobretudo conversa aprazível e agradável ao narrar histórias de complexa imbricação ética" (VIEIRA, 2012, p. 185).

Como explicamos, as regras a que eram submetidas as mulheres visavam a manter o controle da vida social, e de maneira peculiar, à melhor convivência no âmbito familiar, lugar em que elas deveriam estar reclusas. Contudo, as orientações para uma boa convivência em sociedade não se restringiam às mulheres. Com os homens também não era muito diferente[12]. Fato é que havia uma clara distinção entre as ideias e as práticas previstas para cada um. Mostramos algumas aproximações entre a representação das mulheres e a orientação que elas tiveram a fim de manter o controle da vida em sociedade. Com os homens também não era tão diferente. Falaremos, posteriormente, da racionalidade e da sensatez das ações de Don Rafael em *Las dos doncellas*, aspecto que encontra correspondência nos códigos que buscavam organizar a vida na sociedade de corte. Ainda que não seja abordado neste trabalho, merece destaque a configuração da personalidade de Ricaredo, de *La española inglesa*, narrativa na qual se pode notar que as atitudes e os pensamentos da personagem são regidos pela prudência e pelo bom senso, demostrando tratar-se de um jovem discreto.

Em 1528, a publicação na Itália de *El cortesano*, de Castiglione, foi um fato importante para a regulamentação da conduta na sociedade de corte, já que o autor

[12] Merece atenção o livro *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes* e, sobretudo o capítulo intitulado "Discrição e Simulação em *El celoso extremeño*", de Maria Augusta da Costa Vieira, no qual a pesquisadora trata de analisar as práticas de representação na novela *El celoso extremeño*, de Cervantes, a partir dos códigos de conduta. Curioso observar que, essa nossa preocupação com a formação de novas personalidades no construto ficcional encontra amparo, de certo modo, nas constatações de Vieira acerca das posturas tomadas pelas personagens nessa obra. Neste capítulo, a autora se debruça sobre a representação das personagens explicando suas ações a partir da discrição e da simulação, o que implica na percepção de distintas posturas para essas criaturas ficcionais. Tal vertente de pensamento será melhor discutida no capítulo seguinte, onde trataremos das representações na novela em questão.

frequentava assiduamente a corte espanhola. Com as mudanças no modo de vida feudal para a monarquia absolutista, as aventuras e os heroísmos próprios dos guerreiros seriam substituídos pelas sutilezas e intrigas da corte. Enquanto os tratados de Juan Luis Vives e Luis de León buscavam regular o cotidiano das mulheres, a obra de Castiglione oferecia as regras, os usos e os atributos para que jovens nobres e damas de seu tempo se aproximassem da perfeição de um membro do mais alto estamento. Já no prólogo do primeiro livro, escreve destinado a Mícer Alfonso Ariosto:

> Señor, vos me mandáis que yo escriba cuál sea (a mi parecer) la forma de cortesanía más convenible a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón de tal manera que sea de él favorecido y de los otros loado, y que, en fin, merezca ser llamado perfecto cortesano así que cosa ninguna le falte (CASTIGLIONE, 1967, p.13).

As palavras de Castiglione refletem a preocupação com a configuração de um tipo de cortesão exemplar. No prólogo da edição de 1967, Menéndez Pelayo explica que o livro em questão continha um ideal pedagógico 'mucho más alto y generoso' que o *Galateo* de Giovanni della Casa escrito pouco tempo depois e que os tratados de Gracián Dantisco.

> La educación, tal y como la entiende Castiglione, desarrolla armónicamente todas las facultades físicas y espirituales sin ningún exclusivismo dañoso, sin hacer ninguna de ellas profesión especial, porque no trata de formar al sabio, sino al hombre de mundo en la más noble acepción del vocablo (MENÉNDEZ PELAYO, 1967, p.10).

Segundo Menéndez Pelayo, o intuito pedagógico de Castiglione era o da formação do homem do mundo, isto é, fazer do homem nobre um nobre homem. Em outras palavras, objetivava que o homem nobre fosse dotado das virtudes capazes de cumprir racionalmente as suas tarefas e de tornar harmoniosa a convivência social. Pensando a partir da proposta da equilibrada e harmoniosa convivência, também podemos entender que essas orientações, implicitamente, tornar-se-iam adequadas às distintas classes sociais. No segundo capítulo da *Introdução à Sabedoria*, Juan Luis Vives explicando alguns valores acrescenta que "[n]obreza é ser conhecido e estimado por feitos notáveis, ou é ser semelhante a seus pais aquele que é filho de bons. Por generoso e de boa casta será de ter-se aquele que, naturalmente, parece que nasceu para virtude" (VIVES, 1964, p. 08-09). Voltando o olhar para *El celoso extremeño*, temos

Leonora uma nobre empobrecida, mas que, segundo o procedimento da esposa frente a coação da velha Marialonso, parece ter preservado os valores herdados dos pais, já que o narrador nos conta que os pais ficaram 'tristíssimos' diante do ocorrido, demonstrando a negação destes àquele tipo de atitude. Em *Las dos doncellas* também vamos perceber que a 'nobreza' de caráter tende a predominar diante das façanhas das personagens.

Como explicamos a partir de Mariló Vigil (1994), embora as regras fossem destinadas ao mais alto estamento da pirâmide social, elas passavam a serem imitadas pelas demais classes. Reitera Maria Augusta da Costa Vieira que,

> [t]otalmente voltada para o mundo aristotélico, pouco a pouco seus conteúdos ampliaram o campo de atuação e se estenderam a outras classes sociais, dando a ideia – falsa ou verdadeira – de que o respeito a determinadas práticas reguladoras do convívio social poderia oferecer algum tipo de ascensão" (VIEIRA, 2012, p. 190).

Se a influência desses códigos de conduta foi intensa ao longo dos séculos XVI e XVII, cabe a constatação dessas orientações na vida cotidiana das personagens nos escritos literários. Interessante anotar que, nas narrativas de Cervantes em estudo, embora aparentemente se tratasse de pessoas populares há sempre uma origem nobre a ser revelada. Como se, por esse artifício, o autor quisesse, mais uma vez, sugerir a necessidade de 'bons modos' a todas as classes sociais.

Também, buscando outro dos vários caminhos possíveis para a interpretação do texto cervantino, podemos entender, com base nos postulados de Vieira acima citados que, de fato, quem detinha boa conduta alcançava alguma ascensão. No caso de Leonora, protagonista de *El celoso extremeño*, ocorre uma irônica ascensão social. Entendemos como irônica porque, no princípio do texto, o narrador nos esclarece que Leonora é filha de nobres empobrecidos e mantinha uma boa conduta. Sendo assim, o casamento com o rico Carrizales poderia ser uma forma de resgatar a boa condição social. Por outro lado, achamos que o autor utiliza a ironia nesse resgate da 'nobreza' e da riqueza material da personagem se se atentarmos para a vida de restrições, se não materiais, pelo menos do convívio social a que foi condicionada durante o casamento.

Deixando de lado a relevância dos bons hábitos e ressaltando apenas a origem nobre, temos também o velho Carrizales, apresentado como nobre que também havia empobrecido, mas que, por enriquecer novamente, essa sua nova condição lhe confere o privilégio do casamento com uma menina moça. Essa mesma condição lhe permite

mantê-la em resguardo regada de todos os galanteios que o dinheiro poderia comprar. Como explica Jorge García López, "el dinero y el matrimonio aparecen unidos de forma inextricable", sendo assim, o velho acredita ter assegurada a fidelidade de Leonora "como objeto de trato comercial" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 888). No caso da mulher, vemos que há uma maior exigência dos hábitos de boa conduta, enquanto que, aos homens, a origem já era suficiente para a garantia de alguns privilégios. Contudo, o estudo da representação nos revela que, também os homens, em menor medida que as mulheres, eram cobrados e orientados de suas condutas a partir dos códigos que vimos ressaltando.

Um breve olhar sobre *Las dos doncellas* sugere que, em virtude dos bons hábitos e dos privilégios de sua linhagem, Leocadia tem o privilégio de encontrar um bom marido, Don Rafael, mesmo buscando em seu percurso outro homem. Nesta mesma obra, Don Rafael e até mesmo Marco Antonio seguem, com critérios, os conselhos de Castiglione (1967), quanto ao trato, ao dom de falar e aos cumprimentos dos deveres de homem. Pensando com Chartier (1991) que o autor traduz para a ficção o sentido do seu mundo em seu entorno, essas sucintas passagens esboçam o quanto o conhecimento dos códigos de conduta é instrumento capaz de esclarecer e, ao mesmo tempo, problematizar a leitura do objeto ficcional.

Anotada a importância do texto de Castiglione e dentre outros já citados, avançaremos numa breve exposição de outros relatos importantes para este estudo. Vale destacar ainda que os mesmos serão revisitados oportunamente no decorrer deste estudo. Entre final do século XVI e princípio do XVII, Lucas Gracián Dantisco traduzia do *Galateo,* do italiano Giovanni della Casa, as orientações para a vida social e dirige a obra a seu irmão avisando-o do que deve fazer e do que deve guardar na conversação para ser bem visto e amado das pessoas. Evidencia "y es lo que yo estimo que se debe hacer para que, comunicando y tratando con la gente, seas bien acostumbrado y tengas trato y conversación apacible y agradable; que no es menos esto que virtud" (DANTISCO, 2010, p. 19). Do mesmo modo que Castiglione, Gracián Dantisco explicita a conveniência do bom tratamento concedido às pessoas e sugere a adequação da linguagem a fim de ser agradável. Para alguns estudiosos, Dantisco manifesta, em seus escritos, uma linguagem mais popular, aspecto que aproxima a sua escrita daquela utilizada por Cervantes.

Ressaltando as qualidades de um noivo, Gracián Dantisco recolhe, resumidamente, as propriedades do que acredita ser um cortesão ideal "un gentilhombre

de buena parte, gallardo, gracioso, discreto, y muy bienquisto (finalmente, cual yo pretendo figurar en este tratado)" (DANTISCO, 2010, p. 21). As virtudes que qualificam esse homem ideal no ver deste escritor serão essenciais para, nos capítulos seguintes, esclarecermos sobre Carrizales, Loaysa, Don Rafael e Marco Antonio. Indicando as atitudes que se deve tomar, o *Galateo* também orienta em coisas que se deve evitar:

> Digamos, pues, que cada acto que es de enojo o enfado a cualquier de los sentidos, a saber, que sea contrario al apetito, aquello que puede representar a la imaginación cosas malas, torpes y asquerosas, no sólo no se debe hacer en presencia de la gente, pero ni aun nombrallas ni traellas a la memoria haciendo algun movimiento o ejercicio exterior (DANTISCO, 2010, p. 21).

O trecho acima revela a apreensão do autor não somente com os atos, mas com os pensamentos. Para Gracián Dantisco, uma má conduta pode levar a uma má imaginação assim como o mau pensamento pode levar ao comportamento inadequado para aqueles padrões e, às vezes, uma má imaginação conduzir a uma má interpretação do sujeito. Novamente, pelos discursos, encontramos essa preocupação com a percepção social, isto é, como são vistos pelos outros homens e mulheres. A preocupação com o cumprimento dos modelos demonstra o jogo de aparências que estereotipa pessoas, mais do que em homens e mulheres, mas, neste contexto, em nobres 'ideais'. Sendo assim, é possível notar que o controle da formação de caráter envolve os aspectos comportamentais desde o psicológico até o embate social. Completa Maria Augusta C. Vieira,

> Se Castiglione, por um lado, preocupa-se principalmente com a formação de um código de conduta para a aristocracia, Gracián, por outro, está mais preocupado com o desenvolvimento de uma reflexão sobre a condição do homem no mundo, que deve ser *prudente* e *discreto*, movendo-se com inteligência na vida social (VIEIRA, 2012, p. 191).

São muitos os escritos dessa transição do Século XVI para o XVII que certamente nos auxiliam e problematizam o processo de conhecimento das relações sociais e de gênero tanto da história quanto da história contada na ficção. Anos mais tarde, já no século XVII, Baltazar Gracián publica textos como *El héroe* e *El discreto*. No primeiro deles, Gracián oferece vinte conselhos para que qualquer governante alcance a perfeição. Há quem entenda a obra como um manual pedagógico para a

educação do Príncipe, filho do rei Felipe IV. Outros creem numa crítica ao governo daquela época. Porém, são muitos os estudiosos que entendem a pretensão do autor de construir um tipo ideal de cavaleiro cristão. Para Chartier (1998), o texto do espanhol apontava a todos aqueles que eram distintos da "gente del común".

As regras que determinam o comportamento para um 'varón discreto' são ditadas em *El discreto*. Nele, são enumerados princípios para os homens sejam detentores de maturidade, prudência e sabedoria. O exemplo máximo desse tipo de comportamento, a nosso ver, nesse conjunto novelesco, é o comportamento da personagem Ricaredo, de *La española inglesa*. No raciocínio de Baltasar Gracián, quem não age com sabedoria, tem seus atos resultados em mediocridade. Segundo ele, mesmo tendo seus valores inatos, precisa tê-los trabalhados para serem mostrados em seus atos. Como salienta Juan Francisco Andrés na '*Aprobación*' de *El discreto*:

> Estos errores podrá enmendar quien observare las reglas del *Varón Discreto*, porque sin la discreción será lo mismo que un diamante rudo, pues aunque tiene valor intrínseco, o le descubre hasta que el buril lo proporciona, debiendo más luces al artífice que a su culto resplandor; y así merece darse a la estampa (GRACIÁN, 2007, p. 5).

Vê-se o caráter como um elemento lapidado, construído, sob as regras da boa convivência. Sobre esses textos de Baltasar Gracián, Maria Augusta C. Vieira bem observa que,

> em lugar de se dedicar aos gestos mais externos do indivíduo, preocupa-se sobretudo com os 'bons modos' no âmbito mais subjetivo, se é possível assim dizer. De alguma forma, é como se estivesse desenvolvendo uma política do espírito baseada na racionalidade, que supõe, entre outras coisas, o conhecimento interior como possibilidade de uma relação privilegiada com a sociedade e com o mundo (VIEIRA, 2012, p. 191).

Atentando para essa forma de pensar o indivíduo a partir de Gracián, Vieira explica, resumidamente, o que é ser *discreto* na visão do autor, "seria aquele que serve da representação, e assim sua ação tem um caráter calculado, indireto, dissimulador e prudente" (VIEIRA, 2012, p. 192). Este conceito será relevante para pensarmos alguns comportamentos de personagens cervantinas que, segundo a mesma pesquisadora, encontrou fortes referências na obra de Cervantes. Enfim, acrescenta a interpretação que Cervantes faz do termo Discrição. "Para o autor do *Quixote*, a discrição se vincula ao

entendimento e ao discernimento e caminha sob a orquestração da razão, distinguindo-se, portanto da ignorância e da loucura" (VIEIRA, 2012, p. 193).

Bem, embora estejamos tratando de textos que se destinam à vida cortesã, conforme já ressaltamos, os códigos de conduta ultrapassavam as práticas da corte a fim de alcançar a vida social. Sobre o deslocamento de tais regras para as 'pessoas comuns', Chartier acrescenta que "la manera en que Gracían describía la sociedad podía leerse como si se aplicara adecuadamente a una formación social que está organizada en su totalidad como un campo de batalla simbólico" (CHARTIER, 1998, p.63). Neste sentido, tanto os tratados de conduta quanto as narrativas de ficção intentam revelar o jogo simbólico de poder travado nas relações sociais e, sobretudo de gênero, somente perceptíveis por uma atenta leitura, no caso das narrativas curtas cervantinas. Estudando esses discursos como instrumentos de desvendamento das máscaras sociais perceptíveis pelas distintas personalidades encenadas no teatro textual, sobressai a diversidade de conceitos e de normas que geram um mecanismo de controle tanto do homem quanto da mulher. Porém, esses estereótipos não são suficientes para uniformizá-los, ambos revelam distintas personalidades, independente de serem homens ou mulheres.

Em suma, podemos sublinhar que tanto no relato dos moralistas quanto nas novelas de Cervantes são evidentes a distinta forma de tratamento para homens e para mulheres, ficando visível o prejuízo destas em relação aos homens. A partir das relações de gênero citadas em *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* e pelo teor de reflexão possível no texto cervantino, podemos pensar como Colin Thompson quando se refere à novela *La gitanilla*, que, de modo extensivo às relações travadas nas duas narrativas objeto de nossa discussão, "no es difícil llegar a la conclusión de que Cervantes está condenando una sociedade masculina que se dedica con una ferocidade bestial a la opresión de las mujeres" (THOMPSON, 2001, p. 89). Também podemos partilhar da opinião de Thompson falando ainda sobre *La gitanilla* que as imagens formadas na leitura dessas novelas se tornam muito mais ambíguas quando nos despertamos ao mistério escondido no texto e aprendemos a desconfiar da retórica, isto é, do discurso cervantino.

Evidentemente, nas novelas em questão, o mistério escondido, a nosso ver, resulta de um olhar atento que mostra poderes ocultos das mulheres ao mesmo tempo em que sugere o poder simbólico do homem que se faz presente sob o discurso e as práticas hegemônicas. Dessa forma, o 'mistério' da narração está disfarçado na forma das convenções, sobretudo ético-morais, já que, pelas páginas da ficção, naquele

contexto, os comportamentos se assentam nas aparências, nos preconceitos, nos disfarces, na marginalização seja de um gênero sobre o outro, de uma classe sobre a outra, da religião ou língua sobre a outra. Pelas páginas da ficção, o que temos ali é uma sociedade estamental que, por meio dos privilégios e das hierarquias, marginaliza e oprime um ser em relação a outro. Portanto, em consequência dessa leitura, podemos entrever, nestas narrativas curtas, certa dissolução, ou melhor, certo equilíbrio na representação de tais 'poderes' à medida que, por trás dos costumes coevos àqueles tempos, temos novas personalidades de homens e de mulheres, conforme mostraremos nos capítulos a seguir.

CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO DOS GÊNEROS EM *EL CELOSO EXTREMEÑO*

> (…) lo que Cervantes nos ofrece con esta novela es una 'obra abierta', donde el lector es libre de interpretar el significado del relato sin tener que aceptar un sentido único impuesto por el autor (…)
>
> Edwin Williamson

O estudo da representação dos gêneros empreendida por Cervantes em *El celoso extremeño* revela que, em primeiro plano, o autor retrata as personalidades a partir do que rezam os códigos de conduta morais predominantes no tempo da narração, porém, uma leitura atenta pode nos sugerir novas posturas de homens e de mulheres que indicam a dinâmica da vida social e, consequentemente, das relações de gênero. Esta estratégia de leitura que vimos empreendendo é endossada pelo pensamento de Edwin Williamson (1990) acima exposto que entrevê as possibilidades de interpretação do texto cervantino. O que vimos anotando sobre os mecanismos de escrita de Cervantes evidencia que, embora a composição poética seja influenciada pelos discursos clássicos e, sobretudo pelos discursos morais em voga no entorno cervantino, o autor inova a configuração do texto explorando, de modo sistemático, os caminhos da criação novelesca.

Por esses 'tortuosos' e 'misteriosos' caminhos, Cervantes faz do leitor uma instância significativa e decisiva no processo de decifração do registro ficcional. Com vistas na 'liberdade' de interpretação legada ao leitor, essa nossa revisitação das narrativas *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* se orienta por certa desconfiança sobre o olhar do narrador e das personagens a respeito do teatro do mundo inscrito ali. Como observa Canavaggio, "[s]e considerarmos apenas a intriga, as novelas cervantinas se limitam, na maioria das vezes, a retomar motivos tradicionais, situações convencionais cuja origem remonta à mais alta Antiguidade" (CANAVAGGIO, 2005, p. 281). Sem sair da trilha estabelecida para os relatos de ficção, isto é, atento aos princípios da verossimilhança, da imitação e do decoro, o autor de *Dom Quixote* imprime, nas novelas, temáticas que retratam o cotidiano e, por isso, aproxima o seu conteúdo da verdade aceita, ou seja, do discurso predominante.

Seguindo essa retratação do cotidiano e no processo de construção do sentimento de verdade do texto, as imagens do homem e da mulher nas relações de gênero se transformam em percursos simbólicos traçados na cena ficcional. Compreende-se que uma leitura superficial das novelas mostra o estereótipo de homens e de mulheres condizente com a ordem vigente, a saber, homens fortes, decididos, viris e mulheres fracas, delicadas, sensíveis e acolhedoras de suas funções de esposa e mães. Para essa representação, pode-se notar que algumas posturas das personagens cervantinas correspondem ao escrito em alguns tratados de conduta moral de autores como Luis de León, Juan Luis Vives, Castiglione, Gracián Dantisco, Baltasar Gracián e outros em voga naqueles tempos. A leitura desses tratados reitera a apropriação que o autor faz das regras da arte e da vida cotidiana, contudo, indica que o mesmo não seguiu de modo servil a esses mesmos princípios. Pensando por esse lado, observa-se que o discurso construído carrega boa dose de ironia, o que permite ver outras faces tanto do feminino como do masculino, que vão além dos paradigmas traçados pela ordem hegemônica.

Sendo assim, o '*Manco de Lepanto'* traça não apenas uma condição para homens e mulheres, mas obedece aos parâmetros de conduta da época para retratá-los e, contraditoriamente, fazer ver as várias condições em que o gênero pode se mostrar numa mesma sociedade. Em outras palavras, sugere, nos planos discursivos, a diversidade, a dinâmica dos perfis de homens e de mulheres e, sendo assim, elabora a crítica, isto é, permite que o leitor faça ali distintas leituras, o que vai se configurar em várias interpretações. Se por um lado, constroium discurso literário que se aproxima do tempo histórico, o faz com o propósito de, ironicamente, convidar o leitor à reflexão, a repensar sobre si mesmo e sobre a sociedade, e a desconfiar dos paradigmas escritos para homens e para mulheres. Por isso, quando põe em relevo a submissão das mulheres, podemos entrever os vários artifícios utilizados por elas para garantir as suas conquistas, ao mesmo tempo em que, vendo homens fortes e viris, percebemos neles a indecisão, a dependência das atitudes femininas, isto é, as suas fragilidades.

2.1. O espelho da mulher – o ver-se nas páginas do papel

> Devemos, por conseguinte, acreditar que se produziu, entre os séculos XVI e XVII, uma profunda mudança na condição e nos costumes femininos, e recusar o testemunho do 'teatro de honra', que põe em cena mulheres e jovens tão virtuosamente irrepreensíveis que por falta involuntária, ou mesmo pelo aflorar de uma suspeita, merecem a morte?
>
> Marcelin Defourneaux

O estudo das práticas sociais espanholas dos séculos XVI e XVII exige uma atenção particular aos parâmetros de comportamentos ditados pelas obras de moralistas, teólogos e inquisidores. Isto é, a vida cotidiana, sobretudo da mulher, era orientada por discursos religiosos que "contenían modelos de comportamiento e informaban sobre las desviaciones que se producían en la práctica, al reprender lo que consideraban abusos" (VIGIL, 1994, p. 03).

Tendo em vista os discursos e as práticas predominantes que visavam à submissão das mulheres, estas foram entendidas e escritas como "corderas dispuestas a ser llevadas al altar del sacrifício en cualquier momento" (VIGIL, 1994, p. 03). Sendo assim, encontramos, nas mais diversas fontes, mulheres sendo representadas como objetos passivos de dominação do homem e resignadas de sua condição de inferioridade. Contudo, vale anotar que, durante os mais remotos e distintos períodos da história, as contradições quanto ao comportamento da mulher e sua suposta 'passividade' se tornaram evidentes.

Essas contradições passaram a ser vistas ao passo que imagens opostas ao perfil subserviente das mulheres começaram a ser, sutilmente, percebidas nas fontes literárias e em outras formas de relatos como aqueles de viajantes. Ou seja, nesses tipos de textos, a ousadia da mulher ganhou evidência em detrimento da passividade e do recato feminino proeminentes naqueles tempos. Como explica o historiador francês Marcelin Defourneaux, "Sem dúvida, podem justificar-se estas contradições pela diversidade das fontes e dos testemunhos. Os satíricos, como os moralistas – por motivos diferentes – são levados a denegrir a realidade, que as 'comédias de honra' tendem a idealizar" (DEFOURNEAUX, 1983, p. 190). O historiador aqui menciona algo relevante para o estudo da vida cotidiana da mulher nos Séculos de Ouro uma vez que salienta suas distintas posturas a partir do propósito de cada tipo de escrita.

Se por um lado uma forma de texto preserva a conservação de costumes predominantes, por outro promove a reflexão sobre a revisão daquelas práticas. É neste sentido que empreendemos a leitura da *novela* cervantina *El celoso Extremeño*. Equilibrando a intencionalidade artística e moral com o propósito da crítica àquelas posturas, Cervantes compõe uma narrativa que pode ser lida em vários planos. Ou seja, atentando para a personagem Leonora, pode-se notar que ela é, em primeira vista, uma perfeita 'cordeira', nos dizeres de Mariló Vigil, mas uma leitura atenta revela uma ironia muito sutil daquela condição social da mulher. Conforme será mostrado em seguida, tal habilidade cervantina empreende uma leitura de sua personalidade literária que, segundo Edwin Williamson o revela "escurridizo e irónico a la vez que solemne y ejemplar" (WILLIAMSON, 1990, p. 794).

Assim como é notório atentar para a proposta de cada forma literária, isto é, de cada tipo de texto, é preciso lembrar a parcialidade desses discursos. Defourneaux chama a atenção para essa questão ao afirmar que

> a respeito dos viajantes estrangeiros, quase unânimes em denunciarem a audácia, mesmo a provocação, das mulheres espanholas, o seu testemunho apenas é válido em relação àquelas que frequentam os passeios e lugares públicos e se fazem notadas; ignoram, em contrapartida, a mulher que vive no seu lar, a qual realiza o ideal da 'perfecta casada' de que Frei Luis de León (1527-1591) desenhou o retrato (DEFOURNEAUX, 1983, p. 190-191).

A socióloga Mariló Vigil ratifica essa distinção nos protótipos femininos quando assinala que

> una concepción ideologizada del mundo nunca es una realidad institucional; sería un error de bulto el creer que las mujeres españolas del siglo XVI eran como la perfecta casada de Fray Luis de León o como la fémina cristiana de Juan Luis Vives. En toda sociedad existen instituciones formales e instituciones latentes; y en toda sociedad hay una tensión entre el sistema ideológico y las instituciones concretas (VIGIL, 1994, p. 03).

Ambos os estudiosos são unânimes ao reiterar a diversidade de comportamentos sociais sob o argumento de que as próprias instituições sociais cumprem exigências contraditórias existentes em todos os sistemas. Sendo assim, do mesmo modo que é necessária a estabilidade, o conformismo, a passividade, a cooperação é preciso a mudança, a resistência, a destruição e a competição. Porém,

contradizendo a dinâmica da sociedade, os estatutos destinados a orientar o comportamento, sobretudo das mulheres, visavam a estereotipar e homogeneizar o sexo feminino para, dessa forma, manter o controle social.

Mostrando então a dinâmica em que viviam e eram representadas no papel com seus mais distintos comportamentos, não se deve negar a acirrada vigilância a que estavam submetidas as mulheres no contexto do Século de Ouro. O mesmo historiador acrescenta "está fora de dúvida que a herança da Espanha árabe se reflete ainda numa espécie de clausura que, ao menos na cidade e na 'boa sociedade', é imposta à mulher, a qual não sai de casa senão para raras visitas e, mormente para cumprir as devoções: 'meio religiosa, meio odalisca'" (DEFOURNEAUX, 1983, p. 191). Vê-se ainda que era preciso distinguir o tratamento dado às mulheres situadas nos dois extremos da escala social, de um lado nobres damas e de outro cortezãs e meretrizes. As regras a que aquelas estavam submetidas visavam a afastá-las da comparação e, principalmente, das práticas consideradas 'transgressoras' destas últimas.

De acordo ainda com o historiador (1983), a vida doméstica e familiar da 'classe média' deixou poucos traços na literatura e quando a evoca, trata-se de episódios que perturbam o curso normal da existência, em outras palavras, refere-se aos rompimentos das práticas cotidianas que eram orientadas pelos discursos predominantes, sobretudo religiosos. De modo sumário, a breve explanação, juntamente com a revisão empreendida sobre a escrita dos gêneros ao longo da história, rememora a complexidade de se tratar da história das mulheres nos séculos XVI e XVII.

Tendo em vista essa dificuldade, o presente trabalho busca examinar a personagem Leonora da narrativa *El celoso extremeño*, de Miguel de Cervantes, a partir da comparação do drama com a vida. Conforme esclarecemos, os diversos tipos de textos apresentavam propostas e influências distintas em sua composição, contudo, o nosso objetivo aqui é valer-nos da apropriação que o autor faz das implicações sociais, tais como os costumes, as ideias e os valores orientados pelos códigos morais, como apresentamos anteriormente, a bem da representação feminina. Com este intento, interessa-nos sobremaneira o conteúdo de ordem moral e religioso de tratados como os de Juan Luis Vives e Fray Luis de León, dentre outros, que foram orientadores das relações de submissão e poder travados entre mulheres e homens de determinada classe social naqueles tempos. Por sua vez, vale anotar que

> el análisis de contenido de las obras escritas por los moralistas de una época, dirigidas a regular el comportamiento de un determinado grupo social, puede ser revelador de las relaciones de poder a las que está sometido ese grupo, de los conflictos que suscita el mantenimiento de determinadas pautas de conducta e instituciones sociales, y de la imposibilidad de suprimir algunas instituciones latentes (VIGIL, 1994, p. 04).

As palavras da socióloga são esclarecedoras da relevância de se utilizar os tratados a fim de entender as relações sociais. Com isto posto, vamos adentrar pelos meandros das páginas literárias e averiguar em que medida Miguel de Cervantes adequou a concepção da personagem Leonora, de *El celoso Extremeño*, àqueles padrões visados pelo discurso hegemônico, embora, ao mesmo tempo, seja possível entender que, ao invés de relações de subserviência, a mulher acaba revelando seus próprios desejos e, ainda assim, estes são condizentes com as possibilidades para uma mulher do seu estamento.

Tendo como referência a passividade de Leonora no curso da narrativa e sua ativa decisão no desfecho da novela, vamos revelar como a representação se equilibra sobre esses opostos marcando, no relato ficcional, o discurso predominante que beira aos ideais dos moralistas, sobretudo do século XVI, mas que versa, ironicamente, sobre esses próprios princípios a fim de provocar a crítica, a reflexão. Assentada no discurso religioso, a obra de Juan Luis Vives *Instrución de la mujer Cristiana*, escrita na segunda década do século XVI, foi um relevante manual moralizante da educação da mulher. Dedicada à rainha Catalina de Inglaterra, filha de Isabel, a católica, *Instrucción de la mujer Cristiana* se divide em três partes: a primeira trata da educação da mulher virgem, a segunda refere-se às mulheres casadas e a terceira parte orienta o modo de vida das viúvas. Toda a obra explicita o interesse pedagógico, humanístico, moral e cristão especialmente em relação à instrução de meninas e de seus deveres como esposa.

Pela obra de Vives, deve-se tomar o maior cuidado com a criação e a educação da mulher porque ela é a responsável pelo bem ou pelo mal da vida "entera". "Pues, ¡cuánto mayor cuidado debemos poner en la crianza y vida de la mujer cristiana; siendo tan importante al vivir humano, que todo el bien y mal que en el mundo se hace se puede sin yerro decir ser por causa de las mujeres según en el proceso de esta obra se podrá comprehender!" (VIVES, 1995, p. 37). O fragmento deixa claro o propósito de ensinamento que o texto pretende alcançar, ao mesmo tempo em que enfatiza, pela expressão "sin yerro", a garantia das informações ali prestadas. Segundo Luiz Costa

Lima, pensando a partir de Riley, os livros moralizantes "formam um campo discursivo, que é combatido não só por parecer ameaçador à moral religiosa e à ordem política, como perturbador da condução do indivíduo no cotidiano" (LIMA, 2007, p. 255).

O discurso, preocupado com a intervenção das práticas na ordem social, é endossado pela ideia religiosa de que a mulher deve se assemelhar à Maria, mãe de Jesus, como a mulher honesta, passiva e acolhedora do marido e dos filhos. E, para garantir essa condição, a virtude principal da mulher anotada por Vives é a castidade. Tratada como uma "joya", a virgindade feminina devia ser assegurada até o casamento.

> ¿Tú no habrás temor de echarte a perder para siempre y dar en el aire lo que no se puede dar por ningún precio?[...]". Frente a pierda da virginidad de una donzela, "Todo se le hará triste, lloroso, dolorido, lleno de espanto y de rabia contra sí misma. ¿Qué dolor es el de los padres? ¿Qué infamia de los parientes? ¿Qué tristeza de los amigos? ¿Qué gemidos de los familiares? ¿Qué lágrimas de los que la criaron? (VIVES, 1995, p. 76).

No livro *Introdução à Sabedoria*, no qual apresenta propósitos semelhantes aos expostos na *Instrucción de la mujer Cristiana*, Juan Luis Vives acrescenta que "a verdadeira honra, que nasce de boa reputação, e acatamento do ânimo, presta somente aos bons; [...]obedece-lhes ainda que te ordenem coisas duras, graves e pesadas; pois assim o quer Deus, para que haja sossego na república" (VIVES, 1964, p. 59). Encontramos impresso nesse discurso a proposta de passividade e obediência a pretexto da vontade de Deus que, de certo modo, no âmbito ficcional, disciplina as ações na novela da qual falamos. No plano histórico, percebe-se que a religião, pelo enunciado de Vives, conduz as ideias, as práticas e, por conseguinte, a manutenção da ordem social. Por essa abordagem, o diálogo com os costumes, através dos moralistas, evidencia que a diferença no modo da educação garante, pelo menos nas folhas do papel, posturas bem distintas para homens e mulheres, que o autor das *Novelas Ejemplares* representa e, ao mesmo tempo, "desestabiliza" através do discurso literário.

Em *El celoso extremeño*, o construto ficcional dá vida e, num outro olhar, reflete sobre a ordem predominante. Dá vida quando cria, com certo sentimento de verdade, nas criaturas de papel, a dinâmica social e ideológica em voga naqueles tempos. Nessa novela, temos a donzela Leonora, uma menina de pouco mais de 13 anos a quem o velho Carrizales pretende "educar' nos moldes de esposa que ele pretendia

para si. Sobre a conduta das mulheres, o narrador, nas primeiras páginas, situa a distinção das mulheres espanholas e nobres em detrimento das mulheres das Índias a quem ele chama de "mujeres libres, engano comum de muchos y remedio particular de pocos" (CERVANTES, 1995, p. 20). A visão depreciadora da mulher da colônia antecipa ao leitor a divergência de posturas a que eram submetidas as mulheres destinadas ao casamento e ainda, ratifica a distinção de tratamento dado às mulheres de classes sociais distintas, o que, de certo modo, problematiza o estudo da vida cotidiana das mulheres tanto históricas, quanto literárias. Esse pensamento também nos remete ao raciocínio travado, sobretudo no texto de Castiglione, em que é possível notar a distinção de tratamento previsto para homens e mulheres nobres.

Conforme explica Luiz Costa Lima (2007), vários tipos de textos dos séculos XVI e XVII propunham a "domesticação" da mulher visando à manutenção da ordem social, sobretudo religiosa. Uma leitura preliminar indica que Leonora, protagonista de *El celoso extremeño*, exemplifica essa típica imagem da mulher casada. Acerca do modelo de enredo criado nesta narrativa breve cervantina, Jorge García López (2001) cita três possíveis fontes textuais que estiveram presentes na composição dessa novela que são *Historia de Flores y Blancaflor*, a novela curta italiana e a tradição oral. Interessa-nos destacar aqui a sugestão de Menéndez Pelayo lido por Jorge García López, que acredita que Cervantes teve contato com a história a *Historia de Flores y Blancaflor*, na qual conta como "Blancaflor vive encerrada em uma fortaleza inexpugnable; Flores se gana la confianza del guardián mediante juegos de ajedrez, pero el señor del castillo descubre el engano, si bien acaba perdonando a los dos jovens" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 884). Com um enredo que se aproxima daquele abordado na obra citada, tomado de intenso ciúme, o velho Carrizales, ciente de que a educação e a nobreza, conforme argumentam Vives (1995) e León (1953), eram determinantes da conduta feminina, sabendo de que era filha de nobres empobrecidos, planeja a disciplina ou 'domesticação' da menina moça: "casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare" (CERVANTES, 1995, p. 23). O raciocínio de Carrizales evidencia a estratégia prevista para o exercício do poder do homem sobre a mulher, ao mesmo tempo em que sugere as 'inseguranças' do homem frente às relações de gênero. Em outros termos, isso indica o predomínio masculino sobre o feminino, por outro lado, deixa-nos ver a necessidade de controle do homem sobre a mulher, o que supõe a fraqueza do homem evidente no ciúme. Dessa forma, a partir das práticas predominantes no cenário da ficção, podemos

entrever a influência ainda constante dos discursos misóginos da Antiguidade e da Idade Média sobre o tratamento dado à maioria das mulheres.

Pelos preceitos morais, a responsabilidade da mulher sobre a criação e a educação dos filhos se estende também aos cuidados com o marido. Vives argumenta que a mulher tem responsabilidades sobre os filhos e sobre o marido. Seu dever principal é lhe ser fiel e amável. Acrescenta Vives, "por tanto, todo su cuidado de la casada debe ser en trabajar de conservar a su marido y a él sólo agradar" (VIVES, 1995, p. 287). Vê-se que, pelo discurso moralista, as práticas da mulher são condicionadas a sua relação com o homem, isto é, as ações femininas visavam ao bem estar da família, do outro, da sociedade. No caso de Leonora, é curioso anotar que o marido Carrizales não lhe atribui as funções e as responsabilidades de uma esposa. Ele quer resguardá-la de qualquer tipo de compromisso com as atividades da casa, legando-as às suas criadas, e, sobretudo, encarregando a elas a guarda da esposa. Neste sentido, o velho esposo não constroium lar ideal, mas uma forma de clausura que visa a cumprir os seus objetivos e demonstrar o seu poder de homem. Em nenhum momento é mostrada a preocupação com os anseios ou com os sentimentos próprios da mulher.

O mesmo Vives defende que a mulher devia sair menos possível de casa e esclarece que, em alguns lugares e cidades da Europa, a mulher somente saía de casa com véus muito sutis que as encobriam o rosto, e isso Vives considera como algo relevante para a preservação do pudor feminino e do desconhecimento delas da vida social. O fragmento a seguir, extraído de *Instrucción de la mujer cristiana*, põe em questão o teor da restrição feminina: "Por tanto, sea el rostro de la mujer descubierto por la calle, y en lugar de velo pónganse el de la vergüenza en la cara, porque han de saber que el velo que antiguamente usaban traer las mujeres no era tanto para no ser ellas vistas, cuanto para no ver ellas a los otros" (VIVES, 1995, p. 287-288). A vigilância que se estabelece sobre a atuação da mulher no espaço público visando à manutenção da castidade e da honra, são, a nosso ver, um mecanismo com o qual o homem pretende garantir a sua própria identidade, pois a perda da honra das mulheres resultaria no rompimento coletivo da honra familiar.

Com isso, pelas palavras de Vives acima, a prática de esconder o rosto da mulher no espaço público se configura como um limitador do conhecimento que a mulher poderia ter do espaço público. De certo modo, significaria o impedimento da percepção feminina da dinâmica social, em outras palavras, seria uma estratégia de

controle da mulher fazendo com que ela desconhecesse uma forma de vida distinta daquela imposta a ela. Por um lado, o uso do véu simboliza as restrições, sobretudo a limitada educação, a que foram submetidas as mulheres no plano histórico. Tendo em vista as contradições e paradoxos que envolvem a vida social daqueles tempos, vale a pena conferir a interpretação dada ao uso do véu pelas mulheres a partir das constatações do historiador francês:

> Bem como de suscitar as atenções masculinas, preservada pelo anonimato do manto que a envolve e de que uma banda, puxada sobre o rosto, apenas descobre um dos olhos. A prática do tapado (véu) constitui um desvio típico de um hábito ancestral: de modo algum se pode duvidar que o costume de velar a cara seja uma herança da Espanha mourisca, a par da condição de reclusa imposta à mulher; ora, desde o século XVI, ela transformou-se num instrumento de sedução: o véu, que consente apenas se adivinhe o rosto, aumenta o picante de um bonito olhar ou empresta encantos imaginários às que são destituídas deles, mas sabem utilizá-los na provocação das lisonjas masculinas que, sem este disfarce, provavelmente não se lhes dirigiriam (DEFOURNEAUX, 1983, p.204).

As explicações sobre o uso do véu pelas mulheres deixam latentes as contradições a que as próprias normas de conduta acabavam submetidas. Se por um lado o uso do véu denota as restrições a que se subjugavam as mulheres ao se limitarem a ver coisas novas ou de serem vistas, por outro lado, pode ser lido como uma arma de sedução do homem. Pelo discurso hegemônico, o que valorizava a mulher eram as suas virtudes de donzela casta e de casada ideal. Luis de León ratifica que a mulher casada, "de valor", era aquela recatada, limitada a seus deveres domésticos de mãe e de esposa. Com essas características, seria comparada a uma joia. "De manera que el hombre que acertare con una mujer de valor se puede, desde luego, tener por rico y dichoso, entendiendo que ha hallado una piedra oriental, o un diamante finísimo, o una esmeralda u otra alguna piedra preciosa de inestimable valor" (LEÓN, 1953, p. 51). Os discursos revelam a importância dada à mulher que cumprisse o papel determinado por aquela ordenação social. O velho Carrizales em seu discurso final reconhece em Leonora essa preciosidade anotada pela metáfora da joia, dizendo:

> [n]i más ni menos habéis visto, señores, como, llevado de mi natural condición y temeroso del mal de que, sin duda, he de morir, y experimentado por mi mucha edad en los extraños y varios acaescimientos del mundo, quise guardar esta joya, que yo escogí y

> vosotros me distes, con el mayor recato que me fue posible (CERVANTES, 1995, p. 61).

Para exemplificar, mormente a distinção da mulher recatada e restrita ao lar, Vives cita a lenda de Fauno, rei dos aborígenes da Itália, na qual a sua mulher Fauna nunca foi vista por outro homem além de seu marido. "Por cuál razón, después de muerta, la tuvieron por diosa, y la llamaban diosa buena, y en sus sacrificios no sólo no podían entrar hombres, mas aun sus sacerdotes no podían ver figura de animal macho" (VIVES, 1995, p. 288). Interessante anotar que, neste mito, a esposa de Fauno se chamava Marica e, após o casamento, passa a se chamar Fauna, sob a influência do nome do marido, tornando-se assim a divindade que predizia o futuro das mulheres. Por esse prisma, a mulher que cumprisse satisfatoriamente o seu papel era elevada à condição de "deusa", ao modo de Fauna e à semelhança de Maria na perspectiva religiosa, do mesmo modo, aquela que rompesse com esse paradigma tendia a ser comparada a Eva, a primeira mulher, pela sua transgressão, ou mesmo a uma 'bruxa', como discutiremos posteriormente. Vê-se que, como explicamos no primeiro capítulo, é forte a influência que os textos clássicos exerceram sobre os medievais e estes sobre os textos barrocos e renascentistas, sobretudo no que concerne às regras 'domesticadoras' das mulheres. Neste caso, Juan Luis Vives se assenta no discurso mitológico para justificar o comportamento da mulher diante do homem e da sociedade em geral[13].

Se a precaução com a guarda da castidade das donzelas constituía objeto de preocupação social, com as mulheres casadas essa vigilância era ainda mais intensa porque a desonra da esposa se configurava em descrédito da família e, sobretudo, do marido. Explica Mariló Vigil:

> La mujer ya ha cumplido uno de sus objetivos vitales: ha encontrado (ella o su familia) un marido. En el mejor de los casos, si su futuro compañero le gusta, se encamina hacia el altar esperanzada, optimista y risueña. En el peor, si no le gusta, celebra su boda, al menos, con una cierta sensación de alivio. Porque el matrimonio supone para ella la única posibilidad de representar un papel en la sociedad. Sin un marido carece de posición y de identidad […] (VIGIL, 1994, p. 92).

[13] As alusões mitológicas na obra *El celoso extremeño* são, para Gómez Iñiguez, citado por Jorge García LÓPEZ (2001), uma forma de paródia, não tem o propósito de ser um marco heroico, tampouco pretende dar à narrativa uma validez universal. Para uma leitura mais alentada da questão, ver Jorge García López em CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López, estudio crítico preliminar de Javier Blasco. Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

O relato da socióloga expõe, claramente, a importância do casamento para a mulher e para a família desta. Em linhas gerais, também demonstra a necessidade da condução do homem no percurso feminino. Isto é, se o casamento fosse concretizado pela afeição entre os nubentes ou não, para a mulher, ele trazia certa tranquilidade.

Como nos discursos moralistas encontramos um enunciado que pretende a disciplina das mulheres, no plano ficcional, entendemos essa abordagem como um instrumento capaz de provocar reflexões sobre as condições determinadas para homens e para mulheres. Em *El celoso extremeño*, deparamos com o velho Carrizales que cria uma fortaleza a fim de aprisionar a jovem esposa Leonora. O exemplo do mito de Fauno informado por Vives em trecho acima pode também se relacionar à representação da atitude de Felipo Carrizales. A prevenção deste é, ironicamente, descrita pelo narrador:

> Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo, pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino […] Jamás entró hombre de la puerta adentro del patio […] Las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes. Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato (CERVANTES, 1995, p. 27-28).

Uma leitura superficial do excerto indica a correspondência do enredo novelesco a algumas práticas em vigor, como vimos evidenciamos, sobretudo a partir de Vives. Pela nossa ótica, entendemos a voz do narrador como uma expressão irônica das iniciativas tomadas pelo esposo uma vez que, tendo em vista o rompimento daquela fortaleza por Loaysa, é, por sua vez, burlada a segurança por ele arquitetada. Sendo assim, a última frase do trecho acima adianta ao leitor que algo desestabilizará aquela "aparente" tranquilidade, honestidade, recolhimento e recato. Se em sua fortaleza imperava, aparentemente, tais características, pode-se entender que Carrizales faz de sua fortaleza uma metáfora do convento, isto é, onde reclusas, as mulheres mantinham-se obedientes, recatadas e honestas.

Após contar ao leitor todas as precauções tomadas por Felipo a fim de evitar a entrada de pessoas na sua casa e a saída das mulheres suas criadas e sua esposa à rua, o narrador informa que Carrizales pediu a esposa a seus sogros "que se la entregaron no

con pocas lágrimas, porque les pareció que la llebavan a la sepultura" (CERVANTES, 1995, p. 25). A explicação do narrador parece dar realce não apenas à condição de Leonora, mas à problemática das convenções e das regras a que eram submetidas as mulheres naquele tempo. Entendida como objeto de uma transação comercial, ainda por essa expressão, podemos ler o casamento como uma morte da personagem. Assim como orienta Vives e León em suas obras, as mulheres ficcionais inscritas em *El celoso extremeño* não passeiam pelo espaço público. A casa arquitetada por Carrizales é um microcosmo em que convivem aquelas mulheres de papel. Leonora ia apenas às missas da madrugada acompanhada de algumas escravas, "pero tan de mañana, que apenas tuviese la luz lugar de verlas" (CERVANTES, 1995, p. 26). Segundo as instruções de Vives (1995), a mulher casada precisava sair menos de casa que as donzelas já que elas haviam alcançado o objetivo feminino, isto é, o casamento. Com base nesse pensamento, fica claro que o destino da mulher se resumia nesta relação conjugal submetida ao poder masculino.

Outra importante postura latente nos discursos moralistas é o da obediência da feminina às doutrinas e ao marido. Na ficção, Leonora configura-se como esse exemplar modelo de mulher, portanto não podemos afirmar que fosse um paradigma de uma casada porque Carrizales a impede de exercer também as funções de mulher, como o de dona de casa, mantenedora da ordem familiar, já que atribui esse papel a outras mulheres, inclusive a guarda da esposa. Sobre a sujeição de Leonora, constata o narrador: "Y la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente" (CERVANTES, 1995, p. 26). A explicação do narrador sublinha, ao mesmo tempo em que critica, a superioridade do homem frente à mulher naquele cenário ficcional. Expressões como 'encogiendo los hombros, bajó la cabeza' indicam a obediência e servilismo da mulher diante do controle do homem 'su esposo y señor'. Ao passo que o relato literário nos remete aos costumes predominantes para aquela classe de mulheres, nos dá também a oportunidade de repensar tais relações de gênero.

Se optarmos por enxergar na ficção uma correspondência com o contexto histórico, podemos observar que as recorrências da história alimentam, de certo modo, o relato literário. Nas palavras de Marcelin Defourneaux,

> apenas podemos entrever a vida da jovem até o seu casamento. Advinhamo-la submetida à estreita e ciosa vigilância dos pais, nunca

> saindo senão para ir, invariavelmente acompanhada, à igreja de sua paróquia, sonhando com o Caballero que vislumbrou e achando por vezes nos domésticos femininos que a rodeiam cumplicidade para a troca de bilhetes amorosos. Mas contarão os seus sentimentos, quando tiver de se casar? Afigura-se, na maioria dos casos, que o casamento é ajustado pelos pais e que a donzela se livra da tutela paterna para ficar debaixo da do marido (DEFOURNEAUX, 1983, p. 192).

Com um destino semelhante àquele comum às meninas na sua condição, nobre, porém empobrecida economicamente, a protagonista, resignada da sua condição, passa da tutela do pai à do marido. Segundo o comportamento esperado das perfeitas mulheres casadas, como assegura Luis de León (1953), Leonora é passiva à sua condição, pois não questionava o modo como vivia encarcerada em sua própria casa, crendo ser este o destino de todas as mulheres que se casavam. De acordo com o relato do narrador,

> Su demasiada guarda le parecía advertido recato. Pensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas. No se desmandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa, más de aquella que la de su marido quería. Sólo los días que iba a misa veía las calles, y esto era tan de mañana, que, si no era al volver de la iglesia, no había luz para mirallas (CERVANTES, 1995, p. 28).

A explicação do narrador sobre a conduta da criatura ficcional corresponde às orientações contidas no discurso moralista sobre as práticas da mulher frente ao marido. Apesar das instruções sobre o comportamento feminino indicar na direção do recato e do recolhimento da mulher casada orientando a restrição ao espaço doméstico, a ficção exagera a guarda e o controle sobre a mulher, exatamente para chamar a atenção para essa limitação feminina. E ainda, numa observação do narrador sobre o pensamento da personagem esclarece que '[p]ensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas'. O realce para essa questão se dá, a nosso ver, a fim de mostrar ao leitor como eram controladas as práticas femininas e ainda como era preponderante a hegemonia do homem sobre a mulher.

Com uma retratação dos costumes que visa à crítica das convenções estabelecidas para os gêneros, o servilismo pintado na personagem Leonora é escrito, por um lado, como sendo uma escrava da sua condição de esposa, e também de ser mulher. Citando fragmento de um viajante francês que faz um panorama sobre a Espanha no século XVII, Marcelin Defourneaux escreve: "[o]s maridos que querem que

as mulheres vivam em resguardo, mostram-se absolutos ao ponto de as tratarem como escravas, receando que uma honesta liberdade as emancipe das leis do pudor...” (DEFOURNEAUX, 1983, p.192). Se do lado da história muitas mulheres eram tratadas como escravas, a ficção apresenta “sintomas de realidade” ao expressar essa inquietação a partir da aparente postura subserviente da protagonista. Pelo que assevera Ludwig Pfandl,

> [p]or su educación y sus antecedentes es la esposa honesta, casta, entregada en alma y cuerpo, por puro sentimiento del deber, al marido que no ama, fiel, abnegada, típica representación de aquella mitad del género femenino de la época española de los Habsburgos, que caracterizé como esclava de aquella sociedad. En silencioso apartamiento soporta resignada la cadena del matrimonio según la tradición nacional, sabiendo que la conducta de su marido está completamente de acuerdo con las costumbres y la ley (PFANDL, 1952, p. 341).

Depois de caracterizar Leonora como ‘una figura absolutamente nobre’, Pfandll discute sobre a conduta que, a seu ver, a torna o modelo de mulher que predominava naqueles tempos, isto é, passiva, honesta, abnegada, obediente ao marido e resignada da sua condição de mulher, sobretudo de mulher casada e ciente de que o que prega o marido está de acordo com os costumes e com a lei. Com essa retratação, a obra de ficção permite à mulher ver-se refletida nas páginas do papel.

Para enfatizar a reflexão sobre a situação feminina, o narrador elabora a sutil ironia ao acrescentar que “no se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas. Y con todo esto, no pudo en ninguna manera prevenir ni excusar de caer en lo que recelaba: a lo menos, en pensar que había caído” (CERVANTES, 1995, p. 28). O trecho cervantino nos faz pensar nas intervenções intentadas pelas personagens, mesmo a contragosto de Leonora, que, de certo modo, quebram a fortaleza levantada pelo marido Carrizales levando a seu total infortúnio. O posicionamento do narrador na explicação que conclui o fragmento ‘a lo menos, en pensar que había caído’ previne o leitor do final duvidoso com o qual deparará no desfecho da história. Contraditoriamente, Jorge García López comparando as relações mitológicas *Orfeo e Eurídice* com a narrativa, interpreta “el infierno el símbolo máximo de la casa de Carrizales” (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 886). E sobre o sentido da fortaleza para Carrizales, lê Castro, explicando que “lo terriblemente bello es que ya

sentíamos la existencia de la casa antes de ser construída: la casa sepulcro estaba prefigurada en el existir trunco del mal augurado Carrizales, nacido para morir en soledad siniestra dentro de sí mismo" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 888). [14]

2.1.2. Um final possível – da submissão à resistência feminina

> Onde estão a simplicidade, a discrição e a virtude das mulheres? Onde vai o tempo em que elas não faziam gala, como hoje, em exibir-se com impudência? Em que se tornou o honestíssimo recolhimento em que viviam as donzelas, acauteladas até o dia dos seus desposórios, de que só os parentes mais chegados tinham notícia?
>
> Luque Fajardo

Os olhares que estamos empreendendo sobre o posicionamento de Leonora em sua trajetória de acolhimento ou de resistência no desfecho da trama de *El celoso extremeño* faz-nos refletir acerca das atitudes da mulher se submissas ou resistentes às regras atribuídas a elas pelos mecanismos culturais que sustentam a tradição.

Este novo olhar sobre a narrativa constata a diversidade de posturas com as quais nos deparamos, não apenas na ficção, mas nos relatos da vida social. Se encontramos mulheres abúlicas também temos aquelas que procuram agir ou, às vezes, (re)agir frente aos desejos e controles masculinos. Temos ainda aquelas mulheres que, estrategicamente, agem em favor da tradição a fim do benefício próprio. Pensando assim, vale destacar os questionamentos de Francisco Luque Fajardo, citados por Defourneaux (1983), no princípio deste item, que problematizam a existência de determinadas mudanças no comportamento das mulheres espanholas no princípio do século XVII.

Embora tenhamos citado a vigilância e o controle que imperou sobre a mulher no século XVI, sabe-se que, no século seguinte, a educação ainda se baseava naqueles princípios éticos e morais. Contudo, as contradições entre as formas de proceder da mulher e, também do homem, foram delatadas pelas diversas fontes, como o discurso moralista e as novelas romanescas. Em perspectiva histórica, Marcelin Defourneaux assegura a existência de mulheres situadas nos dois extremos da escala social, nobres

[14] Para um estudo mais detalhado da simbologia da casa-fortaleza de Carrizales, interessante averiguar a leitura dos autores como El Saffar (1974), Rodríguez Luis (1980), Sieber (1981), Molho (1990), citados em Jorge García López (2001) onde a interpretação dos componentes da casa do velho Carrizales adquire forte conotação sexual.

damas *versus* cortesãs e meretrizes. Entretanto, questiona a legitimidade das mudanças nos padrões de comportamentos femininos,

> devemos, por conseguinte, acreditar, que se produziu, entre os séculos XVI e XVII, uma profunda mudança na condição e nos costumes femininos, e recusar o testemunho do "teatro de honra", que põe em cena mulheres e jovens tão virtuosamente irrepreensíveis que por uma falta involuntária, ou mesmo pelo aflorar de uma suspeita, merecem a morte? (DEFOURNEAUX, 1983, p. 189-190).

Para esse historiador, houve algumas mudanças na conduta, sobretudo feminina, porém, continua-se a seguir as instruções dos tratados de honra e a repreender posturas consideradas 'imorais'. Para justificar a severidade do trato à mulher, cita o fato do escrivão real que, em meados do século XVII, estrangula a sua mulher por leves suspeitas de adultério. Diante de posturas audaciosas de certas mulheres e da repressão sofrida por outras, é relatado que tais contradições existentes se justificam pela diversidade das fontes e dos testemunhos encontrados naquele contexto. Explica Defourneaux que "os satíricos, como os moralistas – por motivos diferentes – são levados a denegrir a realidade, que as 'comédias de honra' tendem a idealizar" (DEFOURNEAUX, 1983, p. 190).

É notória essa informação de que diferentes personalidades de mulheres figuraram distintas formas de escrita, porém, o que colocamos em destaque então, é que, no caso literário, grande parte dos textos desse período trazia em si certo sentimento de verdade, o que nos leva a comparar a arte com o cotidiano da sociedade. Este traço reitera o pensamento na retratação possível da sociedade a partir da arte. No caso das narrativas cervantinas em questão, a fim de construir a verossimilhança, o autor dribla, com arte, os fatos históricos e recria e inventa o discurso literário sintonizado com os pressupostos dos costumes e da lei. Se em *El celoso extremeño*, temos a suposta adúltera, pelo menos pelo olhar do marido, em *Las dos doncellas*, temos a virgem seduzida, representada pela personagem Teodosia. Esses acontecimentos ficcionais eram costumes comuns e, segundo Canavaggio, "se a sociedade espanhola da época era indulgente com a virgem seduzida, o mesmo não se pode dizer em relação à mulher infiel, sobretudo quando a infidelidade envolvia um subalterno" (CANAVAGGIO, 2005, p. 46). Canavaggio segue explicando o rigor no trato com a esposa adúltera e relata que, em 1565, Sevilha assistirá à execução de uma esposa adúltera e seu amante, cena esta que Cervantes recorda num capítulo de *Persiles*. Já no duvidoso adultério de

El celoso extremeño, como se propositadamente, numa outra vertente, o autor ‘presenteia’ a protagonista com o direito de escolha.

Tais contradições no enredo, novamente, expõe a arte de Cervantes frente ao contexto. Conforme vimos reiterando a crítica subjacente à representação dos comportamentos dos gêneros nessas *novelas*, vale destacar a opinião do narrador de *El celoso extremeño* sobre a reação de Leonora diante do casamento. Para ele, o velho Felipo Carrizales “comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros, ni eran gustosos ni desabridos” (CERVANTES, 1995, p.26, v. 2). O enunciado destaca a indiferença da protagonista frente ao prazer sexual. Se o discurso moralista condena o exercício do sexo pela mulher e o condiciona sob o véu do casamento, a expressão do narrador, ironicamente, critica a inexperiência de Leonora, indicando ser este o motivo da sua indiferença. Como argumenta Marina Regis Cavicchioli, “as mulheres foram muitas vezes consideradas objetos do prazer masculino e despidas do seu próprio prazer, devendo estar, nesse sentido, como em muitos outros, submetidas aos homens” (CAVICCHIOLI, 2003, p. 290).

Como as mulheres casadas “perfeitas” no dizer de Luis de León (1953), não tinham tais “experiências” sexuais, então, pode-se entender que, dentre elas, nenhuma mulher gozava do prazer do sexo. Essa crítica pode ser entrevista já que o narrador impõe a condição da experiência e a relaciona à pouca idade de Leonora, o que, certamente, diverge da condição de Felipo Carrizales, sendo homem, velho e rico, experiente de outras práticas sexuais, como diz o narrador: “se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres” (CERVANTES, 1995, p. 20).

Conforme explicamos anteriormente, a nosso ver, Carrizales, por suas inseguranças de marido não atribui a Leonora os deveres de esposa, exceto no caso das práticas sexuais. Em vista destas últimas, explica Glaydson José da Silva essa relação feminina com a sexualidade desde a Antiguidade.

> Para Ovídio, apesar de as mulheres possuírem um desejo incontido, o pudor as impede de começar, de tomar a iniciativa no jogo amoroso [...] é aos homens que isso compete [...]. Às mulheres compete aceitar,

> como que por obrigação, o amor que lhes é oferecido. (O fato de vincular ao homem a iniciativa amorosa guarda estreita relação com a sociedade patriarcal romana) (SILVA, 2003, p. 369).

A leitura dos relatos da Antiguidade e da Idade Média acerca da sexualidade de homens e de mulheres nos mostra a tênue relação existente entre esses escritos e a ficção do tempo que vimos discutindo. Se a sexualidade e as práticas sexuais têm regras direcionadas pela cultura, sobretudo pela tradição patriarcal, do mesmo modo, a ficção focaliza o costume do casamento entre meninas moças e homens velhos. Estes, utilizando suas experiências, como é o caso de Carrizales, preparam a esposa para adequá-las ao modelo de mulher cujas personalidades são tratadas nos relatos morais. A condescendencia de Leonora "era de grandísima satisfacción para el celoso marido, pareciéndole que había acertado a escoger la vida mejor que se la supo imaginar y que por ninguna vía la industria ni la malicia humana podía perturbar su sosiego" (CERVANTES, 1995, p. 26, v. 2). O alerta do narrador do insucesso do casamento nas condições daquele escrito na narrativa é perceptível em termos como 'parecia', 'por nenhuma via'. Veja-se que o narrador equilibra o seu discurso sobre a incerteza das ações, embora ele já seja conhecedor do seu final, a fim de que o leitor reflita sobre elas.

Para Ludwig Pfandl, a tese claramente perceptível neste caso é "los matrimonios desiguales, por culpa de excesiva diferencia de edad entre los contrayentes, son perniciosos, porque a causa de los celos del hombre entrado en años, pueden fácilmente convertirse en semillero de peligrosas intrigas de amor y de desvíos conyugales" (PFANDL, 1952, p. 342). Porém, pela nossa leitura, a ocorrência deste fato remete o leitor a uma reflexão bem mais ampla que aquela sugerida por Pfandl. A nosso ver, sob a cena literária está a ironia sutil sobre o enfrentamento das relações sociais e de gênero, já que abriga não apenas o contato entre Carrizales e Leonora, mas a privação a que esta é submetida, é também uma sujeição de várias outras mulheres. Sendo assim, a condição servil de Leonora, de outras formas, se estende às demais mulheres da casa. Nesse sentido, a condição da mulher é o objeto de reflexão nesse ato masculino.

Por outro lado, lendo as contradições sociais que se refletem nos demais escritos, além da literatura, vale consultar a opinião de Fray Vicente de Mexía em *Saludable instrucción del Estado del Matrimonio*, considerado um dos textos mais tolerantes com as mulheres no século XVI. Semelhante ao pensamento de Luis de León,

Mexía, lido por Mariló Vigil, estabelece que o bem da mulher casada consiste em ser humilde. Porém, desenvolve suas ideias justificando que a mulher casada não era uma escrava do marido, pois "desde la hora en que se une a él ha de ser señora de su casa, y de sus bienes y familia y de todo lo demás que fuese suyo" (VIGIL, 1994, p. 95). Diante desse pensamento é que discutimos anteriormente a 'imperfeição' de Leonora enquanto mulher casada. Carrizales não faz dela a señora de sua casa, pois, como discute Vigil "la mujer al casarse ha incorporado a su ser la identidade del marido y merece respeto incluso de él" (VIGIL, 1994, p. 95) e, em seguida, citando Mexía, discute as razões por ele apresentadas que distingue esposas e servas:

> - La mujer casada participa de la honra del marido, mientras que la condición de esclavo y siervo es vil y miserable. La mujer casada es libre, tanto, que si un hombre se casara con una esclava o cautiva, por efecto del matrimonio pasará a ser libre.
> - La sujeción de la mujer al marido se ha de producir por amor, […] No lo ha de hacer por temor servil, como el que tienen los esclavos a los señores.
> - El esclavo es hacienda de su señor, como otras cosas […] Con la esposa no sucede esto. Ha de guardar el marido puntos de honor, cortesía y buena crianza. Ha de tener especial cuidado en los oficios que le mandare y el tratamiento que le diere. Porque marido y mujer son iguales en dignidad del título y estado, honra, servicio, acatamiento, posesión, y señorío de bienes, y mesa, y vestir, y cama, y cualquier otra cosa (VIGIL, 1994, p. 95).

Fazendo uma analogia entre a esposa desenhada por Mexía e aquela pintada por Cervantes em *El celoso extremeño*, temos que, as razões apontadas, de certo modo, ratificam a condição servil de Leonora, já que esta vive reclusa em casa, privada do contato social e desprovida dos deveres do cuidado com a casa. Condição semelhante à da esposa é a atribuída às servas da casa pelo esposo Carrizales que "se entretenía en regalar a su esposa y acariciar a sus criadas, que todas le querían bien, por ser de condición llana y agradable y, sobre todo, por mostrarse tan liberal com todas" (CERVANTES, 1995, p. 27). Se as servas foram compradas, com Leonora não foi muito distinto já que "finalmente Leonora quedó por esposa de Carrizales, habiéndola dotado primero en veinte mil ducados [...]" (CERVANTES, 1995, p. 23). Criticamente, podemos entrever uma ironia no discurso de Carrizales antes de sua morte quando destaca os valores de Leonora e as dádivas dadas a ela quando ele fala "Hícela mi igual; comuniquéle mis más secretos pensamientos; entreguéle toda mi hacienda"

(CERVANTES, 1995, p. 61). No entender da personagem aqui escrita, a igualdade entre marido e esposa se faz através do resgate da condição nobre resgatada por Leonora pelos ganhos materiais do casamento.

Bem, se ao longo do casamento o que fica em relevo é a condição servil e o silenciamento da protagonista, em determinados momentos, ela adquire voz, seja para reiterar a passividade ou para indicar certa resistência, motivo que nos instiga a apurar o nosso olhar sobre o comportamento de Leonora. Somente no momento em que há a possibilidade do rompimento daquela clausura, deparamos com a voz de Leonora. Ao ser informada da intenção de Loaysa de penetrar a casa, o narrador nos informa de que Leonora, 'temerosa', não queria a entrada do estranho, mas "la pobre señora, convencida y persuadida dellas, hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad" (CERVANTES, 1995, p.42). As palavras do narrador atestam a insegurança de Leonora no contato social, isto é, as expressões 'convencida y persuadida' e 'jamás', indicam a vulnerabilidade de Leonora, ao mesmo tempo em que asseguram a sua aceitação da condição a que estava submetida.

Por outro lado, as 'persuasões' ou as 'investidas' de Loaysa se configuram em motivos para a ação ou reação da protagonista. Devido à insegurança do contato com o varão, a mesma faz algumas exigências para permitir a sua entrada na casa. Diz Leonora: "Pero ha de jurar este señor, primero, que no ha de hacer otra cosa cuando esté acá dentro sino cantar y tañer cuando se lo mandaren, y que ha de estar encerrado y quedito donde le pusiéremos" (CERVANTES, 1995, p. 43). Aqui ela exibe algum poder de mulher, de dona de casa, além de demonstrar preocupação consigo e com as demais mulheres que ali viviam. Debate com Loaysa, impõe a ele condições e ressalta que o mesmo deve se submeter às suas ordens, destacadas pelo 'cuando se lo mandaren'.

Prossegue a sua imposição e argumenta, "no vale nada ese juramento – que ha de jurar por vida de su padre y ha de jurar la cruz, y besalla que lo veamos todas" (CERVANTES, 1995, p. 43-44). Veja-se que a entrada de Loaysa na casa é condicionada a várias imposições por parte de Leonora. A insegurança desta no contato com outras pessoas, ao mesmo tempo em que destaca as restrições e a servidão dela, dota-a de coragem para tomar iniciativas, a assumir sua voz em defesa própria e das demais mulheres. Lembra-nos também que em *La gitanilla*, Preciosa, de modo similar, faz uma sequencia de exigências para aceitar a união com Juan de Cárcamo, o que demonstra alguma autonomia feminina. No caso de Leonora, neste momento, ela parece

expor certo poder que estava oculto ao longo de seu percurso em virtude das ações de Carrizales. Segundo Edwin Williamson, a esposa assume uma forma de poder semelhante àquela utilizada pelo marido.

> Agitada inusitadamente por la aparición de otro hombre, de cuyas intenciones no puede estar segura, Leonora toma medidas para dominar la situación. No es de extrañar que estas medidas sean un calco de las que utiliza su marido Carrizales para dominarla a ella misma: Leonora trata de controlar la voluntad de Loaysa con un discurso autoritario de órdenes y juramentos (WILLIAMSON, 1990, p. 803).

Como estamos anotando, por trás da sujeição da protagonista, há que se considerar algumas formas de poder. Não apenas Leonora denota a subserviência que encontramos latente na leitura de *El celoso extremeño*. Uma leitura apurada pode nos mostrar momentos de tomada de decisão através das quais podemos refletir sobre a complexidade do estudo sobre as mulheres que, naquele momento, eram entendidas pela cultura predominante como passivas e acolhedoras de sua condição, como assegura Mariló Vigil (1994). Além das ordens delegadas a Loaysa em sua entrada, é à responsabilidade da esposa que ficam destinadas as funções de pegar a chave sob o travesseiro e de passar o unguento no próprio marido[15].

Na sua ação de amenizar a transgressão da protagonista com uma tendência de fazer predominar no discurso textual o paradigma da tradicional mulher casada, o narrador explica que a mesma o faça a contragosto. Porém, nas palavras da protagonista, exercendo o seu poder, ela revela a sua autoridade e autonomia nas exigências feitas ao galante. Em seguida, é o mesmo narrador quem diz que estavam todos muito contentes. Como se vê, o narrador parece não querer se comprometer com algumas afirmações fornecidas ao leitor. Acrescenta Williamson que "[e]s obvio que Cervantes se está burlando del discurso autoritário promovido inicialmente por Carrizales y copiado por la inocente Leonora" (WILLIAMSON, 1990, p. 803).

[15] Edwin Williamson neste mesmo texto "El misterio escondido' en El celoso extremeño: una aproximación al arte de Cervantes" faz um interessante estudo sobre a simbologia da cera e do ungüento nesta narrativa curta.Também Jorge García López cita estudos de Casalduero (1943) e Molho (1990) em que "las mismas llaves maestras que abren las puertas del templo de Carrizales pueden passar por patrón universal de la sexualidad masculina, supuesta o ausente en Loaysa y Carrizales. La unión de cera y llave debe permeabilizar las puertas del templo del celoso" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 894).

Ainda como uma forma de manifestar o seu poder de decisão, embora Leonora seja convencida por Marialonso a aceitar os galanteios do antagonista, a mesma decide não se entregar a ele. Como explica o narrador: “con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla; y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos” (CERVANTES, 1995, p. 57). Sobre o comportamento da protagonista, J. Casalduero (1962) menciona que é a própria Leonora quem decide não cumprir o adultério. Ou melhor, não são seus recursos que salvam Carrizales da desonra, mas sim a vontade de Leonora que, livremente, decide não trair o marido e mostra que a mulher é livre para escolher entre ser ou não virtuosa. A argumentação de Casalduero (1962) justifica esse nosso intento de mostrar que, por trás do enunciado explícito nas narrativas curtas em questão, fica implícita uma reflexão sobre as relações de gênero e, consequentemente, sobre a condição da mulher.

Passando deste momento ao final da narrativa, a insegurança predisposta pelo narrador ratifica, a nosso ver, a proposta do autor em retratar a mulher nos moldes predominantes, mas, ao mesmo tempo dar, em alguns trechos da história, uma pequena amostra do oculto poder feminino. Para fazê-lo, um dos mecanismos utilizados pelo autor para desestruturar essas relações de poder rigorosamente ditadas pelos homens é o surpreendente final da personagem Leonora. Depois de encontrar a esposa nos braços de Loaysa, o velho Carrizales faz uma reavaliação de sua postura “tomándola de mí mismo como del más culpado en este delito” (CERVANTES, 1995, p. 62) acrescenta que “yo mismo haya sido el fabricador del veneno que me va quitando la vida” (CERVANTES, 1995, p. 62). Em seguida, pede um escrivão a fim de

> hacer de nuevo mi testamento, en el cual mandaré doblar la dote a Leonora y le rogaré que, después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo, a quien nunca ofendieron las canas deste lastimado viejo; y así verá que, si viviendo, jamás salí un punto de lo que pude pensar ser su gusto, en la muerte hago lo mismo, y quiero que le tenga con el que ella debe de querer tanto (CERVANTES, 1995, p. 63).

O longo trecho em destaque nos revela, novamente, o desejo do homem sobre o destino da mulher. Embora, aparentemente, Carrizales sugira dar a liberdade de escolha a Leonora, procura orientar a sua decisão, enfatizando ‘pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo’ e ‘y quiero que le tenga con el’.

Manifestando então o seu poder de mulher, tomando, por si mesma a decisão, Leonora surpreende a todos entrando para um convento. “Y cuando Loaysa esperaba que cumpliese lo que ya él sabía que su marido en su testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad” (CERVANTES, 1995, p. 64). As palavras do narrador ‘dejaba mandado’, mais uma vez, reitera o domínio do homem sobre a mulher e permite entender o rompimento desta relação de poder provocado por Leonora. Cabe ainda outra leitura sobre o posicionamento de Loaysa, aquele que tanto agiu, agora fica susceptível à decisão da mulher, aspecto que discutiremos mais à frente. O próprio texto acima indica a surpresa do antagonista já que era esperada a obediência da esposa em relação ao marido. Ainda surpreende a recusa da protagonista de cumprir a ordem prescrita em um documento escrito nos momentos finais da vida do esposo. Vejamos que a escolha aqui fica a critério da mulher, é ela quem faz a sua opção. Como acrescenta Helena Percas de Ponseti no artigo intitulado “El ‘misterio escondido en *El celoso extremeño*”:

> La manera en que está escrita la historia *El celoso extremeño* nos indica que ha sido concebida desde la premisa que nada hay de definitivo en la naturaleza humana aun cuando parezca predecible y que el ejercicio de iluminarla hasta el último resquicio resulta fútil además de innecesario para entender el trasfondo del espíritu humano (PERCAS DE PONSETI, 1994, p. 138).

Sendo assim, por outro lado, embora vítima do sentimento de culpa e descumpra o desejo do marido, Leonora não sai da normalidade já que escolhe um final previsto para uma mulher na sua condição de nobre viúva. É sabido que um destino possível para uma mulher viúva era a entrada para o convento. Como argumenta Renata Ago (1996), submetida primeiro à autoridade paterna, depois à marital, a mulher não era dona de si mesma. Não a consultava acerca das decisões fundamentais de sua existência. A única liberdade que a concedia, era a de renunciar ao mundo e se meter reclusa em um convento. Sobre esse ‘privilegio’ de determinadas mulheres postula Defourneaux, “O refúgio de damas de condição, que para aqui se retiram ou vêm passar a viuvez, ou ainda o asilo das jovens da nobreza que, independentemente de qualquer vocação, foram votadas à clausura pela família” (DEFOURNEAUX, 1983, p.143).

Embora ela esteja dentro da normalidade, rompe de certo modo com a personalidade de aceitação que veio demonstrando no decurso da história e exibe uma atitude de controle, isto é, é ela mesma quem dirige sua própria vida. Mais uma vez,

materializando as contradições daqueles tempos, poderíamos também pensar que a decisão pelo convento da mulher personagem seria uma forma de assumir a sua fraqueza, isto é, sem o auxílio do homem, ela procura a orientação religiosa para seguir a sua vida dali em diante. Contudo, contestamos essa interpretação uma vez que, se optasse pelo casamento com Loaysa, ela também estaria submetida à orientação de um homem, algo que a protagonista recusa nesta sua tomada de decisão. Leonora es un personaje complejo, ambiguo a través de su caída e insondable en el adulterio. Se define en el desenlace al tomar en sus manos las riendas de su vida en medio de un silencio sepulcral y llevándose con ella el misterio de su interioridad […] (PERCAS DE PONSETI, 1994, p. 142). Como ainda acrescenta Williamson sobre a entrada de Leonora no convento, "es una *decisión libre*, y esta decisión frustra tanto lo que 'dejaba mandado' su marido como lo que esperaba de ella Loaysa" (WILLIAMSON, 1990, p. 810 *grifo nosso*).

Por essas questões, vemos, nesta atitude de Leonora, mais uma resistência a aquele estereótipo de mulher abnegada, passiva, subserviente. É a mulher, nos escritos literários, revelando *pari passu* seus poderes 'ocultos', isto é, a sua liberdade de escolha ou as sutis resistências que os relatos históricos procuraram encobrir, mas que, entre os séculos XIV e XV, já se ouvia através da voz de mulheres como Cristina de Pizán. Esta breve leitura da personagem Leonora, de *El celoso extremeño* ratifica a dificuldade, mesmo nas páginas de papel, de representar a vida das mulheres já enredadas por estudiosos no plano histórico. Também a ficção embebida dos dramas da vida, reflete essas contradições e revela o quão difícil é traçar estereótipos de homens e de mulheres em qualquer tempo, sobretudo naquele em que diz Jean Canavaggio (2005) ser 'um tempo de dúvidas e de crises', como foi o célebre Século de Ouro espanhol.

2.2. Poder e vulnerabilidade masculinas – el viejo celoso

> Al fin y al cabo, la literatura imaginativa era ejemplar simplemente por ser representación de la vida.
>
> Edward C. Riley

Por ser entendida como representação da vida social, pela conclusão de Riley (1981), podemos perceber, na arte, o vínculo entre a invenção e a apropriação do cotidiano e, por sua vez, a dinâmica das relações de gêneros.

Assim como entendemos relevante estudar os paradoxos inscritos na composição das personagens femininas, faz-se necessário ainda um olhar sobre a construção das posturas masculinas uma vez que essa definição de comportamentos é relacional, ou seja, se dão através do contato entre ambos. Sendo assim, a narrativa nos traz homens que, aparentemente, são fortes, dominadores, mas que, por outro lado, refletem as suas fraquezas e sensibilidades.

Estudando o microcosmo de *El celoso extremeño*, Maria Augusta da Costa Vieira no texto "Discrição e simulação em *El celoso extremeño*" trata de analisar as práticas de representação ali arquitetadas tendo como referência os códigos de conduta. Para Vieira (2012), a condição em que são apresentadas as personagens é que as definem no contexto da obra. Levando em consideração os conceitos de *discrição* e *dissimulação honesta* como práticas que correspondiam a ideais próprios da sociedade de corte e que orientavam a boa convivência social, ainda os de *vulgaridade* e de *simulação*, características do homem que não se orienta pelos princípios e valores dessa sociedade de corte e que não domina seus referenciais, a autora procura entender até que ponto tais práticas intervêm nas ações das personagens dessa narrativa. Acrescenta ainda que a discrição se configura como o modo de ser orientado pela prudência e pelo juízo o que permite a adequação das atitudes às circunstâncias. Dentro dessa perspectiva, ainda para Vieira, "o tipo *discreto* não pertence ao mundo de *El celoso extremeño*, [...] mas está presente o que seria sua contrapartida, a vulgaridade" (VIEIRA, 2012, p. 181).

Como o nosso objetivo de estudo se limita a estudar algumas posturas consideradas predominantes de homens e de mulheres, e suas transgressões, a partir dos códigos de conduta morais, não nos ateremos à discussão empreendida por Vieira, porém é interessante anotar essa presença de personagens vulgares na fortaleza de Carrizales. Em se tratando dessa narrativa, é interessante anotar o esclarecimento da cervantista de que "trata-se de uma novela que, entre outras coisas, analisa em profundidade o funcionamento das personagens concentradas em um perímetro limitado e que vivem situações extremas, motivadas sobretudo por ciúmes, poder e sedução" (VIEIRA, 2012, p. 180). Esses elementos motivadores das ações nos levam a pensar as posturas daquelas personagens envolvidas naquele limitado espaço bem como a vinculação delas com o discurso ético moral preponderante.

Felipo de Carrizales é apresentado ao leitor como um fidalgo de pais nobres, empobrecido pelos gastos excessivos feitos após a morte dos pais que decide viajar para

as Índias com o firme propósito de mudar de vida. Jorge García López (2001) explica que essa volta de Carrizales enriquecido como 'indiano' faz com que ele se assemelhe a um personagem cômico do teatro depreciado pela sociedade estamental daquela época. "Pero Cervantes soslaya este aspecto para centrarse en la historia de un hombre dominado por las pasiones de su juventud – el dinero y las mujeres – y por una inclinación psicológica que domina de forma omnisciente la novela: los celos" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 886). Sendo assim, esclarece o narrador que "tomando la firme resolución de mudar manera de vida y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres" (CERVANTES, 2012, p. 20). Tal pensamento denota a vida desregrada da personagem, ao mesmo tempo em que parece preparar o leitor para as mudanças de comportamentos que se deparará ao longo da história.

Voltando à Espanha muitos anos depois, muito enriquecido, sem parentes e amigos vivos, decidiu não se casar devido ao excessivo ciúme e temor que sentia somente de imaginar ser traído pela companheira. Porém, passando um dia pela rua, viu uma donzela muito formosa na janela que, "sin ser poderoso para defenderse, el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora" (CERVANTES, 1995, p. 22-23). O trecho nos adianta as contradições acerca da personalidade do herói da história com as quais depararemos no decurso da narrativa. Apesar do poder do homem experiente, tendo sido soldado por alguns anos, toda sua maturidade não foi suficiente para que não se rendesse diante da beleza da menina. Iremos revelando como, apesar do controle e do poder exercido pelo velho esposo, encontramo-nos com suas fraquezas e sensibilidades. Por outro lado, Jorge García López entende essa oscilação na decisão de não se casar para logo em seguida se casar como uma "contradicción flagrante que refuerza el carácter inestable del personaje" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 887). Molho, citado por García ainda questiona,

> ¿cómo es posible que un hombre tan desconfiado de sus propias ventanas haya podido enamorarse de una moza ventanera […]? Recalcando el sentido de la escena para la época – la mujer ventanera- y su paralelismo con la ceguera amorosa del Alferez Campuzano: la trampa en la que cae Carrizales no hubiera sido posible sin la iniciativa de Leonora […] (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 887).

Veja-se que aqui o crítico compara a postura do velho Carrizales à do Alferez Campuzano na obra *Coloquio de los Perros*. Por essa explanação, fica clara a interpretação da jovem Leonora. Se ela está na janela quando é avistada pelo pretendente Carrizales, segue a interpretação de que, "ahora bien, la mujer ventanera tenía fama peliaguda en tradición popular, para los contemporáneos la escena era inequívoca: Leonora se comporta como una prostituta" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 891). Pela nossa leitura, certificando-se de sua origem nobre, embora empobrecida, Carrizales investe em seu casamento e no domínio sobre aquela menina moça. Logo se assiste uma sequencia de sintomas de seu extremado ciúme. O primeiro deles foi não querer que nenhum alfaiate tomasse a medida de sua esposa para a confecção de vestidos, enviando em seu lugar assim uma moça que tivesse o corpo semelhante ao dela para experimentar as roupas. Com tantos presentes, Leonora "estaba asombrada de ver tantas galas, a causa que las que ella en su vida se había puesto no pasaban de una saya de raja y una ropilla de tafetán" (CERVANTES, 1995, p. 24). A estratégia de Carrizales na conquista de Leonora se dá, somente, através de bens materiais, como exemplificaremos nos momentos finais da vida do velho esposo. Sendo assim, ele contraria alguns códigos de conduta, como o de Mexía e de Luis de León, que orientam o tratamento da mulher casada pelo esposo como uma senhora, gozando dos privilégios da vida conjugal e mantendo o domínio sobre o ambiente de seu lar.

Por um lado, o esposo intenta uma condição de acordo com o modelo patriarcal quando assume para si o total provimento material da sua casa, porém, pensando com Vicente de Mexía, Carrizales não faz de Leonora sua esposa, mas sua escrava, um objeto de poder, como as demais que ali residem.

Outro sinal do ciúme do marido se manifesta ao arquitetar uma fortaleza sem nenhuma forma de contato com o exterior e somente povoado por pessoas do sexo feminino. "Felipo, pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino" (CERVANTES, 1995, p. 27). Sendo assim, com exceção de Carrizales e o negro eunuco, o ambiente em que vivia reclusa a esposa era totalmente habitado por mulheres. De acordo com Vieira, "[a]ssim Carrizales criou su mundo estruturado em normas rígidas e, ao mesmo tempo, totalmente vulneráveis a transgressões. Um controle absoluto que logo se converte em descontrole" (VIEIRA, 2012, p. 182).

O excerto indica que, apesar da fortaleza edificada por Carrizales e do excessivo controle exercido por ele, toda aquela segurança foi burlada pela entrada de Loaysa. É lícito anotar que teólogos denunciavam a radical reclusão das mulheres como um abuso. Do outro lado, Mariló Vigil estudando a vida das mulheres nos séculos XVI e XVII, aponta que, se na vida real, as mulheres fossem tão reclusas assim não haveria necessidade de tantos discursos recomendando seu controle, vigilância e reclusão. Pelo que se percebe, o exagero dado por Cervantes à questão tem um fator artístico e, ao mesmo tempo, conduz o leitor à refletir sobre aquela condição da mulher. Afinal, a arte tem que ser verossímil, mas não realista.

Voltando à reflexão sobre a inadequação nas posturas da personagem, para Maria Augusta Vieira há o afastmento do modelo discreto orientado por Castiglione e o aproxima do tipo vulgar. Conforme escrevemos anteriormente, mesmo que se preocupe com a origem nobre de Leonora, Carrizales não executa as orientações contidas em *El cortesano*, a fim de transformar a sua esposa em uma dama. Com este propósito anota que uma boa esposa deve "ser buena y discreta, saber regir la hacienda del marido, y la casa y los hijos si fuere casada, y todas aquellas partes que son menester en una señora de su casa" (CASTIGLIONE, 1967, p. 87). Carrizales objetiva fazer de sua esposa um objeto de prazer, isto é, nos termos de Vicente Mexía, uma serva. Priva-a de todos os direitos e deveres de esposa, sob o argumento de oferecer a ela todo o conforto material.

Alfonso de Valdés, na obra *Diálogo de Mercúrio e Caronte*, datada de 1528, escreve o diálogo em que esses dois deuses da mitologia comentam o que ocorre no mundo, e traçando um discurso didático e moral apresenta os conselhos que, referindo-se ao rei, procuram alcançar, como comenta David J. Pérez (1964), as mais distintas hierarquias. No segundo livro, aconselha "[p]rocura ser antes amado que temido, porque, com medo, nunca se sustentou muito tempo nenhum senhorio [...]" (VALDÉS, 1964, p. 172). Se no plano histórico, temos essas orientações de Valdés, no âmbito da ficção temos Carrizales sofrendo as consequências de seu ato de reclusão da esposa, que, juntamente com os demais de sua moradia, nutrem por ele o temor. Como previa o moralista, aquele senhorio do velho ciumento não muito tempo, como ele mesmo revela com precisão, "hace hoy un año, un mês, cinco días y nueve hora que me entregastes a vuestra querida hija por legítima mujer mía" (CERVANTES, 1995, p. 61).

Por outro lado, Antonio de Guevara na Epístola VIII, da obra *Epístolas Familiares*, assevera que o "homem casado poucas vezes o revemos que não ande angustiado, triste, cansado, enfastiado e, até, assombrado do que a ele possa acontecer e

do que a mulher ousar fazer" (GUEVARA, 1964, p. 214-215). Sendo assim, de alguma forma, a ideia justifica a medida preventiva do ciumento para com a esposa. É bom lembrar as críticas severas e doutrinárias de Guevara "não são dirigidas a pessoas da sua família nem a criaturas vulgares, e sim a personalidades notáveis ou figuras representativas da sociedade" (PÉREZ, 1964, p. 193). Cabe, mais uma vez, certificar que a vida dos nobres era modelo para as demais classes e, em relação à ficção, sabe-se que, embora Carrizales apresente posturas vulgares como observou Maria Augusta da C. Vieira (2012), o mesmo acredita ser portador da sua condição nobre de outrora, exposta pelo narrador do livro, no princípio de sua saga em busca de reaver os bens materiais.

Materializando na ficção algumas contradições do prescrito para a 'elevação das joias de seu tempo', a personagem se destoa do inscrito em *El héroe*, em que Baltasar Gracián destaca o valor das virtudes e das qualidades individuais em detrimento dos bens materiais.

> Gran prenda es ser un varón afortunado, y, al aprecio de muchos, lleva la delantera. Estiman algunos más una onza de ventura que arrobas de sabiduría, que quintales de valor; otros, al contrario, que fundan crédito en la desdicha como en la melancolía. Ventura repiten de necio, y méritos de desgraciado (GRACIÁN, 2001, p. 76).

Como se tem discutido, se por um lado Carrizales se assemelhe em certos aspectos ao esposo patriarcal, por outro lado, ignora as orientações de conduta que visam ao ideal de damas e homens nobres. Nesse viés,

> O mundo fechado da fortaleza do 'celoso extremeño' pertence, no fim de contas, ao submundo, afastado, portanto, do ideal de vida social palaciana proposto por Castiglione, em que era fundamental o domínio de determinadas qualidades de *caráter*, entre elas 'el ejercício de las virtudes políticas e intelectuales como la *prudência* y la *discreción*" (grifos da autora). Na fortaleza não há virtudes configuradas: trata-se de um espaço idealizado por um caráter doentio que raramente tem voz, e, quando age, tudo se realiza intramuros (VIEIRA, 2012, p. 182).

Interessante anotar que o velho ciumento, mesmo sendo o provedor de todas as mulheres daquela fortaleza, apresenta, como veremos adiante, algumas fragilidades. Segundo o discurso de Cristina de Pizán, proferido muitos anos anteriores ao relato

cervantino já predizia sobre os sintomas do ciúme como fator de inveja que levam os homens a depreciar as mulheres. Profere Pizán:

> Quienes han acusado a las mujeres por pura envidia son hombres indignos que, como se encontraron con mujeres más inteligentes y de conducta más noble que la suya, se llenaron de amargura y rencor. Son sus celos los que les llevan a despreciar a todas las mujeres porque piensan que de esa forma ahogarán su fama y disminuirán su valía […] (PIZÁN, 2001, p. 78).

No caso de Carrizales, os motivos parecem ser outros, já que ele enaltece as qualidades de Leonora, embora, ressalte, constantemente, a ação de seu dinheiro sobre a fartura em que ela vivia durante o casamento. Nessa situação, o ciúme indica alguma fragilidade e insegurança da personagem em relação à juventude e beleza da sua jovem esposa. Juan Luis Vives (1995), em *Instrucción de la mujer Cristiana*, define, citando Cícero, que "los celos son una pasión o tristeza proveniente de la causa de saber que otros gozan de lo que hombre desea para él solo; defínese también ser un cierto temor o recelo que otro no goce de lo que alguno querría ser solo poseedor" (VIVES, 1995, p. 271). As palavras de Cícero 'desea para él solo' e 'querría ser solo poseedor', ditas pela leitura de Vives, exibem o ciúme como um exercício de poder de um sobre o outro.

Dentro de sua perspectiva, Vives orienta que o ciúme é uma perturbação atormentadora da vida conjugal, e que a sua existência na relação de ambos acarreta na total perda da paz. "La cual, todo el tempo que reina en el ánimo del varón, la mujer puede del todo perder la esperanza de tener paz, ni concordia; y sería mejor para entrambos morir, que alguno de ellos caer en celos, y en especial el varón" (VIVES, 1995, p. 271). Se o ciúme pode significar o temor da perda de controle do homem sobre a mulher, entendemos o ciúme como uma insegurança e fragilidade do esposo Carrizales em relação à protagonista.

Do mesmo modo que é abordado o ciúme do marido, Vives se refere àquele da esposa. E assim argumenta,

> [p]rincipalmente, pues, debe pensar la mujer que el marido es superior y que tiene más libertad de hacer lo que quiere que no ella, y debe considerar que los maridos no son tan obligados a vivir castos como las mujeres, al menos según leyes humanas; que según las divinas, entrambos tienen la misma obligación. Piense que la vida del varón es más libre que la de la mujer. Los hombres han de guardar muchas cosas, y las mujeres no más de castidad (VIVES, 1995, p. 273-274).

O entendimento de Vives explana a distinção de valores atribuídos a homens e mulheres, ademais de pôr em relevo, a superioridade daqueles sobre estas. Tal argumentação da superioridade do homem explica a justificativa do ciúme como exercício do poder e que, de certa maneira, impõe a elas maiores limitações se comparadas aos costumes e valores implicados aos homens.

É bom ter presente que, ao longo da trama, o narrador nos expõe Felipo como uma personagem poderosa, decidida, controladora da fortaleza, das mulheres que viviam ali e, mormente do próprio destino. Consoante a explicação de Katerina Vaiopoulos, o emprego do ciúme por Cervantes tem um propósito aparentemente irónico. "Cervantes describe con sarcasmo el tropel de celos que embiste a Carrizales en cuanto se celebran las bodas, la compra de los vestidos, el arreglo de la casa, la reclusión de Leonora y de sus criadas, y el destierro de todo representante del universo masculino" (VAIOPOULOS, 2010, p.147). Falando da simbologia dessa ação na obra, assevera Williamson, "el terrible encerramiento de la inocente Leonora es una poderosa metáfora de cómo Carrizales se esfuerza por controlar su propio destino, canalizando las fluidas relaciones humanas por unos cauces seguros" (WILLIAMSON, 1990, p. 799).

Além do aprisionamento da esposa e das demais mulheres, o autoritarismo exercido pelo 'extremeño' pode ser notado no sermão que faz a elas, encarregando a guarda sobre Leonora, e elas 'prometiéronle [...] de hacer todo aquello que les mandaba' enquanto a esposa 'bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente'. Sobre esta disposição do marido 'celoso' acrescenta, "[s]u medio preferido de comunicarse con extraños es a través de órdenes, mandamientos, contratos y juramentos, modalidades del discurso humano que aspiran a garantizar la verdad" (WILLIAMSON, 1990, p. 799).

Discutindo o contraste entre o autorismo e a tolerância do homem frente às mulheres, explica o narrador que o velho "[í]base a sus negocios, que eran pocos, y con brevedad daba la vuelta y, encerrándose, se entretenía en regalar a su esposa y acariciar a sus criadas, que todas le querín bien, por ser de condición llana y agradable y, sobre todo, por mostrarse tan liberal con todas" (CERVANTES, 1995, p. 27). O fragmento nos põe diante de um homem sob o paradigma tradicional o qual administra os negócios, e pela expressão 'acariciar a sus criadas', parece nos sugerir que ele mantinha relações afetuosas com as demais mulheres, ratificado pelo termo 'tan liberal con todas'.

Como todas as manifestações de Felipo de Carrizales nos foram contadas pelo narrador, não é difícil entender que este ironiza o discurso em favor de mostrar a condição do homem. Desde o princípio da narrativa, somos levados a acreditar que o protagonista intenta concretizar algumas mudanças em relação a seus maus comportamentos do passado. Se as situações vividas ao longo da história nos soam risíveis, temos, no decorrer do desfecho, uma situação trágica que nos comove e nos conduz a pactuar com as justificativas e as contradições do esposo 'traído'. Inclusive a fortaleza de Carrizales é apresentada como um exagero. As precauções do velho satirizam seu ciúme, seu desejo senil. Para Edwin Williamson, "[v]erdad y engaño, autoridad e ironía, éstas son las polaridades en que se divide la conciencia atormentada e insegura de un hombre celoso" (WILLIAMSON, 1990, p. 798).

Como a atitude administrada do decurso do texto não é arbitrária para um homem na condição de marido, esta imagem contrasta com aquela encontrada nos momentos finais da vida do 'celoso extremeño' e, consequentemente da narrativa. Curioso anotar que, contraditoriamente a sua postura ao longo da história, somente no momento final, no qual figura como vítima, Carrizales adquire voz. Após encontrar a esposa adormecida nos braços de Loaysa, convoca uma reunião com a esposa, os sogros e Marialonso. Passa então a explicar tudo que precedeu àquele momento, a tolerância que manteve com a esposa, os presentes, o conforto material. "Dile criadas y esclavas que la sirviesen; ni les negué a ellas ni a ella cuanto quisieron pedirme. Hícela mi igual; comuniquéle mis más secretos pensamientos; entreguéle toda mi hacienda" (CERVANTES, 1995, p. 61).

Vejamos que ele prepara todo o seu discurso a fim de justificar ter cumprido o seu papel de esposo, embora mais adiante vá dividir a culpa pelo seu infortúnio com Marialonso. A respeito da igualdade entre ambos a que ele se refere, parece se referir à boa condição material a que eleva Leonora já que, no princípio da narrativa, somos informados que ela era nobre empobrecida, e que após o casamento estava assombrada com tantos enfeites e presentes, já que 'en su vida se había puesto no pasaban de una saya de raja y una ropilla de tafetán'. Voltando à afirmação da igualdade, asseveramos que o mesmo não se refere ao lugar ocupado por homens e mulheres, já que se percebe, claramente, a distinção entre as posturas de cada um.

Bastante curioso destacar que a ação de Carrizales diante da esposa nos braços do mancebo não é contada pelo mesmo, é o narrador quem intervém e conta a condição a que ele se encontrava. Aquele homem forte mostra agora as suas fragilidades:

> Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba, la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío; y aunque la cólera hizo su natural oficio, avivándole los casi muertos espíritus, pudo tanto el dolor que no le dejó tomar aliento. Y, con todo eso, tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla. Y ansí, determinó volverse a su aposento a tomar una daga y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus enemigos, y aun con toda aquella de toda la gente de su casa. Con esta determinación honrosa y necesaria, volvió, con el mismo silencio y recato que había venido, a su estancia, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado sobre el lecho (CERVANTES, 1995, p, 58).

O longo trecho supracitado indica, dentro desse longo percurso de autoritarismo e poder do velho ciumento um momento de fraqueza. O discurso do narrador é bem coerente com as práticas da época contadas por Marcelin Defourneaux (1983) de resgatar a honra através do uso da violência, da morte. Em determinadas expressões como ‘que aquella grande maldad requería’ e ‘con esta determinación honrosa y necesaria’, o narrador não apenas conta a história, ele intervém indicando a sua posição frente ao acontecido.

A falta de reação do esposo pode ser justificada pelo sentimento de culpa que o vitima e que nos é contada a partir das palavras da própria personagem, pois diz “no es mucho que yo quede defraudado en las mías y que yo mismo haya sido el fabricador del veneno que me va quitando la vida” (CERVANTES, 1995, p. 62). O reconhecimento da culpa e o choro de Carrizales, mais uma vez, são elementos que transformam a situação inicial de risível a trágica, o que leva, não só a esposa ‘adúltera’, mas o leitor, a sentir pena dele, numa estratégia já orientada por Aristóteles para os textos trágicos (1966). Com esses argumentos, podemos pensar com Edwin Williamson que, “[t]al como nos lo pinta Cervantes, el celoso extremeño no es ningún monstruo. Al contrario, es un ser conflictivo, presa de fantasías y temores” (WILLIAMSON, 1990, p. 798).

Se a culpa é dividida entre ele mesmo e Marialonso, os dois são punidos, ela não recebendo nenhuma herança ficando somente com o pagamento do salário e ele com a morte. Sobre a primeira falaremos adiante, ainda neste capítulo. A prática da reclusão e o discurso autoritário de promessas, juramentos e proibições não é suficiente para evitar o mal de Carrizales, ainda é capaz de fazê-lo ridículo. Ridículo por causa do amor, da mulher, da sua insegurança, mas seu comportamento no final da história,

auxiliado pelas intervenções do narrador, mostra-o sensível, vulnerável, vítima de si mesmo o que leva o leitor a lastimar aquele ocorrido. Se até o leitor é convencido dos argumentos de Carrizales, entendemos que, por fim, sobressai o domínio do homem inclusive sobre o leitor.

Por conseguinte, a dinâmica do relato cervantino nos mostra que a sociedade, ainda naquele tempo, agregava perfis antagônicos de personalidades, e Cervantes o faz não apenas mostrando na mesma personagem como em Carrizales e Leonora. Permitindo um olhar fora dos limites dos códigos morais, ele inscreve outras personalidades capazes de formular estratégias e com suas autonomias controem novas formas de poder. Sendo assim, "en su novela, Cervantes encarna estas polaridades en las figuras antagónicas de Carrizales y Loaysa. Estos personajes representan dos maneras de ejercer el poder sobre los demás" (WILLIAMSON, 1990, p. 798). E como comenta Jorge García López, Leonora é um ente coisificado para os dois: "propiedad dineraria para el vejete, objeto de conquista para el virote (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p.889).

Como vimos anotando, Cervantes, em um modo peculiar de escrita, imprime nas páginas do papel personalidades ambíguas, contraditórias, dotadas de intenso sentimento de verdade que revelam a dialética do suposto jogo de poder exercido nas relações de gênero. Diante desse predisposto, convém observar as estratégias de 'conquista' utilizadas por Loaysa divulgadoras de outras formas de poder sobre os indivíduos daquela fortaleza, mormente, sobre as mulheres.

2.2.1. Luis e Loaysa - no teatro das representações

> *El celoso extremeño*, en primera instancia, describe una contienda entre dos formas de afirmar la voluntad masculina de poder.
>
> Edwin Williamson

Pelas nossas explanações anteriores, podemos observar que, nesta *novela*, temos formas *sui generis* de exercer o poder tanto pelos homens quanto pelas mulheres. No caso dos homens de *El celoso*, é com a entrada do *virote*[16] Loaysa na casa do velho Carrizales que o embate entre as distintas formas de poder masculinas se torna visível.

[16] Edwin Williamson define, a partir de Porras, como "A los mozos solteiros llaman también *virotes* porque ansí como los virotes se disparan a muchas partes, éstos no tienen asiento ninguno en ninguna, y andan vagando de barrio en barrio' (WILLIAMSON, 1990, p. 800). Helena Percas de Ponseti se dirige à etimologia da palavras na tentativa de esclarecimento. En jerga, *virote* significa flecha desbocada

Porém, antes de encaminhar para o estudo desta complexa personagem, vamos desviar o olhar para uma personagem coadjuvante que manifesta uma função primordial na narrativa: o negro Luis. Para Helena Percas de Ponseti (1994), este é um personagem de fácil caracterização. O negro era o único homem, além do velho ciumento, que habitava aquela fortaleza. Porém, ele não oferecia perigo à honra daquelas mulheres, porque era eunuco, além disso, também, tinha o acesso limitado a casa ficando emparedado entre duas portas que controlavam a entrada. Nas leituras de García López (2001), Luis é interpretado como um nome irônico, pois a personagem se constitui como uma figura cômica 'penosa, enternecedora e irrisoria'. A observação é pertinente, pois, se atentarmos para o que diz o Dicionário de nomes próprios, o nome Luis significa 'combatente glorioso' ou 'guerreiro famoso' ou mesmo 'famoso na guerra'[17]. Pela *performance* demonstrada pelo negro que se torna, de certo modo 'assexuado' pela castração, tampouco a sua postura demonstra ser uma combatente, mas um sujeito vulnerável às seduções de Loaysa.

Luis é uma personagem importante no sucesso da ação proposta por Loaysa porque, é através dele, que o antagonista consegue adentrar ao 'monasterio' de Carrizales. Jorge García López, citando o pensamento de Zimic (1996), escreve que "las carencias de su confinamiento lo transforman en aliado ideal del virote para la primera embestida a la fortaleza de Carrizales, una rendición que prefigura la de su ama" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 892). Para convencê-lo da ajuda, Loaysa, além de utilizar seus disfarces, consegue conquista-lo através de uma de suas paixões, ou seja, a música. Ouvindo algumas canções tocadas do lado de fora pelo falso mendigo, o negro "diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer: tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos" (CERVANTES, 1995, p. 30). O narrador fala com ironia, generalizando o comportamento dos negros, ao mesmo tempo em que destaca o pensamento do virote sobre a importância deste para a efetivação do intento causador da desonra de Leonora e, por conseguinte, do marido ciumento, "pareciéndole que por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio había y debía ser por el negro" (CERVANTES, 1995, p. 30).

---

asociada con el órgano viril; etimológicamente, la raíz *vir* del latín *virilis*, masculino, fuerte, y la terminación *-ote* aumentativo jergal, proyectan la imagen de una sexualidad bien definida. En germanía, nos informa Molho, "*virote* designa la cuchilla del matarife, de lámina larga y penetrante, proyección metafórica del miembro viril" (PERCAS DE PONSETI, 1994, p.141).

[17] Disponível em http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/luis/ Acesso em 08 de maio de 2013.

Como observa Helena Percas de Ponseti, o negro "siente una pasión avasalladora por la música que le hace olvidar por momentos el terror que le inspira Carrizales cuando se ve en posesión de una guitarra" (PERCAS DE PONSETI, 1994, p. 107). Percebido o gosto do eunuco pela música, o astucioso Loaysa procura persuadi-lo de que aprenderia a tocar em menos de quinze dias. Advertindo das privações que viviam os indivíduos reclusos ali, Luis explica a Loaysa que não cantava mal. Este, com suas artimanhas, empenha-se em conquistar a confiança do negro:

> _ Por Dios, Luis _ replicó Loaysa, que ya sabía el nombre del negro _ que si vos diésedes traza a que yo entrase algunas noches a daros lición, en menos de quince días os sacaría tan diestro en la guitarra que pudiésedes tañer sin vergüenza alguna en cualquiera esquina; porque os hago saber que tengo grandísima gracia en el enseñar, y más que he oído decir que vos tenéis muy buena habilidad, y a lo que siento y puedo juzgar por él órgano de la voz, que es atiplada, debéis de cantar muy bien (CERVANTES, 1995, p. 31).

Vejamos como o astuto antagonista utiliza várias formas de conquistar o eunuco, seja através de promessas ou de elogios. Do mesmo modo, incentiva o negro ao consumo do vinho, bebida que dificultando o uso da razão, facilita o processo de conquista dos propósitos. O negro esclarece que nenhuma coisa lhe enrouquece tanto quanto o vinho, mas que não o deixará de tomar. Então o galanteador lhe diz, "bebed, hijo Luis, bebed, y buen provecho os haga, que el vino que se bebe con medida jamás fue causa de daño alguno [...] porque la seca garganta ni gruñe ni canta" (CERVANTES, 1995, p. 34). A orientação do antagonista não está, de todo, arbitrária uma vez que Juan Luis Vives, no sexto capítulo da *Introdução à sabedoria*, previne, "entre cear e dormir, torno a admoestar que não bebas; pois não há coisa mais danosa para o corpo, para a memória e para o engenho; mas, se a sede te fadigar, bebe pouco, um pequeno trago bastante antes de dormir" (VIVES, 1964, p. 27). Em seguida adverte que "guarda-te de beber vinho em demasia [...]", pois "o vinho é sepultura da memória" (VIVES, 1964, p. 28). A fala de Loaysa ainda está coerente com esse discurso já que ele explica 'que el vino que se bebe con medida jamás fue causa de daño alguno'. Porém, a argumentação se torna irônica uma vez que o próprio negro o explica como se dá a reposição dos jarros com vinho pelas escravas sugerindo fazer consumo intenso da bebida.

Se Loaysa denota saber dos danos causados pelo vinho, já advertidos por Vives, faz uso dele para entorpecer e 'conquistar' a cumplicidade do negro Luis. Somos

informados pelo narrador de que, na segunda noite, o enganador "abrazó a su buen discípulo y le besó en el rostro, y luego le puso una gran bota de vino en las manos [...]" (CERVANTES, 1995, p. 36). O pequeno fragmento prova a hipocrisia das ações do rapaz, pois simula manter uma afetividade pelo inocente eunuco, por meio do beijo, além de lhe legar aquilo que gosta, o vinho, embora sabendo ser prejudicial. Segue o narrador explicando que Loaysa "ordenó que luego tomase lición Luis, y como el pobre negro tenía cuatro dedos de vino sobre los sesos, no acertaba traste. Y con todo eso, le hizo creer Loaysa que ya sabía por lo menos dos tonadas […]" (CERVANTES, 1995, p. 37). As expressões 'ordenó' e 'le hizo creer' são suficientes para demarcar a ação do virote sobre o negro, ao mesmo tempo em que a expressão 'pobre negro' demonstra a consciência do narrador frente a essa fragilidade, ademais de sugerir o consumo do vinho. As páginas da ficção revelam que todas as atitudes do antagonista a fim de executar o plano arquitetado são criteriosamente calculadas. De acordo com a observação de Maria Augusta da Costa Vieira,

> [a]s restrições absolutas ao mundo exterior que Carrizales impõe a todos da casa são proporcionais à eficiência desses prazeres imediatos que Loaysa oferece a eles, seja pelo estímulo das sensações produzidas pelo violão e a voz, seja pelo vinho, que no caso entorpece o entendimento (VIEIRA, 2012, p. 181).

Pelo que se percebe, a inexistência da vida social faz com todos aqueles indivíduos se tornem vulneráveis a qualquer tipo de conquista. Não só as mulheres como ainda o negro eunuco são vítimas da sedução do jovem Loaysa. A atitude em vista do negro Luis é exemplar da ingenuidade. Depois de questionado por uma das escravas sobre quem lhe havia dado a guitarra, responde com convicção: "_ el mejor músico que hay en el mundo, y el que me ha de enseñar en menos de seis días más de seis mil sones" (CERVANTES, 1995, p. 37). A ingenuidade do homem nesse caso é tão forte que se confunde com a ignorância, referida pelo narrador, ao comportamento da não tão ingênua, Leonora.

Curioso observar que, como estamos mostrando, aquela aparente postura masculina orientada pelos códigos de conduta vai sendo *pari passu* desconstruída à medida que deparamos com fragilidades tão evidentes na personalidade de algumas personagens. É lícito reiterar que as orientações contidas nos códigos se destinavam a uma classe distinta, mas vale também acrescentar, consoante anotamos anteriormente,

que tais formas de condutas procuravam ser imitadas pelas mais diversas camadas sociais, uma vez tais 'homens e mulheres' dos tratados se tornavam modelos a serem seguidos. No ambiente ficcional das duas *novelas* que estamos citando, interessante é que as personagens parecem ter em vista esses propósitos éticos e morais, mas criam, a seu modo, a suas próprias normas e personalidades. Pensando na dinâmica dos gêneros e de suas personalidades, isto é, nos comportamentos previstos para homens e para mulheres, no caso de Luis, a castração engendra uma forma de torna-lo assexuado, por isso é permitido a ele compor aquela fortaleza habitada por mulheres. Mais uma vez a ficção nos demonstra outro lado já que, é como homem a partir dos padrões tradicionais, isto é, forte e corajoso, para exercer a função de guarda, de segurança daquela casa, que o velho ciumento precisa dele. E parece ser esta força o requisito selecionado por Carrizales para eleger Luis como guarda de sua casa, já que lhe falta e não são necessários a seu senhor os atributos do homem enumerados por Vives.

> A los hombres muchas cosas les son necesarias. Le es necesario al hombre tener prudencia, y que sepa hablar, que tenga discurso en las cosas del mundo, también que tenga ingenio, memoria, que tenga arte para vivir, que tenga justicia, liberalidad, grandeza de ánimo, fuerzas de cuerpo y otras cosas infinitas […] Pero en la mujer […] [s]ola una cosa se requiere de ella, y ésta es la castidad (VIVES, 1995, p. 79).

Nota-se que, no excerto acima, Juan Luis Vives enumera os predicativos necessários para o homem e, para a mulher, exige apenas a castidade. Pensando por essa via, cumpre ressaltar que os dotes masculinos exigidos são variados em função das distintas atividades sociais a eles atribuídas. Ao que se refere à mulher, a imposição se detém na guarda do seu corpo, isto é, do seu sexo. Uma das formas de restrições previstas para a mulher quando se trata da guarda da virgindade se embasa na crença da vulnerabilidade delas, ou seja, pensadores como Vives, León e outros citados no primeiro capítulo, inclusive aqueles da Antiguidade clássica, acreditam que as mulheres são seres propensos ao convencimento e às conquistas de outros, por isso deve estar reclusas aos cuidados dos pais e, posteriormente, do marido. Como salientamos anteriormente, Cristina de Pizán (2001) foi uma das vozes de mulheres a hostilizar essa ideia, advertindo que estas deveriam atentar para o modo como os homens as viam e as tratavam, seres frágeis, facilmente manejáveis e frívolas, dispostas à domesticação.

Seguindo esse raciocínio, o comportamento apresentado por Luis se aproxima daquele esperado da mulher nos relatos vigentes, isto é, propenso à manipulação já que

a castração o faz de determinada forma efeminado, pois, pelo olhar bíblico, o eunuco era um homem passivo, ou melhor, que tinha retida a sua virilidade. E os atributos masculinos não são imprescindíveis para a condição a que está submetido, apenas o uso da força do corpo, instrumento que ele não utiliza na narrativa, haja vista a sedução de Loaysa. Para concretizar o plano arquitetado, o astuto manipulador precisa da vulnerabilidade do eunuco e conta com o apoio dele na execução de seu plano, dominando-o, estrategicamente, através de suas fragilidades, a música, o vinho, as promessas e os elogios. Carentes como os demais naquele 'monasterio' são propensos a ceder à sedução do 'invasor', como destacou Vieira (2012).

Loaysa é, segundo caracterização de Helena Percas de Ponseti (1994), uma personagem muito complexa. Sua apresentação na obra é introduzida por certa depreciação de sua classe.

> Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. Éstos son los hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della: gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respectos se deja (CERVANTES, 1995, p. 28-29).

Diferentemente do modo como nos foi apresentado Carrizales, 'nacido de padres nobles', a caracterização de Loaysa nos põe defronte ao caráter aparentemente elitista do texto. Utilizamos o termo 'elitista' para se referir aos privilégios de linhagem que o narrador parece ressaltar no decorrer do texto, ressaltando a origem nobre do casal protagonista. Se para descrever Carrizales o narrador explica ao leitor que este pretende mudar de vida em relação a seu passado desregrado, com Loaysa ele já antecipa que desta personagem não se pode esperar o que está previsto em vista de costumes e de valores.

O narrador o apresenta como filho de ricos, mas que, ao contrário de seguir os nobres valores orientados, essa classe de pessoas faz suas próprias leis. Classificado como integrante de um grupo bastante contraditório, o narrador utiliza uma linguagem bastante metafórica com expressões como 'baldía', 'atildada' e 'meliflua', sugestiva do vazio de caráter neles encontrado. O termo 'melíflua' parece precaver da facilidade de conquista proveniente daquele tipo de comportamento e, ainda sobre o comportamento deles, o condutor da história adverte não dizer muito em vista de respeito. Segue

definindo o antagonista como um *virote*, "uno destos galanes, pues, que entre ellos es llamado *virote*, mozo soltero" (CERVANTES, 1995, p. 29).

Se as origens do antagonista são, de certa maneira depreciadas, o termo virote, explicado páginas atrás no entendimento de Percas de Ponseti, é explicado pelo narrador apenas como moço solteiro. Já Edwin Williamson explica que, como as 'gentes de barrio', o virote Loaysa, vagando de um espaço a outro, está habituado às suas próprias regras e às desordens, "gracias a su enorme confianza en sí mismo, Loaysa puede vivir en un continuo alboroto [...]" (WILLIAMSON, 1990, p. 800). Atentando para as práticas dessa personagem e a vulgaridade da conduta das personagens que povoam a fortaleza de Carrizales, Maria Augusta da Costa Vieira explica que "a atuação de Loaysa não o situa no âmbito da vulgaridade. O virote não se deixa levar pelas aparências sensíveis das coisas; ao contrário, sua ação é calculada passo a passo; portanto, não brota dos afetos, mas sim da razão" (VIEIRA, 2012, p. 182). Consoante anotamos anteriormente, as ações de Loaysa são cuidadosamente planejadas a fim de alcançar o seu intento, adentrar a fortaleza e conquistar a jovem esposa.

Se as ações do virote não se situam no âmbito da vulgaridade, também não estão no campo da discrição. Embora disponha da racionalidade própria dos *discretos*, diz Vieira, suas ações se enquadram nas características da *simulação*.

> Não se trata de encobrir uma verdade, mas de produzir uma mentira: *simular* que está a serviço da música e da diversão das pessoas, quando, na verdade, sua intenção é adentrar a fortaleza e aproximar-se da jovem esposa que leva uma vida monacal. Loaysa simula honestidade, finge o que não é, calcula todas as etapas de sua façanha, enfim, age como se estivesse em uma cena teatral que supõe progressões na ação e mudanças de figurino: de "pobre mendicante" coxo e maltrapilho transforma-se em jovem de "gentil disposição" e de tão "boa aparência" que as mulheres da casa o olhavam como se fosse um "anjo" (VIEIRA, 2012, p. 182).

Veja-se que todas as mudanças do antagonista são previamente arquitetadas e, ele mesmo admite ao negro Luis, depois de adentrar a fortaleza, de que tudo é 'indústria'. As transformações e as atitudes tomadas por Loaysa o distanciam dos princípios e valores para um bom cortesão, como orientam Baltasar Gracián em *El discreto* e *El héroe*, além das premissas pregadas por Dantisco no *Galateo* e Castiglione em *El Cortesano*.

Como também percebe Maria Augusta Vieira, as relações sociais de Loaysa se baseiam na técnica do teatro, e todos os disfarces e recursos que utiliza são direcionados

a um único objetivo, ou seja, romper aquela clausura e se aproximar da protagonista. Para isso, "sabe discernir perfeitamente o que pode agradar a uns e a outros e é capaz de construir sua imagem segundo seus próprios interesses" (VIEIRA, 2012, p. 182). Os primeiros sinais da conduta do jovem nos foram dados pelo narrador desde sua apresentação. Contando com o auxílio de 'dos virotes un mantón', Loaysa inicia a execução de seu plano a partir da conquista do negro eunuco, como explicamos anteriormente. Sobre os amigos do antagonista, o narrador emite uma crítica bem apurada quando explica que "nunca para tales obras faltan consejeros y ayudadores" (CERVANTES, 1995, p. 29).

Como estamos refletindo acerca da conduta de homens e de mulheres expressas na ficção, interessa-nos apontar o motivo que instiga aquele teatro arquitetado por Loaysa. Apenas "[s]upo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada" (CERVANTES, 1995, p. 29). Sobre os motivos que desencadeiam a ação do engañador, acrescenta williamson: "[l]a voluntad de Loaysa es autosuficiente y despreocupada. Si se propone conquistar a la mujer de Carrizales no es porque la desee (ni siquiera la ha visto), ni porque tenga relación alguna con el viejo (no lo conoce para nada); es por llevar la contraria" (WILLIAMSON, 1990, p. 800). Nos estudos de García López, este ainda percebe que "Loaysa, por supuesto, no ama a Leonora, a quien no conoce – ni siquiera la ama 'de oídas'- la joven no es más que victoria para exhibir ante la gente de su calaña" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 889).

As razões apresentadas pelo narrador e as justificativas de Williamson comunicam a irresponsabilidade e a inconsequência das atitudes tomadas por aquela personagem. Embora estejamos cientes da distinção entre ambas as formas de representação, convém mencionar que a expressão da voz narrativa nos remete, sutilmente, a alguns traços pintados no clássico Don Juan, de autoria atribuída a Tirso de Molina. Aquele, como este, burla da religião, do casamento, da ordem social, das normas, dos prescritos, seduz por seduzir, mente, enfim, brinca, por intermédio de seus disfarces, com a estrutura de vida edificada por Carrizales. Embora seja importante assinalar que a publicação do livro que popularizou a personagem na Espanha *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* tenha sido posterior à publicação do conjunto das doze narrativas curtas cervantinas, é lícito afirmar que a origem desse tipo de personagem é bem remota. Segundo Victor Said-Armesto (1946), as raízes literárias da

personagem Don Juan podem ser encontradas nos romances galegos e leoneses medievais. Também Forcione (1982), lido por Jorge García López, identificou esse viés na personagem

> como una figura demoníaca, una suerte de Don Juan, especialmente en sus descripciones, varias a lo largo del relato, y en la extraordinária escena en que aparece rodeado de las mujeres de la casa e iluminado por el torzal de cera que sostiene Luis, escena que sugere también el poder de los instintos naturales reprimidos (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p.889).

Trazendo em si traços que o afastam dos modelos de nobres cortesãos previstos pelos códigos e que, de certo modo, o aproxima do anti-herói Don Juan, vale recordar que Don Juan, de Molina, sente-se fortemente atraído por Ana apenas ao ouvir o Marquês de la Mota falar sobre e de seu amor por ela, assim como Loaysa apenas sabe da beleza da moça e do excessivo ciúme do velho, sente-se atraído por desmoronar aquele universo criado pelo marido ciumento. Como explica Williamson (1990), ele sequer deseja a jovem Leonora porque também nunca a havia visto. Nele, sobressai o ensejo de rompimento do que fora construído com recato e reclusão. Como observa Sócrates Nolasco sobre o mito espanhol, desprezando os princípios religiosos, Don Juan privilegia "enganar as mulheres e depreciar os homens com os quais elas estão comprometidas" (NOLASCO, 2001, p. 264). De maneira análoga, nesse jogo da transgressão, Loaysa despreza todas as regras da convenção a fim de alcançar o seu objetivo, lançando mão de todos os meios de conquista das pessoas envolvidas. Para ele, não tinha importância a honra da mulher e de sua família. Conforme acrescenta Nolasco, o homem que se assemelha ao paradigma do Don Juan:

> diverte-se com os resultados de suas trapaças, e só pode fazê-lo porque habita em um mundo no qual a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento. Dom Juan é um representante do veio individualista na medida em que não mede esforços para conseguir o que deseja; para ele, mentir é indiferente, como também o é entrar em conflito com a sociedade e suas regras. Ele manipula o código de honra segundo seus próprios interesses e é astuto no manuseio dos códigos de lealdade familiar e do amor cortês. [...] Dom Juan é uma ameaça contínua às famílias, valendo-se da situação privilegiada de sua própria família (NOLASCO, 2001, p. 265).

As palavras de Nolasco acima citadas são pertinentes se atentarmos para a concepção da personagem cervantina bem como a leitura que vimos empreendendo

sobre a representação dos gêneros na *novela* em questão. Mesmo que o escritor se refira à personagem Don Juan, podemos fazer uso de suas palavras para entender um pouco como se insere Loaysa frente àquele contexto de *El celoso extremeño*. Com a inserção dessa personagem, através de sua relação com os demais integrantes da cena literária, evidencia-se a crise dos paradigmas, as novas personalidades, a fragilidade das estruturas nas quais estavam assentadas a família naquela sociedade ficcional, já que, pelo que estamos percebendo, há sempre um 'mistério escondido' ou melhor, há sempre outra forma de ler o texto de Cervantes. Isso indica há não apenas uma predisposição ao discurso e às práticas predominantes na conduta de homens e de mulheres, mas fica entrevista uma sociedade bastante dinâmica. Pela citação acima exposta, é pertinente traçar o paralelo entre Don Juan e Loaysa. Este, como a personagem atribuída a Tirso de Molina, não se preocupa com a desonra em que se estabelecerá sobre a esposa e o marido ciumento, tampouco se inquieta com as regras estabelecidas pela religião.

Esta é, reiteradas vezes, o alicerce para as iniciativas do virote. Diz Loaysa a Luis: "_ Pues a la mano de Dios [...] que de aquí a dos días tendréis, Luis, todo lo necesario para poner en ejecución nuestro virtuoso propósito" (CERVANTES, 1995, p. 34). Veja-se que o astuto enganador utiliza a religião para conquistar a confiança dos demais naquele 'monastério' e ainda burla da intenção do negro eunuco de aprender a tocar em poucos dias quando atribui a seus planos a expressão 'virtuoso propósito'. O que está em evidência é a inconsequência dos atos seja frente às próprias pessoas ou mesmo do lado da religião.

Posteriormente, argumenta não ter outro interesse que o daquelas mulheres de ouvi-lo cantar e jura em nome de Deus ser obediente às regras quando estiver do lado de dentro da casa mesmo estando ciente de que seus planos quando adentrar àquela casa são distintos daqueles pensados pelas mulheres. "_ Por vida de mi padre, juro, y por esta señal de cruz, que la beso con mi boca sucia" (CERVANTES, 1995, p. 44). Os detalhes oferecidos pelo narrador também destacam as minúcias do ato do antagonista. "Y haciendo la cruz con dos dedos, la besó tres veces" (CERVANTES, 1995, p. 44). De modo análogo à personagem de Molina, Loaysa aqui subverte as leis do bom cavaleiro, do bom cortesão e ainda do sábio quando brinca com a crença dos outros e dele mesmo, inserindo a sua família como testemunha de uma farsa. Pelo pensamento de Vives, posturas semelhantes a esta afastam o homem do caminho da virtude e o aproximam do vício, das coisas más, pois "virtude chamamos dar a Deus e aos homens

aquilo que devemos, que é: honra, acatamento e serviço a Deus, amor às gentes e vontade de bem fazer" (VIVES, 1964, p. 08).

Observa-se que Loaysa faz uso da crença dos habitantes da fortaleza de Carrizales para executar o seu plano. Os valores impostos à religião têm aqui grande distinção, já que o virote brinca com ela enquanto as demais personagens fazem dela o seu escudo, o instrumento pelo qual vão se resguardar da astúcia daquele. As juras se seguem sob a exigência de Leonora e da Dona Marialonso sendo que esta esclarece que "si es que vuesa merced viene con buena intención, poco le ha de doler el jurar, que al buen pagador no le duelen prendas" (CERVANTES, 1995, p. 48-49). O varão dá seguimento a sua farsa com um discurso bastante irônico de sua condição e de seus propósitos. "Mas para que todas estén seguras de mi buen deseo, determino de jurar como católico y buen varón. Y así, juro por la intemerata eficacia, donde más santa y largamente se contiene, y por las entradas y salidas del santo Líbano monte […]" (CERVANTES, 1995, p. 49). Nota-se que certa subversão dos princípios do católico e bom varão, como ele mesmo ironiza. A advertência de Vives na *Introdução à sabedoria,*

> Digo que é contra a religião zombar o homem das coisas sagradas ou tomar as palavras da Sagrada Escritura e servir-se delas, trazê-las à boca, aplicando-as em coisas de mofa, ou fora de propósito, ou em contos, ou em fábulas fingidas, ou em ditos maledicentes, que é como derramar lama no remédio que te havia de dar saúde; mas aplicá-lo a coisas sujas, isto já é coisa maldita e intolerável (VIVES, 1964, p. 43-44).

A mensagem de Vives é claramente condenatória da atitude tomada por Loaysa na representação de seu teatro. O mesmo moralista em outro livro *Instrucción de la mujer Cristiana* recorre aos clássicos para salientar o quanto era considerado delituosa a entrada de outro varão que não fosse o marido na morada da mulher casada.

> Otrosí, no dé entrada a hombre en casa sin voluntad o sabida de su marido, según lo tiene enseñado Aristóteles, y mucho más debe hacer esto cuando su marido estuviere ausente en el cual tiempo hará como dice Plauto: 'que las buenas mujeres estando sus maridos ausentes, deben hacer cuenta que los tienen presentes' (VIVES, 1995, p. 309).

De acordo com o que explicamos no primeiro capítulo, é forte a influência dos escritos clássicos e da Idade Média sobre os discursos morais e religiosos do entorno cervantino. Como é perceptível, a iniciativa de adentrar àquela casa prevista por Loaysa

não danificava apenas a esposa, mas feria toda a honra familiar. Vinculada à subversiva atitude acerca da religião está a despreocupação de Loaysa com a perda da honra de Leonora e consequentemente do marido Carrizales. Como explicamos anteriormente a partir de Jean Delumeau (1983), a honra se constituía em um elemento essencial associado intensamente à religiosidade. Segundo Marcelin Defourneaux, "existe um outro valor que ultrapassa o da vida: a honra" (DEFOURNEAUX, 1983, p.42). Esta era conquistada individualmente pelas ações e condutas do indivíduo, porém, o menor desvio das regras impostas, sobretudo pela mulher, tornar-se-ia em motivo de desonra de toda a família. Pelo que explica o historiador, "a honra que se constitui em louvor, reverência ou consideração que o homem ganha por sua virtude ou boas obras é ainda expressão do valor individual, é também um valor social que cada qual se expõe a perder por via de outrem" (DEFOURNEAUX, 1983, p.42- 43).

Transgredindo os valores atribuídos à religião e à honra, o velho Carrizales impõe a sua condição de homem corajoso frente aos demais empecilhos a ele impostos para a execução do seu plano. Por outro lado, ao brincar com os valores vigentes revela certa fragilidade já que está sempre à espera da ação do outro, o que revela a sua dependência em relação aos demais. Se entendemos a criação dessa personagem como uma forma de demonstrar a flexibilidade das regras, morais, ético e até religiosas, podemos ler a atitude de Loaysa com a expressão 'ironia fina' do autor, como caracterizou Williamson (1990), o que deixa ver o surgimento de novas subjetividades.

Ainda que estejamos mostrando uma sutil aproximação dessa personagem a outra representação do heroi no Século de Ouro, também estamos cientes de que muitas distinções existem entre ambos. A questão central que nos motiva a fazer essa analogia se refere, exatamente, à leitura de Loaysa como uma quebra do paradigma previsto pelos códigos, o que demonstra possibilidades de leitura da obra cervantina, como adiantou Edwin Williamson. E, em outras palavras expressou Sócrates Nolasco (2001) sobre a representação do anti-herói como um representante de uma sociedade, de certo modo, hipócrita, que procura sobrepor valores e privilégios a determinadas classes sociais. Por isso, o discurso de Loaysa ecoa como um campo metafórico ao contrastar com o "discurso autoritário de Carrizales, el virote opone un discurso engañoso, lleno de equívocos y falsas apariencias, donde la palavra 'se dispara a muchas partes' sin tener asiento fijo en ningún significado. Loaysa es la figura del artista burlón e irónico" (WILLIAMSON, 1990, p. 800).

Mesmo que sugira uma voz que se oponha à do protagonista, vimos que, com Loaysa, assim como vimos com Carrizales, a sua atuação no desfecho da história denota uma transformação. De modo astuto, como vimos explicando, utilizando disfarces e estratégias de conquista do negro e das moças integrantes daquele ambiente até o suposto despertar de Carrizales, o moço demonstra determinação, autonomia, sagacidade, características estas previstas para o homem. Não obstante o encontremos durante o relato do marido ciumento com aparência desfigurada daquele sua condição inicial. Após o suposto despertar do marido ciumento, as mulheres saíram correndo, "dejando solo al músico, el cual, dejando la guitarra y el canto, lleno de turbación, no sabía que hacerse" (CERVANTES, 1995, p. 54). Se há pouco tínhamos um galante sedutor, decidido, sagaz, forte e conquistador, nos momentos finais da narrativa, ele aparece com outra personalidade indeciso, perturbado, vulnerável às decisões das mulheres. O informe do narrador a seguir é exemplar da passividade em que se encontrava o virote naquela situação. Marialonso "se salió del aposento y fue a decir a Loaysa todo lo que pasaba, aconsejándole que luego al punto se fuese de aquella casa, que ella tendría cuidado de avisarle con el negro lo que sucediese, pues ya no había puertas ni llaves que lo impidiesen" (CERVANTES, 1995, p. 63). O fragmento nos sugere agora uma personagem sujeita às orientações da 'mala dueña' e à espera da decisão sobre o seu próprio final.

Segue explicando que "admiróse Loaysa con tales nuevas y, tomando el consejo, volvió a vestirse como pobre y fuese a dar cuenta a sus amigos del extraño y nunca visto suceso de sus amores" (CERVANTES, 1995, p. 63). A personalidade do antagonista construída neste momento se afasta daquela condição inicial, ou seja, um sujeito portador do domínio da situação. Por outro lado, a representação dessa personagem é, como explica Percas de Ponseti (1994), bastante complexa. Essa complexidade se dá também, a nosso ver, pois, se atentarmos para o seu desempenho durante todo o percurso, mesmo quando, aparentemente, manteve o domínio da situação, esteve dependente da ajuda dos demais membros daquela fortaleza para atingir o seu objetivo.

Diferente do modo de agir do *viejo celoso* que, no momento da fragilidade, apodera-se da voz para justificar suas ações e fazer as suas lamentações, Loaysa utiliza muito da fala para justificar e suas ações e conquistas, no entanto, quando se torna paciente este se cala, à espera de uma decisão para o seu destino. Conforme o narrador "[y] cuando Loaysa esperaba que se cumpliese lo que ya él sabía que su marido en su

testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recorridos monasterios de la ciudad. Él despechado y casi corrido, se pasó a las Indias" (CERVANTES, 1995, p. 64). O trecho delata a decepção do antagonista diante da perda já que a conquista de Leonora era para ele e seus amigos um desafio. Sendo assim, aparece, neste momento, envergonhado por ter fracassado diante daquele jogo.

Se por um lado ele age, por outro, espera a ajuda de outros para a efetivação do seu plano. Isto é, quando consegue, continua à espera da decisão de Leonora. O que se vê é que, frente aos costumes vigentes do homem patriarcal, esta personagem se apresenta de forma bem complexa, o que nos faz arriscar o encontro de novas personalidades na ficção de Cervantes. Essa complexidade, para Roger Chartier (1998), dá-se devido às contradições decorrentes do próprio contexto.

O enredo dessa narrativa, embora o faça de modo muito sutil, pode se visto como uma forma de mostrar como são diversas as formas de poder naquele tempo. O protagonista assim como o antagonista através de seus poderes 'simbólicos' e das suas fragilidades deixam ver uma crítica acerca das próprias estruturas em que estão assentadas as relações familiares e, sobretudo as de gênero. A *performance* tanto de um quanto a do outro podem demonstrar uma certa decadência do homem, não apenas do homem cortesão, nobre, viril, mas dos valores que, embora imitados, serviam como parâmetros para a ordem da vida social. Como explica Vives (1964), a nobreza se conjuga no caráter e, por isso, Loaysa não tem o seu final feliz esperado já que, como vingança, ele termina envergonhado pela perda naquele jogo de sedução e pela decisão de Leonora. Atentando para o fato de que o virote ficava no limiar da marginalidade, embora nesse caso fosse originário de família rica, vale destacar que, ainda que seja mostrado no texto esse privilégio econômico do moço enganador, são seus atos que o situam frente ao relato ficcional como um astuto enganador, que, como explicou Vieira, não pode ter suas atitudes consideradas vulgares, mas no âmbito da simulação. Pelo que discute o narrador desde as primeiras páginas da narrativa, há certa depreciação das índias, e de suas mulheres, lugar em que parece servir apenas para a exploração. Por esse rompimento com os preceitos do homem cortesão, católico, Loaysa não dispõe os méritos para ficar com a viúva.

Como acrescenta Edwin Williamson (1990), essa obra cervantina mostra, em primeira instância, duas formas de afirmar a vontade masculina, materializada nas estratégias utilizadas por Carrizales e nos disfarces lançados por Loaysa, porém, a nosso

ver, as formas de poder exercidas vão se debater, sempre, com o 'oculto' poder da mulher.

2.3. Mulheres coadjuvantes- outras formas de poder

> Las mujeres de los siglos XVI y XVII trataban de zafarse del rígido control de padres y maridos.
>
> Mariló Vigil

Como explicamos, *El celoso extremeño* se estrutura em torno do marido ciumento Carrizales, da esposa Leonora e do virote Loaysa. Entretanto, para que a intriga ocorra é necessária a atuação de alguns coadjuvantes que, neste caso, desempenham funções primordiais.

Além da relevante contribuição do negro eunuco Luis na execução do plano outrora idealizado pelo antagonista, outras duas personagens femininas operam com papeis fundamentais no decurso da história, a saber, são elas as criadas a Doña Marialonso e a negra Guiomar. Após a reclusão na fortaleza do viejo celoso, como explica o narrador, "[p]rometiéronle las criadas y esclavas de hacer todo aquello que les mandaba, sin pesadumbre, con prompta voluntad y buen ánimo" (CERVANTES, 1995, p. 26). A predisposição das criadas e das escravas ao submetimento das ordens do velho ciumento, a princípio, configura certa observação da arte em relação à vida, já que, os discursos moralistas, não só orientavam a conduta de nobres donzelas, perfeitas casadas e honradas viúvas, mas ainda indicavam o procedimento adequado das senhoras casadas em relação a suas criadas e destas em relação a seus senhores. Dizia Vives:

> [L]as buenas sirvientas y criadas amarán a su señor y señora como a padre y madre, comoquiera que el que nos cría y nos da las cosas necesarias, no es otro que nuestro padre; y que esto sea verdad, el mismo nombre de padre y madre de familia nos lo enseña (VIVES, 1995, p. 304).

O moralista prossegue explicando os deveres das criadas para com os seus senhores, aspecto este que é, reiteradas vezes, demonstrada através do temor evidente ao longo da narrativa nos momentos das investidas de Loaysa à sua penetração naquela casa. "Mi amo [...] si él supiese que yo estoy ahora aquí hablando con nadie, no sería más mi vida" (CERVANTES, 1995, p. 30). A tensão que se estabelece sempre que o

enganador procura adentrar à casa, ao invés de demonstrar o respeito pelos senhores, deixa ver a falsidade das relações entre o amo e seus criados. Estes, apesar do temor e, ao contrário do que disciplina Vives, estão intentando uma forma de transgressão. Pois, para Vives, as criadas "[t]ambién no digan, ni hagan cosa las criadas que la señora ni las hijas ni las otras mujeres puedan tomar mal ejemplo, como sea que muchas veces se peca más con dar un mal ejemplo, que con el mismo pecado que se comete" (VIVES, 1995, p. 304).

No caso dessa narrativa, as criadas e o negro eunuco exemplificam uma forma de resistência e de incentivo à subversão, como vimos na atitude velada dos demais criados e de modo explícito, na influência de Marialonso sobre a jovem Leonora. Curioso observar que, frente à aparente passividade das demais donzelas que habitavam o 'monasterio' de Carrizales, merece destaque a atuação de negra Guiomar. Esta é caracterizada pelo narrador por não ser 'muy ladina'. Por esse predicativo, o narrador já antecipa ao leitor a procedência da criada diante da inocência das demais donzelas frente as juras de Loaysa. Não sendo facilmente enganada, a mesma explica: "_ Por mí, más que nunca jura, entre con todo diablo; que, aunque más jura, si acá estás, todo olvida" (CERVANTES, 1995, p. 49). A esperteza da negra se destaca frente à inocência, ou seria, à ignorância, como diz o narrador sobre o comportamento de Leonora, e também das demais criadas.

Analisando as práticas de representação de *El celoso extremeño*, Maria Augusta C. Vieira, explica que naquele ambiente em que predomina a vulgaridade, "[a] única exceção entre todos da casa é Guiomar, que não acredita nas juras do jovem músico e desconfia dos desdobramentos posteriores a seu ingresso" (VIEIRA, 2012, p. 181). A oservação da crítica acima é partilhada ainda por García López, lendo Molho (1990), quando exprime que Guiomar "es el único personaje de la servidumbre que exterioriza su oposición a Loaysa y su perfecta consciencia de lo que está sucediendo" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 893). Como estamos demonstrando, por trás do predominante discurso mantenedor da acomodada condição de inferioridade feminina, o breve relato ficcional já nos apresenta sintomas de outras personalidades tanto de homens quanto de mulheres. Porém, essas outras formas de atuação de homens e de mulheres são mostradas de modo muito sutil que somente um leitor atento pode extrair essa leitura da obra cervantina.

No instante de ouvir Loaysa cantar, Leonora logo seleciona a negra para ficar de guarda e os avisar caso o marido desperte. Aqui também evidencia discernimento

quando, do mesmo modo que duvida da atitude de Loaysa, a criada percebe a diferença no tratamento recebido em relação às outras criadas atribuindo-o a sua cor. "_Yo, negra, quedo; blancas van: Dios perdone a todas!" (CERVANTES, 1995, p. 51), desabafa Guiomar, privada do prazer da música. Acrescenta Vieira "[a]lém de perceber tudo o que está acontecendo e de poder julgar a situação devidamente, Guiomar também constata as restrições de Leonora com relação à sua negritude" (VIEIRA, 2012, p. 181).

Se a conduta da senhora em relação à criada é de restrições devido a sua cor, também a mesma ideia pode ser entrevista na fala de Marialonso quando elucida a Loaysa que "no sería razón que, a trueco de oír dos o tres o cuatro cantares, nos pusiésemos a perder tanta virginidad como aquí se encierra; porque hasta esta negra, que se llama Guiomar, es doncella" (CERVANTES, 1995, p. 48). O enunciado divulga determinado preconceito acerca da mulher negra, uma vez que, ao utilizar o termo 'hasta', a também criada Marialonso reitera o discurso da inferioridade agora ha pouco proferida pela 'perfeita casada'. Como se vê, no caso exposto, não só a mulher precisa vencer as barreiras de gênero como também aquelas decorrentes de sua condição social, ou de sua raça.

Se o embate travado pelas mulheres na história pode ser traduzido para a ficção, convém relembrar a vertente explicada por Mariló Vigil de que "para todas las mujeres las posibilidades de resistencia no eran iguales; a este respeto, una joven provinciana de clase media no estaba en la misma situación de una noble (VIGIL, 1994, p. 91). De acordo com nossas leituras, podemos depreender que a realidade encontrada no entorno de Cervantes debatia constantemente com as orientações previstas pelos códigos morais, e, com vistas nisso, podemos assegurar que os relatos ficcionais que vimos abordando concorrem como instrumentos capazes de deixar ver essa dinâmica social, perceptível no nível discursivo, a cargo do leitor.

Ainda naquele ambiente recluso, de restrição, havia a imposição de restrições mesmo de uma mulher sobre a outra. Como vimos reiterando, nesse universo feminino que é a fortaleza de Carrizales, as ações, embora a princípio apareçam como um privilégio masculino, vemos que as mulheres vão *pari passu* driblando a tradição a fim de exercer, elas mesmas, o seu poder. Se não lhes é concedida a liberdade fora dos limites da casa, algumas criam ali mesmo, em certo momento, a sua autonomia, a sua autoridade. Tendo em vista a transgressão feminina frente à procedência, aparentemente, recatada e temerosa das criadas para com seu senhor, encontramos doña

Marialonso, coadjuvante que exerce uma função essencial no infortúnio do velho Carrizales.

Marialonso tem um perfil distinto uma vez que não reconhecemos nela a inocência dos demais criados. Para Helena Percas de Ponseti, ela é "perversa y sin escrúpulos, de rasgos prototípicos, es una encarnación diabólica del mal" (PERCAS DE PONSETI, 1994, p. 144). É ela mesma quem faz a sua descrição. "Y aunque yo debo de parecer de cuarenta años, no teniendo treinta cumplidos, porque les faltan dos meses y medio, también lo soy [doncella], mal pecado; y si acaso parezco vieja, corrimientos, trabajos y desabrimientos echan un cero a los años, y a veces dos, según les antoja" (CERVANTES, 1995, p. 49). Há aqui uma visão depreciativa de si mesma. Apesar de ser donzela, como diz 'mal pecado', a sua própria voz enegrece sua aparência física, alegada pelo seu modo de vida. Pelo exposto por Jean Delumeau (1984), para homens e mulheres do Renascimento não bastavam as qualidades físicas, era preciso também os ornamentos do espírito. A ausência dessas características faz com que o narrador atribua, comumente, adjetivos depreciativos a esta personagem remetendo o leitor, desde o início da história, a manter por ela certa desconfiança.

Se esta foi a sua própria descrição no texto, a apresentação da mesma pelo narrador é repleta de ironia.

> Y a quien más encargó la guarda y regalo de Leonora fue a una dueña de mucha prudencia y gravedad, que recibió como para aya de Leonora y para que fuese superintendente de todo lo que en la casa se hiciese y para que mandase a las esclavas y a otras doncellas de la misma edad de Leonora […] (CERVANTES, 1995, p. 25).

A atitude preventiva de Carrizales é, de certo modo, ridicularizada pela voz do narrador uma vez que este é conhecedor dos sucessos que se passarão, e o mesmo previne o leitor, com seu discurso irônico, da procedência dotada de 'mucha prudencia y gravedad' daquela personagem, com a qual nos deparamos nos momentos seguintes. Ao explicar sobre a mostra da chave feita sobre a cera, Loaysa se dirige a Marialonso explicando como executariam o plano. Neste ponto, observa o narrador que esta "era la que con más ahínco mostraba desear su entrada" (CERVANTES, 1995, p. 45). Então, quando Leonora lhe entrega a chave roubada do marido para que Loaysa faça a cópia, esta "la recibió con la mayor alegría del mundo" (CERVANTES, 1995, p. 47).

A imagem desenhada é a de uma alcoviteira, como observa Katerina Vaiopoulos (2010) uma personagem oportunista e malvada. Inicialmente, o narrador refere-se, criticamente, a esta personagem com o adjetivo 'buena dueña'. Depois de revelado ao leitor a sua participação no 'delito' de Leonora, passa a utilizar termos como 'malicia de uma falsa dueña', 'maldita dueña', 'mala dueña', 'falsa Marialonso', 'malvada'.

O quadro que se pinta a partir de então é o da atuação de Marialonso na execução do plano previsto por Loaysa. Embora reclusa como as demais, a sua ação é intensa. É ela quem dialoga com o virote, negocia com ele, toma a guitarra das mãos do negro eunuco e o entrega ao músico para que dê início à canção, além de arquitetar a sua argumentação para o convencimento de Leonora. Explicando ao antagonista o engano do despertar de Carrizales, Loaysa ficou "atento a muchas palavras amorosas que Marialonso le dijo, de las cuales coligió la mala intención suya, y propuso en sí de ponerla por anzuelo para pescar a su señora" (CERVANTES, 1995, p. 54-55). Nota-se as artimanhas da criada que, adequando a sua linguagem com o uso de palavras afetuosas, visa ao convencimento também de Loaysa colocando-se à disposição na conquista da sua senhora, e resguardando assim, a recompensa.

A partir desse momento, a 'alcoviteira' assume o controle da situação, manda a todas as moças se recolherem já que, em outro dia, ouviriam as músicas, e pretende concluir o plano, agora, por eles negociado, a saber, convencer sua senhora a se envolver com o astucioso galã. A *performance* da 'dueña' ao mandar que saíssem as criadas para ficar a sós Leonora e Loaysa é repreendida e, mais uma vez, ela é elemento de depreciação. "Entreoyeron las mozas los requiebros de la vieja, y cada una le dijo el nombre de las Pascuas, ninguna la llamó vieja que no fuese con su epítecto y adjetivo de hechicera y de barbuda, de antojadiza y de otros que por buen respecto se callan […]" (CERVANTES, 1995, p. 55). Novamente, como no instante em que vai esclarecer sobre os virotes, o narrador também se cala a fim de não depreciar determinadas classes e, justifica ser por respeito, a nosso ver, ao leitor.

A forma de pagamento parece ser a saciedade de seu desejo de mulher.

> Cuesta arriba se le hizo a la dueña ofrecer lo que el músico pedía; pero a trueco de cumplir el deseo que ya se le había apoderado del alma y de los huesos y médulas del cuerpo, le prometiera los imposibles que pudieran imaginarse […] y ella acudió a la sala a persuadir a Leonora acudiese a la voluntad de Loaysa, con una larga y tan concertada

> arenga, que pareció que de muchos días la tenía estudiada (CERVANTES, 1995, p. 55-56).

Ao contrario de outras alcoviteiras, não são os unguentos o artifício principal para a investida de Marialonso. Ainda que o velho Carrizales seja entorpecido pelo remédio trazido por Loaysa, a estratégia de poder de Marialonso aqui é a própria voz da mulher, a argumentação. Julio Caro Baroja (1992) se empenha em esclarecer que há várias questões que distinguem as estratégias das mulheres e que as caracterizam como bruxas ou feiticeiras. Para Caro Baroja, essas caracterizações geralmente se opõem às mulheres virgens, enquanto as feiticeiras são adivinhas e encantadoras, as bruxas são depreciadas e temidas. Para Caro Baroja, "la hechicera es más común que la mujer reputada por bruja, metida en prácticas diabólicas menos utilitarias, cultivadora del Mal, asistente a aquelarres y adoradora del macho cabrío, símbolo del Demonio, o auténtica encarnación del mismo" (CARO BAROJA, 1992, p. 192).

Pelo exposto, vimos em Marialonso alguns dos perfis traçados por Baroja ao definir a bruxa. Não estamos afirmando que Cervantes inscreveu uma bruxa em *El celoso extremeño*, mas que, ao delinear os perfis de mulheres, deixa ver alguns desses traços na personagem de que estamos falando. Temos também, em outras narrativas das *Novelas Ejemplares*, essa mesma estratégia, entendida aqui como uma forma de controle e dominação usada pela mulher. Em *El licenciado Vidriera*, a dama da história acaba por apaixonar-se por Tomás. Entretanto, o licenciado não correspondia aos sentimentos da senhora e se detinha mais com os seus livros. A mulher então, vendo que, pelos meios comuns não conseguiria conquistá-lo, buscou outros modos de fazê-lo. "Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dió a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla" (CERVANTES 1995, p. 335).

A personagem feminina da novela recorre ao que podemos chamar de filtro de amor, ou feitiço para tentar conquistar a atenção de Tomás a seu favor, uma prática extremamente repudiada e condenada pela igreja, como sugere o narrador: "¡Como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío!" (CERVANTES 1995, p. 335). Na primeira metade do século XVII ainda era comum o uso da feitiçaria, como esclarece o historiador, "a par dos que se tornam presa de Satanás, há os que lhe pedem ajuda para se beneficiarem do seu poder. Existem diversos

graus de feitiçaria desde a curandeira que sara feridas pronunciando palavras mágicas, a bruxa que manipula- filtros de amor" (DEFOURNEAUX 1983, p. 157).

Buscando oura forma para conquistar Tomás Rodaja, a mulher decide dar-lhe o 'membrillo'. É possível constatar a condenação do narrador quando diz: "Y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman *veneficios*; porque no es otra cosa lo que hacen sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones" (CERVANTES 1995, p. 335). Assim, o protagonista não se apaixona por ela, mas o marmelo o envenena deixando-o doente, perturbado de seus sentidos e acreditando firmemente que é um ser de vidro e, portanto, intocável. Nessa narrativa, assim como em *El celoso extremeño*, temos a mulher buscando meios de conquista, de realização de seus desejos, assim como ocorre também na novela *La española inglesa*. Após da recusa da rainha de deixar Isabela se casar com o filho da camareira, esta "determinó de hacer una de las mayores crueldades que pudo caber jamás en pensamiento de mujer principal, y tanto como ella lo era. Y fue su determinación matar com tóstigo a Isabela (CERVANTES, 1995, p. 303). Neste caso também, o veneno dado à protagonista não é capaz de retirar-lhe a vida, mas a deixa muito deformada até a sua recuperação total, no final da história. O que nos interessa aqui é a recorrência desses usos na escrita cervantina e a constância da ineficiência deles para as propostas em cada narrativa. A saber, nem Marialonso consegue através do unguento o sono profundo de Carrizales; tampouco a mulher de *El licenciado Vidriera* consegue o amor de Tomás e nem mesmo a camareira consegue a união de Isabela e seu filho. Sendo assim, o que nos instiga, de fato, a esse olhar é como o autor busca estratégias literárias ara demonstrar, nas páginas ficcionais, distintas estratégias femininas e, consequentemente, diferentes perfis de mulher. Em vertente análoga, Forcione (1982) aponta que a caracterização dessa personagem, referindo-se a Marialonso, se concebe como uma sátira que se manifestará em outra personagem, "la dueña Rodríguez", no *Quijote* II, 31 (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 892).

Voltando às estratégias da criada Marialonso em *El Celoso Extremeño*, merece destaque a argumentação bem elaborada utilizada no convencimento de Leonora que o narrador sugere ter sido planejada há muito tempo. Convém explorar a voz do narrador sobre essa argumentação da Dueña sobre Leonora. Como estratégia, ela destacou os valores, a gentileza, sua vivacidade, como seriam bons os abraços do amante moço se comparados com os do marido velho, "asegurándole el secreto y la duración del deleite, con otras cosas semejantes a éstas que el demônio le puso en la lengua" (CERVANTES,

1995, p. 56). Veja que o narrador sempre faz uma analogia entre as atitudes da criada e do demônio. E, conforme Percas de Ponseti (1994), a base de sua argumentação são os aspectos sexuais. Diante disso, intervém o narrador: "¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones!" (CERVANTES, 1995, p. 56).

Sendo assim, Leonora, mesmo ficando entrevisto que o adultério não tenha se consumado, apenas aquele ato se configurou no insucesso do matrimônio. "En fin, tanto dijo la dueña, tanto persuadió la dueña, que Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormia el sueño de la muerte de su honra" (CERVANTES, 1995, p. 56). Já anotamos anteriormente como o recato da mulher a partir de Vives, Luis de León, Gracián, Defourneaux, Vigil, dentre outros historiadores e moralistas, como era intenso o valor da honra familiar e do recato da mulher naquele contexto, por isso explicitando o caráter danoso daquele acontecimento, a mensagem do narrador é capaz de precisar o caráter destruidor da atitude de Leonora, orientada pela velha, entendida pela expressão de Baroja (1992), como 'protectora de amores malditos'.

Como uma 'descendente' de Celestina, "Tomó Marialonso por la mano a su señora y casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba, y echándoles la bendición con una risa falsa de demonio, cerrando tras sí la puerta, los dejó encerrados […]" (CERVANTES, 1995, p. 56). Com esta iniciativa, assim como Celestina no entender de Mário M. González (2010), Marialonso, pelo que vimos empreendendo nesta leitura, age com muita habilidade a fim de afastar dois obstáculos: a autoridade e a autonomia do marido ciumento e o recato e a honestidade de Leonora. Não cabe aqui falarmos em virgindade, mas em honestidade e honra da 'perfeita' mulher casada nos moldes de Léon e Vives. Nos dois casos, é a mulher oferecendo resistência à sua própria condição, pois a reclusão de Leonora implicava em sua própria reclusão. Isso resultaria na desestruturação daquela fortaleza montada por Carrizales, já que promete a volta do galanteador, o que parece revelar o desejo da frequência daquela presença ali. Porém, por outro lado, a 'descendente de Celestina' se aproxima desta última uma vez que também age em favor de seus objetivos. Embora estes não sejam tão claramente explicados nesta leitura, entendemos como a realização de seu desejo afetivo e sexual.

Em outro plano, vale destacar que o estudo do comportamento de Marialonso não prescinde da reflexão sobre a composição de seu próprio nome. Parece proposital

que a designação Marialonso resulte de uma combinação rara entre um nome de mulher e outro de homem, se comparado aos de outras personagens femininas da mesma obra, e também das outras narrativas do conjunto das *Novelas Ejemplares*. Com todo o comportamento ativo e transgressor outrora declarado, a personagem demonstra, de fato, algo ambíguo quanto à sua sexualidade. Se o nome Maria remete-nos à passividade e acolhimento reiterados pelo discurso religioso através da mãe de Jesus, o termo Alonso nos reporta a uma personagem masculina, ou masculinizada. O Dicionário de Nomes Próprios[18]explica que, originário do latim, Alonso significa um homem nobre pronto para a batalha. Na ficção cervantina, temos aqui uma construção irônica já que Marialonso burla todos esses princípios, sobretudos aqueles reiterados ao velho Carrizales no princípio da narrativa quando lhe promete o cuidado e zelo com sua senhora. Tampouco encontramos nela algum sintoma de nobreza, e sua batalha é, de fato, mediada pelo jogo de interesses, de perversão, utilizando o termo de Helena Percas de Ponseti (1994). Também Molho (1990) observa "que el nombre de la dueña es 'hermafrodita: feminino em um princípio (María), desemboca en varonil (Alonso), dimitiendo de la delicadeza doncellesca a favor del brutal desparpajo de la mujer barbada" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 892).

No conto cervantino, Leonora é, pela visão de Ludwig Pfdanl (1952), o modelo de mulher serva que se assemelha à 'perfecta casada' configurada por Luis de León. Já Marialonso se apresenta como o oposto desse perfil já que é ela quem oferece o caminho de acesso à jovem por meio de interesses próprios. Atua como se fosse a encarnação do mal. Dessa forma, Leonora pode ser esse símbolo a quem a criada Marialonso procura corromper, pois o incentivo desta última não visa ao bem de Leonora, mas, destaca o narrador que ela espera contente a sua recompensa.

Temendo ou ironizando, numa mensagem subentendida, este tipo de mulher, o narrador apela, "libre Dios a cada uno de tales enemigos, contra los cuales no hay escudo de prudencia que defienda ni espada de recato que corte!" (CERVANTES, 1995, p. 57). Por expressões como esta é que Cervantes é confundido com um contra reformador da igreja católica, porém, como estamos mostrando, há muito que ser lido e entendido por trás do discurso proeminente inscrito nesses textos de ficção. Se a ação transgressiva da mulher era interpretada como uma ação diabólica, o velho Carrizales não culpa a sua esposa, dizendo "no te culpo, digo, porque persuasiones de viejas

[18] Disponível em http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/alonso/ acesso em 06 de maio de 2013.

taimadas y requiebros de mozos enamorados fácilmente vencen y triunfan del poco ingenio que los pocos años encierran" (CERVANTES, 1995, p. 62), mas divide a responsabilidade daquele infortúnio com a 'maldita Marialonso'. Assim, ambos são punidos ele com a morte e "a la falsa de Marialonso no le mandó otra cosa que la paga de su salario" ficando "la malvada de la dueña, pobre y defraudada de todos sus malos pensamientos" (CERVANTES, 1995, p. 64).

Já explicamos anteriormente a recusa de Leonora em aceitar a ordem do marido de se casar com Loaysa como uma manifestação de poder, porém, devido a sintonia do discurso literário com as experiências da vida social, como anota Baroja, "era imposible imaginar un amor, provocado por hechizos y conjuros, que pudiera llegar a buen fin", pois afinal, "[t]odo lo que gire en torno a la hechicera no puede salir bien, porque es representante de lo contrario al amor honesto y la enemiga de la mujer por antonomasia" (CARO BAROJA, 1992, p. 190).

Enfim, a nossa revisitação de *El celoso extremeño* não tem a proposta de traçar paralelos entre suas personagens e outros perfis de representações literárias dos tempos anteriores a sua enunciação. Por conseguinte, apenas notamos que, as personagens inscritas nesse restrito universo desta *novela* vêm ratificar a nossa interpretação de que, por detrás do discurso predominante que tende a estereotipar a escrita cervantina como 'conformista' da ordem patriarcal em voga, tomando de empréstimo a expressão de Edwin Williamson (1990), o que vimos é que, há nela uma dinâmica social que revela várias personalidades, tanto homens com poderes simbólicos quanto mulheres que, quando tiram os seus disfarces de 'cordeiras' mostram, de diversas formas, seus poderes ocultos de mulheres, deixando ver, de certa maneira, algumas fraquezas masculinas. Seguindo este objetivo é que vamos, no capítulo seguinte, adentrar pelo tecido narrativo de outra narrativa curta exemplar, *Las dos doncellas*.

CAPÍTULO 3 – A DINÂMICA DAS IDENTIDADES EM *LAS DOS DONCELLAS*

O narrador não quer nem pode entregar a chave dessa história ambígua.

Jean Canavaggio

Na leitura de *Las dos doncellas*, de maneira análoga ao que elucidamos acerca de *El celoso extremeño*, o leitor se vê diante de vários planos de interpretação. Não obstante, em *Las dos doncellas*, a percepção do não dito se torna um pouco mais complexa tendo em vista a dinâmica das identidades expostas no tecido narrativo.

Para formalizar essa dinâmica no constructo ficcional, o autor dá certa autonomia ao narrador, que, segundo Canavaggio (2005), tem todo o poder de condução da história e se deleita com os recursos de sugestão, revelação e ocultamento dos eventos narrados. Contudo, não iremos atentar para as questões textuais envolvendo a instância narrativa, uma vez que nos pautaremos pela investigação da astuciosa representação dos gêneros diante dos proeminentes discursos moralistas, revelando personalidades de homens e de mulheres consideradas 'repressivas' para o tempo da narração. Para exemplificar, vale lembrar que a peripécia central que move a cena dessa novela se dá pelo disfarce que Teodosia e Leocadia fazem vestindo-se de homens. Esta iniciativa nos remete ao olhar patriarcal que atribui à mulher o acanhamento, a timidez e estereotipa o seu corpo, os trajes, o modo de falar e até o espaço de ação limitando-o ao doméstico, ou melhor, ao privado, e contrasta com a atitude de busca que motiva as duas donzelas nesta *novela* breve.

Se por um lado entendemos a diligência feminina como um meio sutil de resistência à sua condição de mulher, por outro lado podemos anotar que, como homens, o que elas buscam é a condição prescrita para nobres donzelas. Movidas pela emoção, procuram alcançar o homem amado para assim se tornarem 'perfeitas' casadas. No que diz respeito ao papel masculino, encontramos homens que cumprem com seus papeis, seja de irmão ou de namorado, mas que, de certo modo, são sensíveis e vulneráveis ao domínio e à conquista feminina.

Isto posto, veremos como a presença dos escritos canônicos disciplinadores da conduta de homens e de mulheres que, por sua vez, tiveram ampla influência dos discursos misóginos da Antiguidade e do discurso patriarcal da Idade Média, podem ser

entrevistos no encaminhamento da atuação das personagens. Com vistas nesse diálogo e, dentro das normas de sua época, Cervantes permite que as mulheres desse enredo sejam ‘atrevidas’ na busca pela recuperação da honra lastimada. Para engendrar esse propósito, a nosso ver, o autor procura não ser fiel ao contexto de seu entorno, mas, com critérios artísticos, nunca perde de vista o dinamismo da sociedade com o qual nos deparamos nos relatos de historiadores e sociólogos sobre aquele tempo.

3.1. *Las dos doncellas*- um discurso sugestivo

> [Cervantes] nos deja entrever cómo podría contar otras cosas en vez de lo que nos dice, cómo no sucede exactamente lo que nos narra o si lo hace, cómo unos hechos narrados pueden ser sustituidos por otros distintos […]
>
> Rosa Navarro Durán

Considerado por alguns críticos como uma figura polêmica por sua vida venturosa e sua relação com o poder, Cervantes soube, como poucos, utilizar as experiências vividas ou imaginadas em seu entorno e as regras vigentes para construir um discurso ambíguo, às vezes, paradoxal. Pelo que vimos anotando, o caminho ‘misterioso’ traçado por ele parece ter sido algo um tanto contraditório de modo que, respeitando os modelos canônicos, incorpora um espaço de liberdade em sua arte narrativa.

Com isso, o florescimento cultural e literário, embora controlado pela Inquisição e pelo respeito às Instituições, soube adequar a arte à problemática social e, assim, ultrapassou os limites do discurso moralista para alcançar um alto grau artístico. O historiador Josep Buades, estudando a vida dos espanhóis, acrescenta que “os artistas do século XVII souberam deixar um vívido retrato da sociedade de seu tempo, sem nos ocultar as duras condições de vida de uma massa humana que vivia por completo alheia aos sonhos imperiais de seus dirigentes” (BUADES, 2006, p. 119). Em *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*, percebemos que Cervantes não oculta, mas deixa subentendido, a critério da avaliação do leitor, a reflexão sobre as questões com as quais suas narrativas estabelecem correspondência, sendo elas, a condição da mulher, a

religião, a honra, os valores dos homens, enfim, aspectos concernentes à vida em sociedade, mas, sobretudo, aspectos que envolvem as relações de gênero.

A crítica sobre essa narrativa, segundo Jorge García López, centra-se na falta de verossimilhança em determinadas cenas como a que conta o reconhecimento entre os irmãos Teodosia e Don Rafael no princípio do relato bem como naquela em que é narrado o enlace matrimonial deste com Leocádia. Ainda observa o crítico, lendo Amezúa, que se trata "de una historia 'pobre de episódios y conflictos'" e completa, com Rodríguez Luis (1980) que "Cervantes esconde de un 'detallismo' exagerado para 'retardar el desenlace en beneficio de la extensión'". Acrescenta ainda que, nesta narrativa, o autor utilizando de um detalhismo histórico 'exagerado' "trataria de una narración de 'una sencillez de estrutura y un equilíbrio tan delicadamente ponderado' que valen por 'testimonio de la seguridad y maestría de su última madurez' (Casalduero, 1943)". Ainda sobre a verossimilhança presente no texto literário, destaca, "en fin, un alud de críticas que se han querido salvar a cuenta de que la inverosimilitud premeditada puede ser norma artística y patrón compositivo, echando mano del socorrido lugar de *Viaje del Parnaso*, IV, (Díez Taboada 1979, Zimic 1996)" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 942)[19].

O engano das aparências em que a obra se estrutura é para Avalle Arce (1982) nada mais que um procedimento narrativo interpretado por Thompson (1963) "como un encadenamiento de 'cuestiones de amor' afín al relato sentimental, identificando el origen de las simetrías entre personajes y situaciones a partir de la novela pastoril" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 943). Jorge García López anota ainda que o disfarce masculino que aparece em Teodosia e Leocadia tenha entrado na literatura espanhola com o episodio de Félix e Felismena, de *Diana*, de Jorge de Montemayor. Nos discursos cervantinos, o engano também passa a ser frequente já que é a característica central da outra novela breve intitulada *La fuerza de la sangre*. Para esse mesmo crítico apontado acima, essa narrativa traz em si os personagens da *Galatea* para um cenário cortesão. Como destacamos no primeiro capítulo, o enredo dessa narrativa se estrutura em torno do reconhecimento do rapaz que fez com que Leocadia perdesse a sua honra, dando a ela um filho. Utilizando alguns símbolos como a casa e o crucifixo para efetivar esse

[19] A relevante abordagem crítica feita por Jorge García López sobre as duas novelas ejemplares se configura como uma releitura de importantes críticos sobre as mesmas narrativas, o que justifica a reiterada utilização de citação de citações feitas por esse autor.

reconhecimento em *La fuerza de la sangre*, em *Las dos doncellas*, o engano e o reconhecimento se dão de forma distintas.

Falaremos posteriormente que vários traços de *Las dos doncellas* podem ser encontrados no *Quijote*, e vale anotar agora que o travestismo também faz parte do enredo da obra maior cervantina. Nos capítulos que contam os episódios de Sierra Morena (*Don Quijote* I, 23–31), assiste-se a "toda una exhibición de despojo de ropas, roturas, disfraces e intercambios de prendas que se relacionan con procesos de marginación social, desintegración del ser, exhibición de hondas inhibiciones sexuales y desarmamiento de construcciones genéricas" (JUÁREZ-ALMENDROS, 2004, p. 39). Assim como acontece em *Las dos doncellas*, entende-se a troca de roupas, nesse episódio do *Quijote*, como um elemento simbólico. Para a mesma autora, por estar intimamente relacionada à imagem corporal segundo as circunstâncias pessoais, os costumes e também como expressão de uma individualidade, a roupa se sobrepõe ao real (a materia), o imaginário e o simbólico. E acrescenta,

> la ropa, por ser una extensión natural del cuerpo y un fundamental componente de la identidad, provee claves tan importantes en el establecimiento y mantenimiento del yo como el propio discurso, afirma Gregory P. Stone (87). En la literatura, como en la vida real, a través de las vestiduras se expresa una complejidad de sentimientos físicos, emocionales, psicológicos y estéticos. Al mismo tiempo los atuendos están henchidos de la ideología política de su época, y relacionan a los sujetos con su cultura e historia (JUÁREZ-ALMENDROS, 2004, p. 39-40).

Assim como explica Juárez-Almendros acerca do significado da roupa, veremos que, em *Las dos doncellas*, o uso das vestes masculinas tem o papel de aproximação do gênero masculino, aspecto que possibilitará a inserção daquelas mulheres no ambiente social. Dessa forma, expressam ainda uma marca cultural daqueles tempos que subordinam as mulheres ao domínio masculino. Voltando à leitura feita de Sierra Morena, explica que a vestimenta, o travestismo e as transferências de roupas por meio das personagens,

> alienados por los códigos sociales, muestran deseos reprimidos, psicosis y conflictos con la colectividad. Esos conflictos sociales se especifican en el caso de Sancho y don Quijote, al retirarse a *Sierra Morena* para evitar a la Santa Hermandad, mientras que Dorotea justifica su presencia en las montañas para 'esconderme en ellas y huir de mi padre' (I, 28; 331). La ropa en estos episodios simboliza las

> pérdidas y hallazgos que acompañan las transformaciones internas y externas. Dorotea, Cardenio y don Quijote abandonan su casa forzados por crisis personales y se buscan a sí mismos en Sierra Morena. El cura y el barbero marchan en busca de otro y hallan algo inesperado en ellos mismos. La disolución temporal de la imagen social en la brecha del paso por la naturaleza agreste, que se recobra al final por medio de la vuelta al vestido cotidiano, expone el convencionalismo de tal imagen y altera la armazón de las construcciones ideológicas de identidad y género (JUÁREZ-ALMENDROS, 2004, p. 41).

Se a leitura do travestismo no *Quijote,* pelo pensamento de Juárez-Almendros, admite o sentido de crises e conflitos individuais, no caso de *Las dos doncellas*, o disfarce de homem pretende aproximar a mulher do mundo vivido pelo homem, isto é, procura por em confronto os critérios de definição dos gêneros. Ainda no *Quijote*, na segunda parte, no episódio na Ilha da Barataria em que Sancho Panza em sua ronda pela ilha, depara-se com dois jovens, um jovem e uma jovenzinha de idade de aproximadamente 16 anos que saem à noite para conhecer a vida e o mundo, já que o pai a deixava encerrada em casa, ela travestida de homem, troca de roupa com o irmão para que pudesse avançar pelo espaço público, assim como fazem Teodosia e Leocadia em *Las dos doncellas*. Assim, nas distintas narrativas, Cervantes coloca o mundo do mundo em confronto com o universo feminino. Se a roupa admite toda a significação exposta pela autora acima, pode-se entender então que, Loaysa, em *El celoso extremeño,* ao vestir de mendigo para aproximar-se do negro Luis, exibe uma clara estratégia de mudança de condição social. Seguindo a leitura do episódio de Sierra Morena, Juárez-Almendros explica que,

> Cardenio abandona sus finas ropas por inservibles, el cura deja su sotana en la venta y Dorotea, vestida de mozo, aparece sin sus faldas. El desnudamiento y el travestismo en un ámbito alejado de la civilización equivalen a una eliminación ritual de marcas sociales de diferenciación que da lugar al descubrimiento de otras facetas personales. En este lugar de ilusión y de aislamiento, se descubre que la realidad normalizada de la que escapan es aún más ficticia (JUÁREZ-ALMENDROS, 2004, p. 42).

Conforme anotamos, o travestir-se, os disfarces admitem um caráter relevante não somente em *Las dos doncellas* como em outros textos cervantinos. Voltando à trajetória das personagens, ao representar a autoridade feminina por meio do disfarce de

homem, o narrador ironiza a ocupação social da mulher, ao mesmo tempo em que denota certas contradições do tempo sobre o qual constroio seu enredo. Como vimos reiterando, o discurso ambivalente ou irônico do autor nasce do olhar crítico que o mesmo comunica em seus registros de ficção. Segundo René Wellek,

> [l]a actitud irónica nace al comprender uno cuán paradójica es la esencia del mundo cómo una actitud ambivalente es la única que puede abarcarlo en su contradictoria totalidad. Supone un conflicto entre lo absoluto y lo relativo, una conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario que es dar una reseña íntegra de la realidad. El escritor, pues, debe sentirse ambivalente respecto a su obra, alzándose por encima y aparte de ella, manejándola casi juguetonamente (WELLEK, 1962, p. 22).

No caso de *Las dos doncellas*, assim como de *El celoso extremeño*, como mostramos no capítulo anterior, o jogo da sugestão faz com que a responsabilidade da leitura fique a critério do leitor. O autor dá pistas, porém, cabe ao leitor decifrá-las interpretando o olhar irônico nelas impressas. Assim, a leitura subjacente ao dito deixa ver duas facetas do autor aparentemente incompatíveis, bem definidas por Edwin Williamson, "por un lado, el escritor irónico y pluralista, heredero de Erasmo y anticipador de la España liberal; por el outro, un autor conformista y ortodoxo, un militante más de la contrarreforma española" (WILLIAMSON, 1990, 794).

Interessante anotar como em *Las dos doncellas*, os paradigmas de delicadeza, pudor, beleza, fragilidade e sensibilidade são aspectos apontados como definidores da conduta feminina, mas que, sob o nosso ponto de vista, podem ser entendidos como um discurso irônico, já que, por outro lado, reitera o discurso predominante, sobretudo das pessoas "principales" como observa o narrador. Para Rosa Navarro Durán (1995), quando este posicionamento aparece nas novelas, ele deve ser entendido como um juízo cervantino sobre as mulheres. Termos como 'principais', 'mais importantes', 'mais belas', 'mais nobres' são predicativos constantes que reiteram o realce dado, mesmo que criticamente, de uma classe ou de um gênero sobre o outro.

Com o objetivo de criticar e chamar a atenção para as desigualdades de classe e de gênero, isto é, colocar em questionamento as práticas sociais em voga naqueles tempos, o autor as enaltece e exagera. A descrição da protagonista Teodosia pelas palavras de Leocádia são exemplares dessa questão, "hija de un *principal* caballero, llamada Teodosia, doncella de *extremada hermosura* y de *rara discreción*. Y por ser de

tan nobles padres, (…) Teodosia más hermosa que el sol y más discreta que la discreción misma y, sobre todo, *más venturosa* que yo" (CERVANTES, 1995, p. 165, *Grifos nossos*). A ênfase dada às características da personagem e de sua família coloca Teodosia em posição de destaque e em condição de superioridade em relação às outras personagens, inclusive a Leocadia, embora esta seja caracterizada pelo narrador como tão honesta, tão formosa e imaginada por Don Rafael vestida de mulher "en casa de sus padres, *ricos* y de *tan principal* y *rico linaje* como ellos eran" (CERVANTES, 1995, p. 160, *Grifos nossos*). Como explica Linda Britt, "[e]l autor deliberadamente desarrolla las complicaciones en la trama de la novela para crear un ambiente de confusión, pero nunca se pierde la idea central de que una de las mujeres es superior a la otra" (BRITT, 1988, p. 39). Entendemos essa preferencia do autor indicada por Britt como uma sutil ironia sobre a sujeição da mulher àquelas regras, pois, aparentemente, o desfecho da história parece ser mais complacente com a condição de Teodosia que é aquela mulher mais adequada aos moldes da tradição moral, como veremos posteriormente.

A hipérbole utilizada para caracterizar as personagens das duas novelas objeto de nosso estudo, são quase sempre as mesmas, sendo que as expressões em destaque nas citações acima são muito comuns nessas narrativas. Como assegura Riley, "a la hora de escribir sus novelas pocas dificultades se le plantearon a Cervantes mayores que la de comunicar al lector, sin que pareciera que estaba exagerando, las cualidades sobresalientes y dignas de admiración de sus personajes idealizados" (RILEY, 1981, p. 238). Se atentarmos para o estudo da forma de textos como estas *novelas*, vamos nos deparar com teóricos que os consideram textos voltados para o elogio das virtudes. Pensando nessa vertente, as hipérboles chamam a atenção para as virtudes morais e a origem nobre, além dos dotes intelectuais que se referem a uma classe e podem ser entendidas como uma crítica que o autor faz, através do narrador, a uma forma superficial de embelezamento e ao comportamento de uma classe regada por privilégios.

A problemática levantada nos coloca, então, diante das orientações inscritas nos códigos e frente ao que Cervantes elaborou como arte, passando pelo crivo da crítica, da reflexão, do fazer pensar. Por esse motivo, no curso deste trabalho, estamos mostrando como Cervantes, elaborando a veracidade de suas personagens e atribuindo certa liberdade interpretativa ao leitor, apodera-se dos costumes e da lei, dos tratados teóricos e das orientações de conduta de alguns moralistas para produzir, com arte, a sua crítica, ou seja, para permitir que o leitor abstraia das suas páginas literárias, uma visão e uma

revisão do contexto seu contemporâneo. Portanto, estratégica e polemicamente, o autor observa, imita, inventa, inova, sugere, ironiza, e, às vezes, cala-se frente àqueles costumes e à lei em voga naqueles tempos.

3.2. Teodosia e Leocádia- vítimas das aparências

> *Las dos doncellas* sirve como medio en el cual Cervantes presenta dos mujeres de diferentes tipos para entonces señalar la que él prefiere como heroína de su obra.
>
> Linda Britt

Em *Las dos doncellas*, encontramos posturas das personagens que, numa primeira dimensão, são bastante coerentes com as orientações de Vives, León, Guevara, Baltasar Gracián e outros anotados nos capítulos anteriores.

Contudo, a leitura dessa novela se torna um tanto mais problemática no que se refere à questão das identidades de gênero uma vez que temos mulheres travestidas de homens e que, como parte do disfarce, trocam os seus nomes. O próprio narrador utiliza algumas estratégias para denominar Teodosia por Teodoro e Leocadia por Francisco tendo em vista as suas conveniências. E nesse embate dos nomes na atuação das personagens, fica entrevista a problemática das identidades de gênero, ora o masculino ora o feminino.

Para adentrar à instância textual, vale recordar que essa obra conta a história de duas moças chamadas Teodosia e Leocadia que decidem, cada uma a seu modo, vestir-se de homem com a finalidade de resgatar a honra ferida pelo cavalheiro Marco Antonio. Já exprimimos anteriormente, a partir de Vives (1995) e Defourneaux (1983), que a honra possuía um valor que se equipara à vida naqueles tempos. A honra correspondia à guarda da castidade, da virgindade e qualquer mácula na conduta da mulher. Segundo assevera Juan Luis Vives, a virgindade era o bem supremo da mulher. Para ele,

> no hay quien no ponga los ojos en la virgen. ¡Cuán dulce!, ¡Cuán agradable!, ¡Cuán amada es la virgen! ¡Cuán aborrecida! ¡Cuán desechada!, ¡Cuán huída de todas partes es la corrupta! No sólo entre los cristianos, pero entre los gentiles era en muy gran estima la virginidad (VIVES, 1995, p. 73).

Veja com que intensidade o moralista destaca a relevância da virgindade e o valor da virgem, tratados em outro momento como uma joia. Como explica Mariló Vigil (1994), este pensamento era comum entre os moralistas e a sociedade laica em geral. Sendo assim, Didier Souiller afirma que a "mulher era a responsável por preservar sua própria honra" (SOUILLER, 1985, p.23). E, é com o propósito de recuperar esta honra que as duas partem de suas casas em busca do homem escolhido como pretendente ao matrimônio.

Primeiramente, a obra nos apresenta Teodosia chegando em uma pousada, porém na condição de Teodoro. O que podemos notar é que a trama se torna complicada por se tratar de uma donzela, mas que está travestida de varão. Com um mecanismo de exposição dos gêneros, veremos que o narrador precisa se equilibrar ao atribuir-lhe características ora de homem ora de mulher. Parecendo ser uma jovem de 16 ou 17 anos, logo é ressaltada a sua beleza, isto é, na condição de homem, "todos trataron de la grande hermosura y gallarda disposición del nuevo huésped, concluyendo que jamás tal beleza habían visto" (CERVANTES, 1995, p. 144).

Conforme salientamos anteriormente, o certo exagero na idealização da personagem nessa condição de homem parece exprimir uma irônica proposta de reflexão sobre os privilégios de linhagem, de gênero, ao mesmo tempo em que expõe uma concordância com os preceitos de valorização da beleza, sobretudo da mulher. Jean Delumeau explica, durante o Renascimento, foi um período em que mais se destacou a beleza física da mulher. A respeito do comportamento e da beleza da mulher, Jean Delumeau cita o livro de Castiglione, que menciona a *Donna dipalazzo*, expondo como deve ser uma dama, "cabe-lhe ser bela, doce, delicada e, naturalmente, graciosa. Cuidará da modéstia de conduta e da honestidade das palavras mais ainda que os homens; será discreta e bondosa. Não dará estímulo a maledicências nem calúnias" (DELUMEAU, 1984, p. 90). Ao mesmo tempo em que ressalta a beleza e o bom comportamento, reprime certas ousadias da mulher para que não se exponha à opinião e comentários públicos, já que, de todo modo, a beleza física estava relacionada ainda ao caráter.

Em seguida, o narrador nos mostra a beleza do outro hóspede, agora Don Rafael, irmão de Teodosia, dizendo estar pousando 'ángeles' naquele lugar. Ele ainda não sabia da presença da irmã disfarçada de Teodoro e quer conhecê-la, aliás, conhecê-lo. Tamanha é a beleza do moço que Don Rafael arquiteta um plano para conferir a informação recebida da funcionária da pousada, e tenta hospedar-se no quarto somente

com ele. A mentira aqui é uma estratégia para descortinar a identidade daquele estranho varão. No quarto, o quadro que se pinta demonstra a presença feminina regida de lamentações, choros e suspiros. Em suas lamentações, a personagem dizia a si mesma:

> _ ¡Ay sin ventura! ¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío o qué salida espero tener del intrincado labirinto donde me hallo? ¡Ay pocos y mal experimentados anõs, incapaces de toda buena consideración y consejo! ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía? ¡Ay honra menospreciada! […] ¡ay respectos de honrados padres y parientes atropellados! [...] ¿No soy yo la que tomó el cuchillo con sus mismas manos, con que corté y eché por tierra mi crédito, con el que de mi valor tenían mis ancianos padres? (CERVANTES, 1995, p. 147-148).

Vejamos que as palavras de Teodoro não são coerentes para a expressão de um homem dentro das expectativas predominantes daquele tempo. Embora vestida de homem, poucos são os momentos em que suas atitudes se aproximam daquelas previstas para os homens. O que predomina na representação dessa personagem são seus pensamentos, precauções e prevenções, inclusive, o objetivo final é o de mulheres tradicionais, ou seja, o casamento. Aqui e em seus pensamentos, ela age como mulher, suas lamentações ratificam que, sob o olhar da mulher, ela precisa ser guiada.

O questionamento da personagem ‘¿No soy yo la que tomó el cuchillo con sus mismas manos, con que corté y eché por tierra mi crédito, con el que de mi valor tenían mis ancianos padres?’ tem muito a nos dizer quando nos remetemos ao olhar histórico sobre a situação das mulheres nas relações familiares e em sociedade. Como externa Castiglione no trecho citado por Delumeau (1984), a mulher precisa conter as suas ações e as suas palavras, e o próprio ato de travestir-se, configura uma ruptura dessa disciplina. A lamentação da protagonista revela a sua culpa frente ao ato de desonra, demonstrando que, como reitera os códigos, a mulher precisa ser conduzida pelo homem. Neste ponto, Teodosia é bem cativa de sua posição.

Outro ponto importante da oração diz respeito a sua preocupação com a honra de seus pais. Como relatamos a partir de Didier Souiller (1985), era a mulher a responsável pela preservação da sua honra e, por conseguinte, da honra de toda a família, pois como explicou Defourneaux, a honra se tornava uma preocupação coletiva, já que a sua perda acometia a todos de casa e podia ser cobrado por um membro desta. Segundo ele, “todo o grupo familiar se sente desonrado e cada um – não só o marido, mas o pai, o irmão, o tio – tem o direito igual de se vingar” (DEFOURNEAUX, 1983,

p. 46). No mesmo fragmento exposto, Teodosia também se questiona acerca do seu destino, vinculando-o apenas à entrega ao homem amado. Enfim, ela dá continuidade as suas lamúrias demonstrando o sentimento nutrido por Marco Antonio, a delicadeza e a consequente fragilidade do seu ser mulher.

> ¡Oh fementido Marco Antonio! ¿Cómo es posible que en las dulces palabras que me decías veniese mezclada la hiel de tus descortesías y desdenes? ¿Adónde, estás, ingrato? ¿Adónde te fuiste, desconocido? Respóndeme, que te hablo; espérame, que te sigo; susténtame, que descaezo; págame lo que me debes; socórreme, pues por tantas vías te tengo obligado (CERVANTES, 1995, p. 148).

O pensamento exposto por Teosodia, embora esteja vestida de homem, é bastante coerente com o modo de ver da sociedade acerca da maioria das mulheres, já que eram preparadas para o casamento. Nesta obra, embora contrastando com os disfarces de homem, temos mulheres muito românticas, sobretudo a protagonista Teodosia. Para ratificar as posturas femininas, Don Rafael chega à conclusão de que "sin duda alguna era mujer la que se quejaba" (CERVANTES, 1995, p. 148).

Como se pode perceber, em vários aspectos, o paradigma de homens e de mulheres se difere e, é isto que vamos mostrando neste estudo. Muitas vezes, as mulheres tiveram iniciativas que feriram esse prescrito para elas, ao mesmo tempo em que os homens também agiram de modo diverso ao que está posto nos manuais. No plano histórico, sabe-se que isto é recorrente como pondera Mariló Vigil (1994), mas no plano literário e, tendo em vista a censura daquele tempo, é pertinente abordar as estratégias artísticas utilizadas a fim de 'camuflar' certas subversões e transgressões de homens e de mulheres, já que uma das funções de textos naquele tempo era inclinar o ânimo dos leitores e, de desta forma, elogiar as virtudes. Para isso, a quebra das virtudes, isto é, as condutas consideradas vícios precisam de distintos tipos de textos que os censurassem e colocassem em primeiro plano as virtudes. Sendo assim, estrategicamente, Cervantes constroidimensões de leitura em seus textos, revelando a dinâmica das relações sociais e de gênero, mas a interpretação fica a critério do leitor.

Interessante anotar que a protagonista exibe, em seus pensamentos, um exemplo ideal de mulher, aspecto que é contrastado em sua prática. Explica a Don Rafael que deveria ter "puesto más freno a mi lengua y más tregua a mis suspiros" (CERVANTES, 1995, p. 149). Aquí, ela reconhece a necessidade do recato outrora explicado pelos moralistas, e no trecho seguinte, revela a verdadeira identidade de

mulher: “soy una desdichada doncella, a lo menos una que lo fue no ha ocho días y lo dejó de ser inadvertida y loca y por creerse de palabras compuestas y afeitadas de fementidos hombres” (CERVANTES, 1995, p. 150). Frente a sua própria desonra, veja-se que é a mulher mesma quem se coloca como ‘inadvertida’ e ‘loca’.

O longo diálogo travado entre os irmãos exemplifica o respeito às regras ditadas na educação de ambos os filhos, o que a faz legitimar os sentimentos expostos acima.

> Mis padres [...] tuvieron un hijo y una hija: él para descanso y honra suya, y ella para todo lo contrario. A él enviaron a estudiar a Salamanca. A mí me tenían en su casa, adonde me criaban con el recogimiento y recato que su virtud y nobleza pedían; y yo, sin pesadumbre alguna, siempre les fui obediente, ajustando mi voluntad a la suya sin discrepar un solo punto (CERVANTES, 1995, p. 150).

Como dizia Antonio de Guevara (1964), o homem precisava ser ‘bem criado’, de acordo com as virtudes da sabedoria, decência e discrição, aspectos que trataremos em outro momento deste texto. Segundo rezavam os códigos morais e religiosos, a educação de homens e de mulheres merecia alguma distinção. Para Vives (1995), as mulheres deveriam ser educadas também nas letras, embora com algumas restrições de leituras, pois ele mesmo ressalta que “veo algunos tener por sospechas a las mujeres que saben letras, pareciéndoles que es echar aceite en el fuego dándoles a ellas avisos y añadiendo sagacidad a la malicia natural que algunas tienen” (VIVES, 1995, p. 49). A precisão da fala da protagonista há pouco registrada deixa bem clara a distinção de tratamento dada à educação de homens e de mulheres, além de denotar o compromisso da sua família nobre com aquela educação dentro dos parâmetros estabelecidos. Pois como observa Jean Delumeau, “[o]s rapazes das classes desafogadas encaminhavam-se, cada vez mais, para os colégios; mas as raparigas, em geral, permaneciam em casa” (DELUMEAU, 1984, p. 88). Ainda assim, empenha-se em demonstrar a sua boa educação e, ao mesmo tempo, exprime que sua ação é devido a ter “faltado la memoria en parte donde tanto me importaba tenerla” (CERVANTES, 1995, p. 149). O esclarecimento parece certificar a ‘malicia natural’ e o ‘receio das vulnerabilidades’ tanto repisados pelos filósofos e moralistas desde a Antiguidade até os tempos da enunciação, já discutidos e anotados nos capítulos anteriores.

É a mesma protagonista que entende o seu ‘tra’vestir-se como uma forma de transgressão, de punição à conduta “que derribaba parte de la fortaleza de mi honra”. Pelas suas palavras em longa lamentação, exposta em fragmento abaixo:

> Castigué mis cabellos, como si ellos tuvieran la culpa de mi yerro; martiricé mi rostro, por parecerme que él había dado toda la ocasión a mi desventura; maldije mi suerte, acusé mi presta determinación, derramé muchas e infinitas lágrimas, vime casi ahogada entre ellas y entre los suspiros que de mi lastimado pecho salían[…] (CERVANTES, 1995, p. 151).

Todos os seus comportamentos são decorrentes do seu ser mulher e de estar sintonizada com a ordem imposta sobre os gêneros. Vê-se que toda a narrativa é construída sobre a sua personalidade de mulher coerente com o contexto de seu entorno. Ao tomar conhecimento que o seu interlocutor é seu irmão Don Rafael, mais uma vez, ciente das práticas e ideias proeminentes naquele tempo, Teodosia pede que lhe tire a vida, dizendo, entre outras palavras, “[y]o confieso mis pecados y no quiero que me sirva de disculpa mi arrepentimiento; sólo te suplico que la pena sea de suerte que se extiende a quitarme la vida y no la honra” (CERVANTES, 1995, p. 155), e em seguida manifesta a sujeição “[s]u hermana le dijo que hiciese todo aquello que mejor le pareciese, porque ella no tenía más voluntad que la suya” (CERVANTES, 1995, p. 157). Sabendo a personagem que, no âmbito histórico, a desonra constituída de uma donzela se tornava um problema dos demais familiares, cabia aos pais e aos irmãos cobrar-lhe a honra perdida em nome do bem estar da família. Como a mulher era a responsável por guardar sua própria honra para não por em risco a dos outros da mesma casa, pode-se observar que a personagem mostra-se passiva ao conviver com as regras sociais. Assegura Defourneaux que a honra é conquistada por meio das virtudes e que fica o sujeito passível de perdê-la por meio da conduta dos outros. “A honra que se constitui em louvor, reverência ou consideração que o homem ganha por sua virtude ou boas obras é ainda expressão do valor individual, é também um valor social que cada qual se expõe a perder por via de outrem” (DEFOURNEAUX, 1983, p.42- 43).

Tendo em conta que a honra, sobretudo da mulher, era imprescindível também naquele cenário ficcional, temos, no mesmo intuito da protagonista, a personagem Leocadia. Esta foi encontrada pelos dois irmãos e amarrada em uma árvore por bandoleiros. Vestida de homem e se apresentando pelo nome de Francisco, Teodosia, travestida de Teodoro, logo percebe naquele varão alguns traços femininos e, pouco a

pouco, vai se confirmando as suas suspeitas. Teodosia observa atentamente os gestos e o corpo daquele mancebo e, "le pareció que tenía las orejas horadas; y en esto y un mirar vergonzoso que tenía sospechó que debía de ser mujer" (CERVANTES, 1995, p. 160). Teodosia logo oferece a sua ajuda e promete que guardará tudo em segredo. Explica o narrador:

> Con gran atención estaba el mancebo escuchando lo que Teodoro le decía. Y viendo que ya callaba, antes que le respondiese palabra, le tomó las manos y, llegándoselas a la boca, se las besó por fuerza, y aun se las bañó con gran cantidad de lágrimas que de sus hermosos ojos derramaba, cuyo extraño sentimiento le causó en Teodoro de manera que no pudo dejar de acompañarle en ellas (propia y natural condición de mujeres principales enternecerse de los sentimientos y trabajos ajenos) (CERVANTES, 1995, p. 162).

Neste trecho, apenas os trajes de ambas são argumentos suficientes para esse narrador designá-las como homens. São destacados o choro de Leocadia, na condição de Francisco, que causa estranhos sentimentos em Teodoro. Parece contraditório chamá-lo assim, já que é explicado que Teodoro também chora, mas, em seguida, argumenta e põe em destaque, entre parênteses, que essa condição é própria das mulheres, '(propia y natural condición de mujeres principales enternecerse de los sentimientos y trabajos ajenos)'. Nesse momento, a manifestação dessa sensibilidade, própria da mulher, na visão do narrador, é um elemento que aproxima as duas moças, que se vestem de homens. Ao explicar o motivo daquela transformação, Leocadia ilustra, de modo mais objetivo que Teodosia, porém não com menos lamentações. Fazendo as descrições do mesmo varão Marco Antonio, objeto da desventura de Teodosia, Leocadia esclarece que naquela ocasião,

> tomó la fortuna, o el amor, o mi poca advertencia, la que fue bastante para derribarme de la alteza de mis buenos pensamientos a la bajeza del estado en que me veo; pues habiendo mirado, más de aquello que fuera lícito a una recatada doncella, la gentileza y discreción de Marco Antonio y considerado la calidad de su linaje y la mucha cantidad de los bienes que llaman de fortuna que su padre tenía, me pareció que, si le alcanzaba por esposo, era toda la felicidad que podía caber en mi deseo (CERVANTES, 1995, p. 164).

O trecho ficcional em questão põe em destaque a prática desse período observada pelo historiador Defourneaux (1991) de que o melhor destino das mulheres nobres era o casamento. Esperava-se encontrar um marido de boas condições

econômicas a quem o pai pudesse passar a responsabilidade pelo controle feminino. Leocadia então, vendo em Marco Antonio tais predicativos para um bom provedor continua seu esclarecimento,

> con este pensamiento le comencé a mirar con más cuidado, y debió de ser sin duda con más descuido, pues él vino a caer en que yo le miraba, y no quiso ni le fue menester al traidor otra entrada para entrarse en el secreto de mi pecho y robarme las mejores prendas de mi alma (CERVANTES, 1995, p. 164).

Com sua entrega, a personagem permite ao sedutor ferir aquilo que, sob o discurso religioso, a mulher tinha de mais precioso: sua honra manifestada na castidade.

No fragmento supracitado, de maneira dissemelhante ao que lamentou Teodosia, Leocadia exibe dúvida das razões que a levaram a tentar um encontro com Marco Antonio. O que mais claro ficou nesse enunciado é que ela encontrava naquele rapaz alguns predicativos ideais para um marido. Por trás desse desejo do casamento está a ação feminina de perseguir o seu intento já que era uma prática predominante o casamento arranjado pelos pais. Como explica Alfonso de Valdés no "Segundo Livro", do *Diálogo de Mercúrio e Caronte*,

> como não é lícito e honesto às mulheres escolherem o marido que elas querem mas parecem ser obrigadas a tomar o que seus pais, irmão ou parentes querem dar-lhes, ainda que eu, não poucas vezes, rogasse que não olhassem linhagem, nem bens mundanos, nem formosura do corpo, senão as virtudes da alma (VALDÉS, 1964, p. 186).

A voz da Alma expressa nesse diálogo exprime que a atitude tomada por ambas as mulheres ficcionais podem ser consideradas uma subversão. O diálogo elucida que 'não é lícito', isto é, a independência da mulher frente à escolha do esposo era considerada um gesto transgressivo, já que esta escolha cabia aos pais, irmãos ou parentes. No caso de Leocadia, temos ainda um gesto autônomo quando ela explica as razões porque escolheu Marco Antonio como pretendente a marido, ela destaca a gentileza e a discrição, embora, aparentemente privilegie a sua linhagem, os bens do pai daquele varão. Reitera Mariló Vigil que

> una joven de clase media o alta del siglo XVI debía estar sometida a sus padres y seguir en todo momento sus dictados, con objeto de no dificultar su matrimonio. Casarse era para ella vital; como no tenía

> más posición que la familiar, no recibía otra educación que la precisa para integrarse en el seno de la familia (VIGIL, 1994, p. 89).

Juan Luis Vives foi uma das vozes a recusar a norma de que as donzelas pudessem intervir na eleição do marido. Para ele, o que elas podiam fazer era "con votos y oraciones suplicando con grand aflicción y lágrimas a nuestro Señor, que alumbre e inspire el corazón de sus padres (VIVES, 1995, p. 40). Dessa forma, temos mulheres flexibilizando certo prescrito para elas, agindo em um ambiente dominado pelo poder masculino. Contraditoriamente, essas mulheres subvertam, de algum modo, a prática em vigor quando se vestem de homens para alcançarem o espaço público, o que elas procuram, de fato, é, ironicamente, manter a tradição.

Teodosia, com muito ciúme ao ouvir falar do possível envolvimento da outra com o homem amado, logo questiona se haviam consumado a relação. Depois da negação, Leocadia explica que teve conhecimento de que Marco Antonio havia fugido com Teodosia, a quem qualifica como "doncella de extrema hermosura y de rara discreción [...] más hermosa que el sol y más discreta que la discreción misma, y sobre todo, más venturosa que yo, sin ventura" (CERVANTES, 1995, p. 165). Consoante o que explicamos anteriormente, a caracterização das mulheres quanto a sua beleza é sempre hiperbólica nesses contos que estamos tratando. Aqui é uma mulher quem elogia a outra, embora as duas estejam vestidas de varões. Nesse excerto ainda fica entrevista a superioridade de uma sobre a outra, o que, conforme Linda Britt (1988), vai determinar a preferência de Cervantes pela heroína ideal. Vale lembrar, porém, que, nos tempos da enunciação cervantina, pelo postulado de Guevara (1964), a beleza do corpo se relacionava à beleza da alma, o que nos faz, de certo modo, compreender a escolha do autor.

Enquanto Teodosia segue a sua trajetória ao lado de Leocadia com muitos ciúmes, mas procurando dissuadi-la da sua culpa, já que esta última não sabe que Teodoro e Teodosia são a mesma pessoa, Leocadia persiste no seu intento de vingança. Assim, avisa, "ella le goza, sin duda, sea donde fuere; y ella sola ha de pagar lo que he sentido hasta que le halle" (CERVANTES, 1995, p. 167). Por essa advertência da personagem, pode-se depreender que, com vistas nas informações de Vives e de Guevara, Leocadia, com esta atitude, apresenta menos atos de nobreza que a rival Teodosia. Ainda sobre a mesma questão, enfaticamente, declara,

> [m]as el dolor que siento de los celos me la representa en la memoria bien así como espada que atravesada tengo por mitad de las entrañas, y no es mucho que, como a instrumento que tanto me lastima, le procure arrancar dellas y hacerle pedazos; cuanto más, que prudencia es apartar de nosotros las cosas que nos dañan, y es natural cosa aborrecer lo que nos hacen mal y aquellas que nos estorban el bien (CERVANTES, 1995, p. 168).

Se essa personagem busca um final para si ao lado do que acredita ser o homem ideal, as suas atitudes contrastam com este perfil de mulher abúlica, passiva, subserviente. Mesmo as duas se travestindo a fim de alcançar o espaço público, a atuação de cada uma delas é bem diferente. Enquanto Teodosia procura ser sensível, prudente e, por vezes, cativa de sua situação, Leocadia se mostra ativa, vingativa, decidida e ressentida. Esta última engendra mais ações que a primeira. Sendo assim, exibe uma atuação um tanto mais coerente com o desempenho de um homem, isto é, ela assume um pouco mais que Teodosia aquela transformação.

Ainda que o disfarce possa ser entendido como uma ousadia, essas mulheres mantêm o receio diante do seu lugar na sociedade, como pode ser entrevisto na argumentação de Leocadia quando autoriza Teodosia a revelar a sua identidade a Don Rafael, porém "suplicándole que no la desamparase, pues veía a cuántos peligros estaba puesta si por mujer fuese conocida" (CERVANTES, 1995, p. 168). Embora atenta aos perigos que enfrentaria na sociedade na identidade de mulher, Leocadia, novamente, veste-se de mulher, mas também assim, continua sua busca por Marco Antonio ao lado de Teodosia, ainda vestida de homem, e Don Rafael. Os novos trajes de Leocadia e o conhecimento de sua origem nobre despertam um forte sentimento em Don Rafael ao mesmo tempo em que aumenta os ciúmes de Teodosia.

Embora procure uma união com a ordem predominante através do casamento, Leocadia exibe, no desfecho da história, as mesmas razões que foram apresentadas a fim de justificar a sua busca por Marco Antonio, "mas sea como fuere, que en fin, el nombre de ser mujer legítima de don Rafael de Villavicencio no se podía perder, y con este título solo viviré contenta" (CERVANTES, 1995, p. 183). Se por um lado as ambições destas mulheres se resumem ao casamento, Leocadia ratifica aquela sua atuação, isto é, não se prendendo aos sentimentos, procura um pretendente que lhe dê um 'título'. O termo expressa bem o sentido do casamento para algumas mulheres e, aparentemente, ajusta-se ao interesse de Leocadia, sem a demonstração de muitos sentimentos, busca o reconhecimento das pessoas para a sua condição de mulher.

Pondera Mariló Vigil, “la voz de Cervantes fue una de las que se levantó contra aquellos matrimonios decididos al margen de la voluntad de la desposada […] y defiende la norma de su sociedad de que los matrimonios se celebren entre personas de la misma posición” (VIGIL, 1994, p. 82).

Tendo em vista as ponderações acerca da atuação feminina nesta obra, e a possível crítica cervantina feita sobre a situação da mulher, sobretudo em se tratando da busca do casamento, convém partilhar com Walter Pabst que

> el escritor no piensa, en modo alguno, que se trate de mujeres sin voluntad propia ni derecho de autodeterminación; en las ‘seducidas’ nos demuestra justamente lo contrario. En efecto, estas mujeres han sido atraídas por influencias extrañas al camino de la pasión, pero han caído en culpa por su propia y libre disposición de voluntad (PABST, 1972, p. 233).

A interpretação de Pabst comunga da leitura que vimos empreendendo tanto sobre *El celoso extremeño* quanto sobre *Las dos doncellas*, isto é, cada uma das narrativas, a seu modo, vai demonstrando como as mulheres atuam seja por meio de suas forças ou de suas fragilidades. Para exemplificar a ‘libre disposición de la voluntad’, convém rememorar que Teodosia procura atribuir a culpa de seus maus atos a Marco Antonio alegando as artes da sedução. Entretanto, no final do relato de sua história é interpelada pelo irmão, “conforme a esto os debió de engañar más vuestra voluntad rendida que las persuasiones de Marco Antonio, todavia quiero tomar por disculpa de vuestro yerro vuestros pocos años” (CERVANTES, 1995, p. 153). Ainda, ela mesma reconhece em suas lamentações, “¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? [...] ¡Ay pocos y mal experimentados años, incapaces de toda buena consideración y consejos!” (CERVANTES, 1995, p. 147). No fragmento, a protagonista reconhece o mau passo como fruto de seus próprios atos, motivados pela inexperiência dos poucos anos.

Dá seguimento Pabst (1972) que ao exigir dos seus direitos frente ao sedutor, Leocadia escuta de Marco Antonio: “confieso, hermosa Leocadia, que os quise bien y que me quisestes, y juntamente con esto confieso que la cédula que os hice fue más por cumplir con vuestro deseo que con el mío” (CERVANTES, 1995, p. 178). Com esse esclarecimento, o sedutor evidencia que, por iniciativa da mulher, é que ele lhe deu a cédula, visando ao cumprimento de um desejo dela. É pertinente esclarecer que, diante da dinâmica passiva ou ativa da mulher, no momento em que chegam a Barcelona,

Teodosia, Leocadia e Don Rafael encontram um grupo de pessoas em uma briga, logo as duas identificam que um daqueles homens era Marco Antonio. A ação de ambas é imediata em favor do homem desejado. "Y en diciendo esto, con gran ligereza saltaron de las mulas, y poniendo mano a sus dagas y espadas, sin temor alguno se entraron por mitad de la turba y se pusieron la una a un lado y la otra al otro de Marco Antonio […]" (CERVANTES, 1995, p. 173). Mais uma vez, dentro do cenário ficcional, vemos as mulheres agindo, neste caso, em favor do homem, a pretexto do amor, mas procuravam a realização de si mesmas.

Também levantam a voz para acalmar o ânimo do cavaleiro. Diz Leocadia: "No temáis, señor Marco Antonio, que a vuestro lado tenéis quien os hará escudo con su propia vida por defender la vuestra", e ressalta Teodosia, vestida de Teodoro, "¿Quién lo duda, estando yo aquí?" (CERVANTES, 1995, p. 173). A valentia e a bravura das personagens aqui entrevistas contrastam com a atuação delas mesmas quando pretendem o casamento ao molde convencional, e revelam o quanto era dinâmica a sociedade vista no papel. O procedimento delas é atestado pelo próprio narrador que comenta "se iban retirando a sus lados las dos valientes y nuevas Bradamante y Marfisa o Hipólita y Pantasilea" (CERVANTES, 1995, p. 173). O adjetivo valente é adequado para caracterizar essas duas mulheres personagens em suas ações, já que estão todas elas no plano do imaginário e, como explica Rosa Navarro Durán (1995), elas são mulheres guerreiras, sendo Brandamante e Marfisa personagens de *Orlando Innamorato,* de Boiardo y de *Orlando furioso,* de Ariosto. Hipólita y Pentesilea foram rainhas das Amazonas, pela mitologia grega, uma nação formada por mulheres guerreiras. Sendo irmãs, eram simbolizadas na arte clássica lutando contra guerreiros gregos.

Conforme explicamos no capítulo primeiro, é importante rememorar a história das mulheres, seja no aspecto histórico ou ficcional, uma vez que o percurso delineado por elas serviu de comparação para que a arte construísse as 'criaturas de papel' e, por conseguinte, a sua história. Em síntese, é perceptível enfim que, também as mulheres ficcionais, por vezes, tornam-se guerreiras, engendram as suas ações em favor de si mesmas, utilizando de determinadas 'autoridades', o que exibe distintas identidades nas folhas do papel. Como a arte não documenta a vida, os parâmetros previstos que orientam o comportamento de homens e de mulheres perceptíveis na ficção são leituras que nos permitem refletir sobre a vida em sociedade. Mas, como diz Walter Pabst (1972) parte da realização possível desses tratados deve ser esperada na arte.

3.2.1. Sob o jogo das identidades – o travestir-se

> Parece a muchos ahora que conviene, que las doncellas que se han de casar, salgan, y anden, y paseen, y sean vistas; para esto se componen, y aderezan, y afeitan, y pintan lo mejor que saben y pueden; y hablan, y cantan, y danzan, y hacen todo aquello que ha de ser parte para agradar, y aficionar a los que las miran, y desean que les deseen y huelguen de casar con ellas. Abuso pestilencial; introducción del demonio […]
>
> Francisco Escrivá

O enredo de *Las dos doncellas* se constroia partir do percurso seguido por Teodosia e Leocadia ao mesmo homem. Contudo, para transpor a vigilância da casa e adentrar ao espaço público, as nobres donzelas precisam vestir-se de homens.

Pelos estudos já empreendidos, é fácil constatar que o destino de grande parte das mulheres era limitado ao ambiente da casa e o seu futuro mais apropriado era o casamento. Alguns historiadores e até mesmo moralistas começavam a perceber certas mudanças tanto na ordem social quanto no que vinha prescrito nos tratados. Porém, ainda era proeminente o *modus vivendi* de influência patriarcal e, sobretudo, religiosa. O trecho acima destacado, de autoria de Francisco Escrivá, doutor e teólogo da Companhia de Jesus, citado por Mariló Vigil (1994), denota a preocupação com certa liberdade que vinham adquirindo as mulheres. Atividades cotidianas como sair de casa pareciam ser duramente combatidas, pois, para Escrivá, era uma atitude sob a influência do demônio.

Veja-se que todo este rigor era decorrente da forma de agir e de se enfeitar a mulher. Aqui, o autor não se refere à aproximação das atitudes de homem. Sendo assim, é possível imaginar o 'atrevimento', utilizando a expressão do narrador, do ato daquelas duas donzelas. Conforme anotamos anteriormente, as moças são, aparentemente, coerentes com o discurso coevo a seu tempo, não obstante empreendam toda a mudança de seus físicos a fim de procurar o sedutor Marco Antonio e com ele constituir o casamento. Assim, Teodosia e Leocadia, protagonistas de *Las dos doncellas,* expor-se-ão diante do público-leitor, despidas do "honestíssimo recolhimento em que viviam as donzelas acauteladas até o dia dos seus desposórios, de que só os parentes mais chegados tinham notícia" (DEFOURNEAUX, 1983, p. 189).

A atitude dessas personagens revela que, mesmo com suas convicções nutridas pelo discurso patriarcal e machista, as mesmas transgridem as convenções de seu entorno quando partem em busca do resgate de sua honra e de seu amor. De modo

diverso ao que ocorre com essas mulheres desonradas que saem ao espaço público em busca do resgate da honra, em *La señora Cornelia* e *La fuerza de la sangre*, as protagonistas Cornelia e Leocadia, após terem sido desonradas, ficam reclusas ao ambiente doméstico até que lhes seja restauradas a honra, por intermédio do irmão, no primeiro caso, e do filho, no segundo já que, é apartir do incidente com Luisico que se encaminha para a recuperação da honra. Já em *Las dos doncellas*, as palavras da protagonista denota a firmeza de seus atos, ainda que a expressão 'negra capa' possa designar ser um ato ilícito, sombrio para uma nobre moça, "sin temor alguno hurté a un paje de mi padre sus vestidos y a mi padre mucha cantidad de dinero. Y una noche, cubierta con su negra capa, salí de casa y a pie caminé algunas leguas y llegué a un lugar que se llama Osuna" (CERVANTES, 1995, p. 166). Essa ação feminina tanto de uma quanto da outra exibe, apesar do controle masculino sobre a mulher, o modo como elas arquitetam os seus próprios planos. Esta estratégia de se travestir denuncia, ao mesmo tempo em que revela a coragem feminina, a submissão e o medo nutrido diante das imposições sociais acerca da atuação da mulher no espaço público.

Com o olhar voltando para dentro dos limites do texto, é bom destacar que esse jogo das identidades é controlado também pelo narrador. Este tem consciência que estamos diante de dois planos complexos, isto é, a condição dos gêneros feminino e masculino são relevantes para o desencadear da história, e permutam entre si em conformidade com o leitor e com as outras personagens da *novela*. Um simples exemplo da questão pode ser notado quando o narrador faz uma adequação na personalidade da protagonista em vista de seus disfarces. A par das acusações de Leocadia de que Teodosia era um empecilho para a sua união com Marco Antonio, esta argumenta: "- ¿Pues qué culpa tiene Teodosia – dijo Teodoro -, si ella quizá también fue engañada de Marco Antonio, como vos, señora Leocadia, lo habéis sido?" (CERVANTES, 1995, p. 167).

A dialética desse diálogo reside na alternância dos nomes de Teodosia e Teodoro proferidos pela protagonista e pelo narrador. Se quem fala aqui é a própria protagonista, o narrador parece interferir para relembrar o leitor de que ela, embora interpele a seu favor, veste-se como Teodoro, como homem. Nesse ponto, a interferência do narrador indica um olhar para fora do texto, isto é, o esclarecimento ao leitor de que quem fala ali é o homem, não uma mulher, e que Leocadia ainda não tem conhecimento dessa identidade feminina. Quando pensa e age como mulher, o narrador

usa Teodosia, mas na narração dos fatos usa Teodoro, é como se, ao utilizar o nome Teodosia, falasse de sua essência, seu íntimo, sua identidade secreta, isto é, de suas posturas conforme os códigos. Pois, é como mulher que ela alcança seus objetivos e não em decorrência de seu disfarce de homem.

Logo em seguida, no mesmo diálogo entre as duas personagens, Teodosia promete que, juntamente com seu irmão, "que su condición y nobleza no le dejarán hacer outra cosa", irá ajudá-la a cumprir seus propósitos, "Sea como decís, senõra Leocadia – respondió Teodosia" (CERVANTES, 1995, p.168). Nesse momento, o narrador, além de ressaltar as virtudes dos irmãos, dá à protagonista a sua verdadeira identidade. É ele quem intervém no discurso como se fosse sugerir que daquela mulher ou daquela classe partia a nobreza da ação.

Voltando o olhar para além dos limites do texto, o presente ato de travestir-se das personagens, embora seja uma estratégia literária, pode ser problematizado se atentarmos para as relações de gênero, em termos históricos. Pelo exposto até agora, constatamos que as personagens não perdem as suas características de mulheres, apenas se vestem de homem para atuarem no espaço público, já que isto era permitido apenas a estes. Sendo assim, existe um descompasso entre o modo de se mostrar e a ação dessas personagens que, mesmo vestidas de homens demonstram preocupações, precauções e sentimentos de mulher. Uma das questões que rezava os códigos era, exatamente, a sintonia entre o físico, a alma e a maneira de agir das mulheres. Como explica Jean Delumeau, a partir de Castiglione, era preciso estabelecer "uma correspondência entre a sua beleza, o seu vestuário, as suas palavras e os seus gestos" (DELUMEAU, 1984, p. 91).

Por outro lado, vemos então no ato de se travestir dessas mulheres uma forma de resistência, já que, como explica Delumeau, partilhando das ideias de Castiglione, a mulher precisava ser comedida, ter trato nas palavras. A mensagem de Escrivá anotada no princípio deste texto é exemplar da condenação ao rompimento de tais posturas pelas mulheres. Pelo que explicamos anteriormente, as mulheres, pelo ímpeto de cumprir as regras, isto é, o casamento, agem em desfavor dessa mesma tradição. O esclarecimento de Teodosia, travestida de Teodoro, à outra donzela também disfarçada de homem, consegue certificar a consciência da mulher do prejuízo daquele ato.

> [A]unque tengo tan pocos años como los vuestros, tengo más experiencia de las cosas del mundo que ellos prometen; pues con ella

> he venido a sospechar que vos no sois varón, como vuestro traje lo muestra, sino mujer, y tan bien nacida como vuestra hermosura publica, y quizá tan desdichada como lo da a entender la mudanza del traje, pues jamás tales mudanzas son por bien de quien las hace (CERVANTES, 1995, p. 161-162).

A opinião da protagonista a respeito do travestir-se faz um breve sumário do que aquele ato representa. Ressaltando a sua maturidade, Teodosia sugere que aquele feito seja em decorrência de algum desespero, de alguma desgraça, sobretudo de ordem moral, pois a mudança de traje não é uma ação positiva. Se Teodosia é sabedora do agravo que seria a mulher utilizando trajes de varão, ela mesma lamenta também as suas próprias atitudes revelando a transformação, como citamos no item anterior 'castigué mis cabellos, como si ellos tuvieran la culpa de mi yerro; martiricé mi rostro, por parecerme que él había dado toda la ocasión a mi desventura; maldije mi suerte, acusé mi presta determinación'. Essas frases previamente exploradas instilam que a transformação da mulher, ou melhor, a ruptura a seus parâmetros, configura-se num processo de degradação, de desvalorização da ocupação social da mulher.

Como explicamos no primeiro capítulo, a atitude era reprovada por Cristina de Pizán (2001) por outro motivo. Para ela, a mulher deveria e tinha competência para empreender suas atividades dispensando a ajuda do homem. Nessa direção, acrescenta que o travestismo não era atraente como meio de aproximar-se do mundo masculino, mas, para conquistarem o mérito, deveriam fazê-lo sob as suas identidades de mulheres. Também Pizán, no plano histórico, empreende várias ações exibindo-se como mulher quando se vê viúva e precisa administrar, sozinha, a família e os seus bens materiais. Consoante anotamos, ela simboliza essa sua postura como tornar-se 'homem para pilotar sua nave'. Embora acredite no poder de atuação das mulheres, ela reconhece que as ações fazem parte, pelas condutas tradicionais, do universo do homem.

Por sua leitura, depreendemos que, no viés de Pizán, as duas donzelas deveriam buscar a conquista do homem sendo mulheres, investir no espaço público a fim de alcançar os seus propósitos. Nesse ponto, a narrativa parece comungar do discurso da escritora já que é como mulheres que encontram o seu final feliz. Ainda nos referindo às leituras sobre a história dos gêneros, convém ressaltar que a conduta tomada pelas duas jovens no cenário ficcional não se aparta do pensamento de Laqueur (2001) quando ele salienta que, num contexto predominantemente masculino, o padrão

do corpo é dado pelo homem, isto é, o homem é a medida de todas as coisas, sobretudo no que se refere às suas ações.

Baltasar Castiglione assegurava que muitas regras destinadas aos homens também serviam para as nobres mulheres. Porém, destacava que era preferível a elas a ternura, a delicadeza e a doçura nos gestos, "que lo haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre" (CASTIGLIONE, 1967, p. 86). Como se vê, eram comuns as vozes que falavam em favor das limitações femininas, determinando a elas um padrão a ser seguido. É enfática a expressão 'sin ninguna semejanza de hombre', o que delimita campos de atuação muito distintos para os dois. Citando Castiglione, Delumeau acrescenta que as mulheres não deveriam "utilizar palavras impróprias para dar mostras de um espírito emancipado; do mesmo modo não tomará atitudes vulgares" (DELUMEAU, 1984, p. 90). Relevante anotar que o discurso de Castiglione, assim como de outros moralistas, era destinado às damas do palácio, porém, a partir desses discursos se desenvolveria um ideal de vida social regido por restritas normas de educação e por obrigações e limitações sociais impostas ao indivíduo.

Além de todas as restrições destinadas às mulheres, somava-se ainda a limitação no falar. Esta, pelas regras morais, deveria falar o menos possível. Pondera Fray Luis de León que,

> el mejor consejo que les podemos dar a tales es rogarles que callen y que ya son poco sabias se esfuercen a ser mucho calladas. […] Mas como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquéllas a quien conviene encubrir su poco saber como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben, porque en todas es no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco (LEÓN, 1953, p. 203).

Veja-se que a mulher deveria ser regrada também por seu discurso. Sendo assim, aquelas mulheres que investiram no ambiente da rua, no caso da ficção disfarçadas de homens, não se calam diante dos embates travados no meio social. Como assevera Mariló Vigil (1994), além de León, Vives defendia que a donzela deveria viver na solidão e no retraimento, saindo ao público apenas em raros momentos, como ir à missa acompanhada da mãe. De acordo com Vigil "este modelo de joven modosa, retraída y encerrada aparece también en la literatura, particularmente en la de

Cervantes" (VIGIL, 1994, p. 22). Adentrando à discussão, Vigil cita a personagem Teodosia de *Las dos doncellas*, como um modelo de personagem recolhida.

A partir de Castiglione, Delumeau prossegue em sua discussão abordando que nenhuma corte poderia passar sem o enfeite e a graça do feminino. A observação indica que a mulher era considerada como um acessório, um elemento sem funções, embora, necessária para o deleite da vida masculina. Falando ainda a partir de Castiglione, este admite que a 'dama do palácio' deveria,

> sem dúvida, possuir certas qualidades do fidalgo; mas, mais deve distinguir-se dele pela feminilidade. Cabe-lhe ser bela, doce, delicada e, naturalmente, graciosa. Cuidará da modéstia de conduta e da honestidade das palavras mais ainda que os homens, será discreta e bondosa. Não dará estímulo a maledicências nem calúnias. Se na sua presença alguém disser palavras um pouco mais livres não deverá afastar-se ostensivamente, atitude que poderia parecer hipócrita; limitar-se-á a corar um pouco (DELUMEAU, 1984, p. 90).

O olhar de Castiglone anotado pelas palavras de Delumeau é exemplar do que, ficcionalmente, inscreve Cervantes pelas páginas de *Las dos doncellas*. Ao realizar a mudança de trajes, as nobres damas não se assumem com dotes masculinos, elas conservam a sua doçura, gentileza até mesmo a beleza física. Teodosia, ainda que vestida de homem, não perde a sensibilidade e delicadeza que "en los ayes y suspiros" fez com que Don Rafael entendesse que "sin duda alguna era mujer la que se quejaba" (CERVANTES, 1995, p. 148). Apenas em alguns momentos em que se faz necessária a ação, elas tornam-se ativas a fim de concretizar seus objetivos, como mostramos em outro item. Mas o autor, ao demonstrar que o espaço da ação se apropria das práticas masculinas, está, naturalmente, colocando sob reflexão a estrutura da ordem social.

Se o fato de vestir-se de homem revela uma investida feminina no mundo da ação, ou seja, no espaço dominado pelo homem, vale entender com Delumeau citando Cícero, que desde a Antiguidade, "toda a glória do homem reside na acção" (DELUMEAU, 1984, p. 81). De acordo com o pensamento de Laqueur (2001) também exposto no capítulo primeiro, seguindo a explicação do sexo único, a definição de sexo estava vinculada ao poder. E, se neste ambiente público, todo o poder era da ordem masculina, as mulheres, então, ao travestir-se intentam uma aproximação desse universo do homem.

Para aclarar o teor da nossa reflexão, vamos aos momentos finais dessa narrativa curta quando, após os casamentos de Teodosia e Marco Antonio, bem como o de Leocadia e Don Rafael, o narrador nos informa que,

> luengos y felices años vivieron en compañía de sus esposas, dejando de sí ilustre generación y decendencia, que hasta hoy dura en estos dos lugares, que son de los mejores de la Andalucía; y si no se nombran, es por guardar el decoro a las dos doncellas, a quien quizá las lenguas maldicientes o neciamente escrupulosas les harán cargo de la ligereza de sus deseos y el súbito mudar de trajes (CERVANTES, 1995, p. 188-189).

Na citação em destaque acima em que Delumeau explicita a distinção dos deveres da donzela frente aos do fidalgo, há uma correspondência com as precauções tomadas pelo autor no desfecho da *novela* em destaque. Depois de relatar o 'final feliz' de ambos os casais, o narrador nos explica que o lugar escolhido por eles para morar evitaria o reconhecimento do público de suas atitudes. Isto é, a necessidade de encobrir o fato de terem se vestido de homens e a 'ligereza de sus deseos' reiteram que esses atos eram considerados como instrumentos de desonra dessas moças. Sendo assim, pelo cenário ficcional temos uma pequena amostra do que Castiglione assegura que a mulher 'não dará estímulo a maledicências nem calúnias'.

Por esse tropo, a atitude daquelas mulheres é, de modo veemente, censurada por se traduzir em descrédito delas próprias e de suas famílias, porém, o final feliz, ou seja, o casamento, parece não ser suficiente para sanar esse 'atrevimiento' como é comum em outras narrativas do conjunto *Novelas Ejemplares.* E, para solucionar a questão, o narrador nos priva de saber qual é o lugar em que eles ficaram, argumentando ser a preservação do decoro daquelas mulheres e realizando, mais uma vez, o 'mascaramento' das práticas sociais.

Por esse comentário no final do texto, notamos o quanto Cervantes procura ser crítico ao relatar as experiências de vida daquele contexto de seu entorno. Da mesma forma, ele parece denunciar a hipocrisia que, por ventura, existe sobre o discurso proeminente. Sendo assim, o autor não segue as regras como parâmetro de vida de suas personagens, os reescreve nos possibilitando ver o quanto, como comenta Benedetta Craveri, "las usanzas de las clases sociales dominantes, que pretendían que el mundo femenino estuviese claramente separado del masculino y que la esfera de acción de las

mujeres se recluyese en la vida privada" (CRAVERI, 2003, p. 33). Dentro dessa perspectiva, Mariló Vigil ainda adverte que

> no significa que Cervantes fuera partidario de esas clausuras. Las heroínas de Cervantes que son mantenidas rígidamente apartadas del mundo, acaban perdiendo la honra, a veces por un exceso de ingenuidad. Cervantes, en la línea de Vives pensaba que las mujeres que se comportaban inadecuadamente lo hacían por ignorancia (VIGIL, 1994, p. 22-23).

Pelo que explicita a socióloga, Cervantes fazia parte de uma corrente que acreditava ser preferível dar à mulher uma educação cristã e maior liberdade ao controle excessivo.

> En cuanto a Cervantes, los personajes femeninos de sus obras que son tratados por él con ternura, se caracterizan por la discreción y la castidad, que suelen coincidir con la más extraña y deslumbrante de las hermosuras. Pero además en sus novelas se aprecia un empeño por convertir a la mujer en dueña de su destino y en custodia de su buen hombre (VIGIL, 1994, p. 23).

A reflexão empreendida por Mariló Vigil dialoga com esta nossa leitura uma vez que, nas duas narrativas que estamos examinando, *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas*, nos deparamos com mulheres que, mesmo detidas por um sistema que as aprisiona, consegue, a seu modo exercer alguma forma de poder sobre o sistema predominantemente masculino. Isso, a nosso ver, dá um teor reflexivo aos textos cervantinos.

Logo, demostrando o poder, ou melhor, a ousadia de enfrentarem o espaço público, Teodosia e Leocadia são, ironicamente, conduzidas pelo homem, ao seguirem don Rafael. Construindo uma representação com a dinâmica dos gêneros, o autor nos põe diante de identidades ou personalidades, por vezes, complexas. Paradoxalmente, se por um lado essa iniciativa das mulheres pode ser interpretada como um ato de transgressão, por outro é o modo encontrado por elas para viver os costumes daqueles tempos. Todavia, para efetivar a prática do casamento, elas não o fazem sob os moldes habituais, isto é, não esperam a negociação ou acerto entre os pais, vão elas mesmas conquistar os seus desejos.

3.3. Atrevimento, honra e paixão – o ‘simbólico’ poder masculino

> A tais contrastes entre a fé e as ideias novas, entre a devoção e a sensualidade, se acrescenta outro contraste: essa nação tão orgulhosa era ao mesmo tempo, por sua própria natureza, deveras realista; tendência que já se revela em sua literatura medieval e que se torna mais forte e consciente durante a época de que ora falamos [O Século de Ouro].
>
> Erich Auerbach

Conforme Erich Auerbach (1972), a literatura do Século de Ouro apresenta uma tendência ‘realista’. Esse realismo, por sua vez, se concebe a partir da perspectiva criada em torno da relação que se estabelece entre a arte e a vida social.

Um dos fatores determinantes desse ‘realismo’ é o uso intenso dos parâmetros orientadores da vida social, sobretudo da corte, para a construção das personalidades literárias. Estas deveriam representar o que, de certo modo, era corrente, ou deveria corresponder às relações travadas na vida doméstica e em sociedade. Mariló Vigil (1994) assegura que o modelo de donzela pregado pelos moralistas do Século XVI se manteve ao longo do Século XVII, todavia, neste momento, começavam a surgir algumas modificações no que se refere às limitações impostas aos indivíduos das classes altas e média, cujo sistema de valores representava um modelo a ser imitado pelo resto da sociedade.

Preza a este sistema de valores culturais preponderantes, *Las dos doncellas* nos põe diante do que entendeu Roger Chartier (1998) como sendo a configuração de relações simbólicas de poder. Como elucidamos no primeiro capítulo, para este historiador, a ordem predominante se assentava num jogo dialético inscrito entre a distinção na proximidade, a realidade na aparência e a superioridade na submissão. No plano histórico, para Chartier, aquela formação social está organizada em sua totalidade como uma batalha num campo simbólico. Espelhando-se no jogo de poder existente na corte em que as relações sociais são, porventura, imitadas pelo resto da sociedade, como diz Vigil (1994), vemos que nas narrativas breves - *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* - pela voz da ficção, faz-se presente esse simbólico jogo onde os poderes de homens e de mulheres se alternam de acordo com as situações, atos e com os ensejos pessoais.

Ao ler as narrativas cervantinas, vamos mostrando como esse campo simbólico de poderes vão sendo construídos e desconstruídos na ficção tendo como parâmetro as preceptivas morais. Nesse sentido, pode-se certificar que a intriga que move *Las dos doncellas* é o desejo do casamento. Por um lado, elas validam a tradição quando vêem no futuro para si o casamento, o que denota a subserviência às normas. Por outro lado, no entanto, demonstram certa iniciativa ao investirem, elas mesmas, no alcance daquela condição ao saírem ao público, local de ação restrito ao homem, o que de certo modo, concede a elas um determinado poder. Subvertendo as regras para contrair o casamento elas vão, *pari passu*, demonstrando uma nova postura da mulher e, por trás dessa investida feminina, ao contrário do que prescrevem os tratados, pode estar o 'simbólico' poder do homem.

Consoante com o que asseguram os preceitos morais, os homens "miran para casarse la hermosura, la nobleza, la virtude y la riqueza. Pero que bastaría con que sólo mirasen una, la virtud", explica Mariló Vigil, citando Juan de Mora (VIGIL, 1994, p. 84). Vê-se que, nem todos os discursos manifestavam as mesmas opiniões acerca dos procedimentos tomados na vida social, mas havia algumas distinções entre eles. Como relatamos anteriormente, para Vives (1995) e León (1953), todos esses pré-requisitos eram elementares em uma 'perfeita' donzela, isto é, naquela mulher adequada para o casamento.

Como explica Mariló Vigil que, embora no século XVII, os preceitos continuem em vigor, começam a aparecer algumas modificações que tendiam a algumas autonomias, sobretudo das mulheres. A opinião exposta por Juan de Mora condiz e problematiza a reinvindicação feita a mais de dois séculos anteriores por Cristina de Pizán.

> Si admitimos que hay mujeres que se visten, adornan y hermosean para seducir a los hombres honrados, que las prefieren por sus cualidades morales. Podrían objetarme que si es la virtud y no la belleza lo que atrae a los hombres y que si la seducción es algo malo en sí, entonces mejor que las mujeres no sean tan virtuosas, pero eso sería un sofisma (PIZÁN, 2001, p. 242).

É lícito ressaltar as advertências já anotadas neste estudo feitas por Cristina de Pizán. Esta se preocupava, sobretudo, com a valorização da mulher tendo em vista as suas qualidades. No enredo de *Las dos doncellas*, encontramos mulheres que, além de ter destacadas a sua beleza, são reiterados também as suas qualidades morais. Vale lembrar aqui que, naquele tempo, a beleza se ligava inteiramente aos valores morais.

Pela voz de Leocadia, Teodosia era uma "doncella de extremada hermosura y de rara discreción [...] más hermosa que el sol y más discreta que la discreción misma […]" (CERVANTES, 1995, p. 165). A precaução dessas mulheres reside ainda em sempre que colocar em destaque a beleza, ressaltar também as suas virtudes.

Nesta perspectiva, os homens da ficção Marco Antonio e Don Rafael se comportam como cavalheiros. Este último, ao lado da irmã desonrada, explica,

> - No duermo, antes estoy tan despierto y siento tanto vuestra desventura, que no sé si diga que en el mismo grado me aprieta y duele que a vos misma; y por esta causa el consejo que me pedís, no sólo ha de parar en aconsejaros, sino en ayudaros con todo aquello que mis fuerzas alcanzaren" (CERVANTES, 1995, p. 153).

As palavras de Don Rafael são de apoio à sua irmã frente à ação de seu amigo Marco Antonio. Veja-se que o fidalgo assegura que 'el mismo grado me aprieta y duele', já que a desonra se constituía em um infortúnio de toda a família. Assim, ele lhe promete procurar a melhor forma de resolver a situação, indicando que "sois vos, señora, la que causa el desasosiego que en mí habéis sentido" (CERVANTES, 1995, p. 154). A leitura feita por alguns críticos, segundo Jorge García López, acerca desse comportamento de Don Rafael diverge da nossa interpretação quando explica que,

> Rafael siempre ha parecido un personaje sensual, listo para aprovechar cualquier oportunidad, incluso con su hermana en la venta, aunque antes de reconocerla; y tal es el expediente que utiliza con Leocadia, ante la que despliega una estratégia argumentativa 'tan reminiscente de las rapsodas esópicas' (según Zimic, 1996) (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 946-947).

Se, no olhar desses críticos, a personagem manipula a sensualidade a favor das conquistas possíveis, pela nossa leitura, no episódio acima mencionado, demonstrando ser um homem sensível, comovido pela situação de sua irmã, Don Rafael se nega a tirar-lhe a vida, quando tem conhecimento de que seu interlocutor é seu irmão, e consola 'lo mejor que pudo y supo' dizendo-lhe "por no hallar castigo igual a su locura" (CERVANTES, 1995, p. 155). Aqui, é destacado que aquela iniciativa da mulher, ao lado de sua entrega ao homem, era considerada uma loucura, por isso acrescenta:

> _ Levantaos, señora Teodosia, que yo quiero acompañaros en esta jornada y no dejaros de mi lado hasta que como legítimo esposo tengáis en el vuestro a Marco Antonio, o que él y yo perdamos las vidas. Y aquí veréis la obligación y voluntad en que me ha puesto vuestra desgracia (CERVANTES, 1995, p. 154).

Já foi abordado que o valor da honra se sobrepunha às demais virtudes, sobretudo em se tratando da mulher, pois a sua perda implicaria um infortúnio de toda a família. É preciso acentuar que, segundo Jean Delumeau (1984), perder ou mesmo ferir a honra manchava o nome e a raça do indivíduo. A sobriedade demonstrada pelo fidalgo ao longo do texto corresponde ao que orienta Antonio de Guevara em suas *Epístolas familiares.* Para Guevara, o homem não se faz apenas pela sua linhagem ou por seus bens, mas por "ser medido no falar, largo no dar, sóbrio no comer, honesto no viver, terno en perdoar e animoso no pelejar" (GUEVARA, 1964, p. 195). Veja-se que são ressaltadas a 'nobreza', no entender de Vives, do homem em suas virtudes morais. Características como a sobriedade, a sensatez, o dom do perdão e a presteza vão imperar naquela personagem.

Curioso registrar que, como anotam alguns moralistas sobre a preferência dos homens sobre as virtudes das mulheres, vale lembrar que Vives (1995) advertia quanto ao matrimônio com mulheres muito belas. Para ele, estas atrairiam os outros homens. É o narrador quem nos informa da mudança de sentimento de Don Rafael por aquele varão, agora reconhecido como Leocadia,

> así como oyó decir quién era Leocadia, así se le abrasó el corazón en sus amores, como si de mucho antes para el mismo efeto la hubiera comunicado; que esta fuerza tiene la hermosura, que en un punto, en un momento lleva tras sí el deseo de quien la mira [y] la conoce y, cuando descubre o promete alguna vía de alcanzarse y gozarse, enciende con poderosa vehemencia el alma de quien la contempla, bien así del modo y facilitad con que se enciende la seca y dispuesta pólvora con cualquiera centella que la toca.
>
> No la imaginaba atada al árbol, ni vestida en el roto traje de varón, sino en el suyo de mujer y en casa de sus padres, ricos y de tan principal y rico linaje como ellos eran (CERVANTES, 1995, p. 170).

O longo trecho contado pelo narrador é capaz de remeter o leitor aos tratados já citados, uma vez que Don Rafael desenvolve 'subitamente' um afeto por Leocadia assim que teve conhecimento de quem ela era, de sua origem. O narrador ainda faz questão de realçar a relevância da beleza 'esta fuerza tiene la hermosura, que en un

punto, en un momento lleva tras sí el deseo de quien la mira [y] la conoce', neste processo de conquista. Pelo que assevera Jean Delumeau, "[n]enhuma outra época passada representou e exaltou tanto como esta, sem dúvida, a beleza do corpo feminino" (DELUMEAU, 1984, p. 100). Também o narrador é capaz de nos contar acerca da imaginação de Don Rafael colocando em relevo a importância da família e da linhagem daquela moça travestida.

Como vimos evidenciando pelas prescrições dos códigos e nas palavras de Mariló Vigil (1994), na ficção de Cervantes, os casamentos bem sucedidos só se efetivam entre pessoas da mesma classe, ou melhor, do mesmo estamento. No caso desta ficção, a beleza excessiva das moças ainda é o incentivo central para a união. É pela voz do narrador que tomamos conhecimento de que os desejos do rapaz se tornam, neste momento, mais relevantes do que a reconquista da honra perdida da irmã.

> Deseaba que el día llegase para proseguir su jornada y buscar a Marco Antonio, no tanto para hacerle su cuñado como para estorbar que fuese marido de Leocadia; y ya le tenían el amor y el celo de manera que tomara por buen partido ver a su hermana sin el remedio que le procuraba y a Marco Antonio sin vida, a trueco de no verse sin esperanza de alcanzar a Leocadia; la cual esperanza ya le iba prometiendo felice suceso en su deseo o ya por el camino de la fuerza o por el de los regalos y buenas obras, pues para todo le daba lugar el tiempo y la ocasión (CERVANTES, 1995, p. 170).

Toda a sensatez outrora demonstrada se rende diante da paixão. Preferia ver sua irmã sem o amor de Marco Antonio, isto é, resgatando a sua honra matando-o, pois assim evitava que ele fosse de Leocadia, sendo assim 'tomara por buen partido ver a su hermana sin el remedio que le procuraba y a Marco Antonio sin vida'. O sentimento nutrido por Leocadia faz com que Don Rafael passe então a pensar primeiramente em si. Além da sensibilidade, podemos notar na atitude deste fidalgo, certa fragilidade. Ele mesmo imagina e, como nos conta o narrador, começa a arquitetar seu próprio plano para impedir que ela chegue primeiro até Marco Antonio, agora, não mais preocupado com sua honra e a de sua irmã, mas com o desejo próprio. Toda a sua determinação e força demonstrada à irmã desonrada se converte agora em entrega, ou melhor, em desejo de conquista da mulher amada. Por essa razão, vemos então o nobre cavalheiro tornar-se vulnerável ao amor.

Movidos os dois irmãos por distintos sentimentos por Leocadia, vestindo esta última de mulher com um vestido comprado por seu pretendente, 'suspendió los

sentidos de Don Rafael y dobló los celos en Teodosia'. Se esta última encontrava-se em desvantagem em relação a sua rival, pois ainda se travestia de Teodoro, diz o narrador que,

> no se podrá contar buenamente los pensamientos que los dos hermanos llevaban, ni con cuán diferentes ánimos los dos iban mirando a Leocadia, deseándola Teodosia la muerte, y don Rafael la vida, entrambos celosos y apasionados. Teodosia buscando tachas que ponerla, por no desmayar en su esperanza; don Rafael hallándole perfecciones, que de punto en punto le obligaban a más amarla (CERVANTES, 1995, p. 171).

Veja-se que os dois são tomados pelo ciúme, o que faz com que ambos manifestem, de modos distintos, suas opiniões sobre Leocadia. Enquanto Teodosia procura máculas e defeitos em Leocadia, Don Rafael vê, a cada momento, mais motivos para amá-la. Vê-se aqui um homem vulnerável ao sentimento, o que, de certo modo, o afasta daquela visão um tanto masculinizada do homem de ser forte, mantenedor do controle sobre a relação conjugal e sobre a mulher e, muitas vezes, insensível, porém, por outro lado, coerente com os preceitos de alguns moralistas.

Após Marco Antonio ter revelado a sua preferência por Teodosia, Don Rafael, declara-se a Leocadia:

> Quiero, señora, que advirtáis, si es que os da lugar vuestro arrebatado pensamiento, que en ninguna cosa se aventaja Marco Antonio, si no en el bien de ser de vos querido. Mi linaje es tan bueno como el suyo, y en los bienes que llaman de fortuna no me hace mucha ventaja; en los de naturaleza no conviene que me alabe, y más si a los ojos vuestros no son de estima (CERVANTES, 1995, p. 181).

A mensagem de Don Rafael a Leocadia exibe um homem vulnerável aos sentimentos, entregue à decisão da mulher e, sobretudo, revela-se um sujeito despido dos preconceitos daquela época no que se refere à desonra da amada. Veremos a seguir que, sujeito à vontade de Leocadia, Don Rafael elabora vários argumentos para convencê-la daquela união. No trecho acima citado, ele estabelece uma comparação entre si e o pretendido por ela, Marco Antonio, justificando a igualdade de linhagem entre os dois. Curioso anotar que, nessa empreitada, ele mesmo reconhece o afeto da moça por outro 'no en el bien de ser de vos querido' e, ainda assim, empenha-se em sua conquista. Mais uma vez, o argumento outrora apresentado do matrimônio entre iguais é apresentado ao leitor.

Revisitando os discursos moralistas, Mariló Vigil escreve que alguns daqueles apontavam empecilhos na escolha da donzela e, citando Escrivá, anota que as esposas ricas "quieren ser señoras, y mandar, y tener sujeto al marido, por la riqueza del patrimonio, que le han traído". Acrescenta ainda que Escrivá não aconselhava a união com mulheres formosas, pois "la hermosura está en guerra con la castidad" (VIGIL, 1994, p. 85). No plano da ficção, vemos que a arte não se apropria desses discursos, mas, de certo modo, os problematiza estabelecendo um diálogo entre eles. Por esses comentários, podemos sugerir que a mulher começa a exibir uma atuação mais ativa, demonstrando alguns poderes possibilitados por sua condição social.

No caso da ficção, o homem é aqui vítima da vontade da mulher, o objeto. A fraqueza de Don Rafael pode ser percebida na busca de convencê-la daquela união. Dessa forma, se o primeiro argumento apresentado por ele foi o de serem iguais em relação à linhagem, o segundo se detém nas forças da religião:

> Todo esto digo, apasionada señora, porque toméis el remedio y el medio que la suerte os ofrece en el extremo de vuestra desgracia. Ya veis que Marco Antonio no puede ser vuestro porque el cielo le hizo de mi hermana; y el mismo cielo, que hoy os ha quitado a Marco Antonio, os quiere hacer recompensa conmigo, que no deseo otro bien en esta vida que entregarme por esposo vuestro (CERVANTES, 1995, p. 181-182).

As palavras do fidalgo indicam que ele a quer para si de qualquer modo. Coloca-se como amparo daquela situação de desonra pela qual passava Leocadia. Neste ponto, o pensamento de Don Rafael não se distancia dos prescritos uma vez que, para Vives (1995), a mulher deveria construir um sentimento pelo marido após o matrimônio, o que, de certo maneira, facilitaria as escolhas. Sendo assim, a ficção nos põe diante dessa proposição já que o autor não dá o final feliz a Leocadia com o homem por ela pretendido, mas com aquele que justificou, inclusive ao leitor, os motivos dessa união. Além de serem 'ricos e nobres' como explica o fidalgo a pouco em seu sermão, utiliza o argumento da religião. Para ele, assim como 'el cielo' fez com que Marco Antonio fosse de sua irmã Teodosia, 'el mismo cielo' a queria recompensar com um noivo à mesma altura daquele que ela pretendia.

Se os argumentos da igualdade entre eles, o afeto nutrido por ela e a vontade do céu não foram suficientes para convencer Leocadia, o longo discurso de Don Rafael prossegue na sua empreitada de conquistar aquele matrimônio. Ao contrário do discurso

que põe a mulher como paciente no jogo das relações de gênero, vemos o homem se esforçando para conquista-la. A atuação de Don Rafael dispensa a orientação de Baltasar Gracián falando sobre o herói que "[a]tienda, pues, el varón excelente, primero a violentar sus pasiones; cuando menos, a solaparlas con tal destreza, que ninguna contratreta acierte a descifrar su voluntad" (GRACIÁN, 2001, p. 24). O moralista destaca neste trecho a necessidade do controle do homem sobre os seus sentimentos e afetos no sentido de vencê-los mediante a força, ou pelo menos ocultar, dissimular. Todavia, a personagem sobre quem nos detemos não intenta ocultar o seu afeto, mas demonstrá-lo, de todas as maneiras, à mulher.

O trecho abaixo, somado aos outros argumentos apresentados, é exemplar do empenho do homem na conquista da mulher.

> Mirad que el buen suceso está llamando a las puertas del malo que hasta ahora habéis tenido, y no penséis que el atrevimiento que habéis mostrado en buscar a Marco Antonio ha de ser parte para que no os estime y tenga en lo mereciérades, si nunca le hubiérades tenido; que en la hora que quiero y determino igualarme con vos, eligiéndoos por perpetua señora mía, en aquella misma se me ha de olvidar, y ya se me ha olvidado […] (CERVANTES, 1995, p. 182).

Se todos os recursos apresentados não demonstraram uma reação de Leocadia, o apaixonado intenta a última alegação. Acima, o candidato a esposo toca no esteio daquela sociedade que era o comportamento das mulheres frente ao contexto social e a sua honra. Como anotamos num discurso unívoco de historiadores e moralistas sobre o valor da honra e também para Defourneaux (1983) esta se equipara à vida, isto é, ser desonrada era o mesmo que a morte da donzela e de sua família. E Don Rafael, consciente da intensidade do agravo ocorrido para aquela donzela, a saber, o travestir-se, investindo pelo espaço público em busca do homem e a sua anterior iniciativa de conquista de Marco Antonio, revela não ser motivo para que 'no os estime y tenga en lo mereciérades'. Sendo assim, alegando não se preocupar com aquelas atitudes de desonra, utiliza, para caracterizar aquelas ações, o mesmo termo 'atrevimiento' utilizado pelo narrador. Este termo parece ter aqui a conotação de um eufemismo, já que estamos cientes do valor daquelas ações em detrimento da honra daquela donzela, mas, para amenizar o efeito daquele gesto, prefere nomear como atrevimento.

Diante dos suspiros de Leocadia, Don Rafael toma suas mãos e a este ato o narrador caracteriza como 'atrevimento' do rapaz. É possível notar o viés irônico e

reflexivo a que nos remete o autor já que ele dá às duas atuações bem distintas o mesmo sentido, entendido como atrevimento. O narrador mesmo, em várias passagens do texto, é bem coerente ao configurar os procedimentos das duas donzelas como 'loucura', mas já no final quando o desfecho da história está definido, resolvidas as questões e os dois casais unidos conforme manda a lei, ele o metaforiza como atrevimento.

A esta longa alegação de Don Rafael, Leocadia assiste a tudo pensativa e, como destaca o narrador, naquela ocasião, ainda está 'dudosa'. A incerteza da moça realça o seu poder de decisão, o que lemos neste texto como uma forma de controle, de 'autoridade oculta' da mulher. Isto é, o discurso proeminente procura encobrir essa ação feminina, o que, de certo modo, nos deixa entrevista a autonomia do homem como uma 'simbólica' forma de controle nas relações de gênero. Sendo assim, essa autonomia da mulher não a coloca como inferior, mas igual ou superior ao homem, pois é a ela que compete a decisão.

Ao lado da sensibilidade de Don Rafael nos deparamos, enfim com a livre escolha de Leocadia, uma vez que "el nombre de ser mujer legítima de don Rafael de Villavicencio no se podía perder, y con este título solo viviré contenta" (CERVANTES, 1995, p. 183). A determinação da mulher em elucidar a adequação do marido às suas condições de linhagem e, sobretudo, o destaque dado ao sobrenome indica que os privilégios de classe imperam sobre os sentimentos, neste tipo de relação. Leocadia reitera, neste momento, aquela mesma postura apresentada no princípio da trama quando ela esclarecia os motivos da escolha de Marco Antonio e justificava ser ele um marido ideal. Pelo exposto por Jorge García López sobre o casamento de Leocadia, "su enlace final con Rafael reproduce la persecución de Marco Antonio en su sentido muy concreto: encuentra lo que buscaba y es también la solución que necesita. El matrimonio es para ella compensación social y resignación personal" para concluir depois que, "Leocadia es el único personaje que no promete algo en una narración dominada por el engaño" (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 946).

Com isto, ela aceita o outro nas mesmas condições e, embora perceba Mariló Vigil (1994) que começava a haver algumas autonomias no que rezavam os prescritos, Leocadia, mesmo que utilizando certo 'atrevimento', busca para si um final dentro das normas. Assim também é Don Rafael que, mesmo aceitando a desonra da moça para ficar com ela, privilegia, pelo destacado em seus discursos, o fato de serem de mesmas linhagens. Ainda que, para alguns moralistas, como dito anteriormente, o homem deveria olhar apenas para as virtudes das mulheres, é preciso ter presente, como conclui

Mariló Vigil que “a pesar de todo los caballeros las preferían ricas y agraciadas” (VIGIL, 1994, p. 85).

Se, no plano desta ficção, a gravidade de ações se neutraliza frente às origens, linhagens, insiste Don Rafael em seu jogo da sedução que “soy caballero, como vos sabeis, y rico, y que os quiero bien” (CERVANTES, 1995, p. 182). Para ele, o casamento permitirá a Leocadia voltar a sua pátria sob sua verdadeira identidade de mulher, “acompañada de tan buen esposo con el que vos supistes escogeros; rica, contenta, estimada y servida, y aun loada de todos aquellos a cuya noticia llegaren los sucesos de vuestra historia” (CERVANTES, 1995, p. 183). Percebe-se que há sempre a preocupação com o entender do público. Nota- se pelas prescrições das regras que o ser homem e o ser mulher não deixa de ser também uma construção. Se por um lado Don Rafael revela-se um homem despido de alguns preconceitos da época, como destacamos o empenho na conquista da moça desonrada, por outro, ele se atém às práticas predominantes para um matrimonio entre iguais para alcançar o seu final feliz. “Don Rafael de nuevo contó a todos, con la brevedad que el tiempo requería, todo el suceso de sus amores, y de cómo venía casado con Leocadia, y su hermana Teodosia con Marco Antonio, nuevas que de nuevo causaron nueva alegría” (CERVANTES, 1995, p. 188).

Mariló Vigil, estudando os moralistas, afirma que eles insistiam que não se consertavam casamentos desiguais. Citando Valcedebro, assevera que

> la mujer del mercader, que casa a su hija con caballero, y el rico labrador la suya con hidalgo (dice famosamente el obispo de Mondoñedo) digo, y afirmo, que ellos metieron en su casa pregonero de su infamia, una polilla para su hacienda, un atormentador de su fama, y un abraviador de su vida” (VIGIL, 1994, p. 88).

O discurso moralista tende a reafirmar os privilégios sociais através do matrimônio. Sobre os casamentos entre pessoas de distintos estamentos prossegue: “no pueden con verdad decir, que metieron en sus casas yernos, sino infiernos, ni nueras, sino culebras; no quien los sirviese, sino quien los honrase, sino quien los ofendiese; no hijos, sino basiliscos; ni quien los honrase, sino quien los infamase” (VIGIL, 1994, p. 88). As palavras de Valcedebro, ditas por Mariló Vigil, conseguem exprimir o temor acerca dos casamentos desiguais. Em *Las dos doncellas*, vimos o empenho da

personagem Don Rafael em justificar a questão para Leocadia, e também a argumentação de Marco Antonio quando aceita Teodosia como sua esposa.

Descrevendo essa sociedade ficcional de modo ambíguo e paradoxal, Cervantes não nos mostra o homem detentor de poder e nem a mulher abúlica, mas um jogo dialético em que cada sexo, isto é, cada gênero, adquire autoridade frente ao teatro da vida. Por conseguinte, não tem como não pensar que Cervantes esteja criticando aquele sistema predominante que privilegia um estamento sobre o outro, como destacou Colin Thompson (1999) comentando sobre a postura de Cervantes na narrativa *La gitanilla*, que com o mecanismo de representação adotado visa à condenação de uma sociedade que privilegia o homem, ao construir e edificar as suas regras a partir da opressão feminina.

3.3.1. Coragem, sedução e bravura – um paradigma varonil

> Há de se notar que um indivíduo, vivendo em sociedade, constitui de certo modo uma parte ou um membro desta sociedade. Por isso, aquele que faz algo para o bem ou para o mal de um de seus membros atinge, com isso, a toda a sociedade.
>
> São Tomás de Aquino

O pensamento de Sãoo Tomás de Aquino ilustra bem os motivos pelos quais as regras morais dos séculos XVI e XVII, destinadas ao público cortesão, romperam as fronteiras dos palácios para alcançar a vida social. Pelo exposto por Mariló Vigil (1994), a preocupação com a ordem social fazia com que, mesmo as damas e mancebos das outras classes, imitassem os preceitos dedicados a uma privilegiada parcela da população.

Como lemos nos textos de teólogos e moralistas, havia algumas divergências de posturas adotadas entre eles, mas o que predominava era a ordem assentada na relação de dominação do homem sobre a mulher. Vejamos como, no caso de *Las dos doncellas*, a personagem Marco Antonio é caracterizada pelo narrador e pelas mulheres seduzidas. Sendo ele o elemento desencadeador da atitude 'atrevida' das duas donzelas, temos conhecimento de seus atributos por meio delas. Relata Teodosia que "la primera vez que le miré no sentí otra cosa que fuese más de una complacencia de haberle visto; y no fue mucho, porque su gala, gentileza, rostro y costumbres eran de los alabados y

estimados del pueblo, con rara discreción y cortesía" (CERVANTES, 1995, p. 150). Para alegar a intensidade do sentimento que a motivou a cometer aquelas 'locuras', começa a informar ao leitor que o primeiro sentimento que a acometeu foi a alegria ou o prazer, já que Marco Antonio era por sua discrição, gentileza, beleza e por seus costumes admirado pelo povo. Esse realce aos costumes prevê o desfecho da história, uma vez que o fidalgo opta por, além do sentimento nutrido pela protagonista, fazer valer a prática proeminente do casamento com a mulher desonrada.

Veja-se que, a sedução empreendida por Marco Antonio sobre Teodosia é descrita como algo muito intenso. "Y en mí, desdichada (que jamás en semejantes ocasiones y trances me había visto) cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra" (CERVANTES, 1995, p. 151). No trecho, é preciso considerar o destaque dado à pureza da protagonista que jamais havia experimentado esses sentimentos e a sedução de outro homem. Ainda neste trecho, nota-se a fragilidade e a sensibilidade da personagem frente à ação do homem e o valor que a mesma dá a sua honra, considerada como uma fortaleza. Como vimos reiterando, ao longo deste estudo, a relevância dada à virgindade pelos preceitos morais e religiosos, ainda sobre ela, prescreve Vives, citando o poeta romano Catulo,

> '[c]omo la muy hermosa flor que nace en parte adonde no llega pastor ni toca el arado, y se cría muy lozana con la dulce templanza del aire, y con las aguas del cielo, y se refirma con los rayos del sol, naturalmente todos la desean, pero después de cogida y marchita, no hay quien la quiera; así es la doncella, la cual mientras está virgen y sin allegamiento de varón es amada, querida y preciada de todo el mundo. Pero después de corrupta y perdida la flor de su virginidad ni es querida de los suyos ni de los extraños' (VIVES, 1995, p. 73).

O discurso acima anotado coloca em relevo, através de metáforas, a comparação entre a mulher virgem e aquela desonrada. Entendida esta última como mulher corrupta, o texto cervantino em questão, como vimos anotando faz com que Marco Antonio, em sua sensatez, entende-se esposo de Teodosia, depois da sua desonra, a fim de evitar aquela denominação à moça.

Em suas lamentações pela ausência do moço, ressentida por acreditar tê-la abandonado, vestida de Teodoro, a protagonista põe em questão as características outrora apontadas a ele. Por Teodosia, "¡Oh fementido Marco Antonio! ¿Cómo es posible que en las dulces palabras que me decías viniese mesclada la hiel de tus descortesías y desdenes?" (CERVANTES, 1995, p. 148). Pensa que ele a engana, mas

no final ele vai revelar as razões porque a abandonou. Até aqui, o leitor não tem outras informações sobre ele, portanto ainda não pode formar um juízo a seu respeito. O momento de angústia da protagonista a faz reavaliar a 'rara discreción' atribuída a ele. Segundo Maria Augusta C. Vieira (2012), a discrição se configura como a capacidade do indivíduo de adequação das atitudes à circunstância, mediada pela prudência e pelo juízo. Nessa perspectiva, podemos pensar que a atuação de Marco Antonio quando abandona as duas donzelas não tem feição discreta. Enquanto que, por outro lado, a ação dele, no desfecho da história, o aproxima do discreto já que "o *discreto* seria aquele que é capaz de dominar a 'técnica da imagem' e que dispõe do discernimento necessário para produzir aparências adequadas" (VIEIRA, 2012, p. 178).

Até o presente momento, demonstramos que a ação de Teodosia foi movida pelo afeto nutrido por Marco Antonio, 'camarada' de seu irmão Don Rafael. Outro momento de destaque da obra é quando esta nos apresenta Leocadia travestida de homem, e então, esta alega os motivos para aquele disfarce.

> Dos leguas de mi lugar está otro de los más ricos y nobles de la Andalucía, en el cual vive un principal caballero que trae su origen de los nobles y antiguos Adornos de Génova. Éste tiene un hijo que, si no es que la fama se adelanta en sus alabanzas, como en las mías, es de los gentiles hombres que desearse pueden. Éste, pues, así por la vecindad de los lugares como por ser aficionado al ejercicio de la caza, como mi padre, algunas veces venía a mi casa y en ella se estaba cinco o seis días, que todos, y aun parte de las noches, él y mi padre las pasaban en el campo (CERVANTES, 1995, p. 163).

Com uma alegação que se distancia do sentimentalismo exibido por Teodosia, Leocadia aborda o pretendente a partir da condição de fidalgo, rico, e menciona os costumes praticados junto com o seu pai. Se Teodosia aponta os valores morais, temos, no discurso de Leocadia, o realce à sua linhagem. É ela quem toma a iniciativa da sedução de Marco Antonio tendo em vista que ele era 'de los gentiles hombres que desearse pueden'. Tem-se, nas alegações de Leocadia expostas ao longo do enredo, que sua estratégia de conquista baseia-se na adequação daquele fidalgo para ser seu esposo, como prezam alguns moralistas, sobretudo Valcedebro, citado por Mariló Vigil (1994).

Ressaltando as virtudes, a linhagem, a riqueza e a gentileza de Marco Antonio quando explica a Leocadia que a cédula que a dera havia sido para agradá-la, a personagem nos deixa ver, novamente, a autonomia da mulher frente às ações. É

Leocadia que arquiteta todo aquele jogo da sedução acreditando que o moço pudesse ser o marido ideal. Pela voz do narrador, temos a descrição de Marco Antonio com os predicativos típicos para um herói cavalheiresco.

> [E]staba don Rafael atentamente mirando la cruel y bien trabada riña y vio y notó que de parte de los que más se señalaban de las galeras lo hacía gallardamente un mancebo de hasta veinte y dos o pocos más años, vestido de verde, con un sombrero de la misma color adornado con un rico trencillo, al parecer de diamantes. La destreza con que el mozo se combatía y la bizarría del vestido hacía que volviesen a mirarle todos cuantos la pendencia miraban (CERVANTES, 1995, p. 172).

O narrador, ao descrever a bravura do fidalgo, deixa entrever a distinção de sua linhagem pelos detalhes dos trajes apresentados. Se a força, a coragem e a agilidade de sua atuação na luta se destacam, vale lembrar que esses atributos previstos para um cavaleiro ideal, pelo olhar de Antonio de Guevara (1964), faz com que Marco Antonio seja o preterido das duas donzelas. Como vimos reiterando essa reflexão possível sugerida por Cervantes de que homens e mulheres não seguem parâmetros tão fixos e distintos como se prevê o discurso e a prática proeminentes, basta rememorar que Don Rafael apresenta postura mais sensível, sendo assim, é ele quem procura conquistar Leocadia.

Toda a trama narrativa visa a construção da imagem do cavaleiro ideal. Até a retirada da luta é claramente justificada pelo aumento do número de curiosos, mas não pela falta de bravura e coragem. Também pela voz do narrador,

> Marco Antonio, ocupado en ofender y defenderse, no advirtió en las razones que las dos le dijeron: antes, cebado en la pelea, hacía cosas al parecer increíbles. Pero como la gente de la ciudad por momentos crecía, fuéles forzoso a los de las galeras retirarse hasta meterse en el agua (CERVANTES, 1995, p. 173).

Além das descrições do narrador, o mesmo mostra a gentileza diante do pedido de Leocadia para que fique com ela. Mesmo ferido, explica que poderá ouvi-la, pois "ni esa voz me es tan desagradable que me cause fastidio el oírla" (CERVANTES, 1995, p. 176). A explicação de Marco Antonio demonstra a sensatez de um discurso coerente com o prescrito para um bom cavaleiro. Do mesmo modo que Don Rafael vai enumerando os motivos para que Leocadia o aceite como marido, ele vai ressaltando os motivos pelos quais não pode ficar com ela e sim com Teodosia. Destaca as suas

virtudes e sua linhagem, explicando que não "puedo negar lo mucho que os debo ni el gran valor de vuestros padres, junto con vuestra incomparable honestidad y recogimiento" (CERVANTES, 1995, p. 178).

Embora Leocadia esteja disfarçada de homem e agindo em favor de si tentando convencer Marco Antonio a se casar com ela, este não a desvaloriza pelas suas ações, mas pelo contrário, valoriza-a. É o homem dando sintoma de que busca uma nova personalidade de mulher. Don Rafael também a quer assim, não a critica, mas destaca o seu valor pelo seu atrevimento. Como salienta o fidalgo "[n]i os tengo ni os tendré en menos por lo que habéis hecho en venirme a buscar en traje tan diferente del vuestro, antes por esto os estimo y os estimaré en el mayor grado que ser pueda […]" (CERVANTES, 1995, p. 178). Marco Antonio deixa entrevisto então, como explicitou Mariló Vigil (1994), que a própria dinâmica social começou a demonstrar práticas distintas daquelas prescritas a partir do século XVII, embora o que estava teorizado tendesse a imperar.

Em seguida, Marco Antonio relata que a cédula que havia dado a Leocadia "fue más por cumplir con vuestro deseo que con el mío" (CERVANTES, 1995, p. 178), pois ele já havia entregado "mi voluntad y mi alma a otra doncella" (CERVANTES, 1995, p. 178). O varão, nesta sua mensagem, deixa latente a preocupação com o cumprimento do seu dever de homem, já que Teodosia havia sido sua, ou seja, ela havia perdido a virgindade, enquanto Leocadia apenas pensava ter sido desonrava pelo não cumprimento do trato de ir encontrá-la.

> Los amores que con vos tuve fueron de pasatiempo, sin que dellos alcanzase otra cosa sino las flores que vos sabéis, las cuales no os ofendieron ni pueden ofender en cosa alguna. Lo que con Teodosia me pasó fue alcanzar el fruto que ella pudo darme y yo quise que me diese, con fe y seguro de ser su esposo, como lo soy (CERVANTES, 1995, p. 178-179).

A redação acima é bastante curiosa se atentarmos para as práticas proeminentes do tempo de seu entorno. A personagem ressalta a existência de 'amores de pasatiempo', como nos tempos atuais. Isso contradiz os prescritos e se configura como a subversão do destino traçado para a mulher, revelando, novamente, novas personalidades em relação aos paradigmas predefinidos para homens e mulheres.

Com a decisão de ficar com Teodosia, a ficção nos mostra, por um lado o cumprimento da tradição, por outro revela as livres escolhas, isto é, o predomínio do

sentimento, do amor frente às escolhas. Se as duas donzelas são de linhagens compatíveis com a do pretendente, este escolhe para sua companheira aquela que o ama em detrimento de Leocadia que o acha conveniente a um bom marido. Logo, Marco Antonio abrasou a sua amada Teodosia, "llorando los dos tiernas y amorosas lágrimas" (CERVANTES, 1995, p. 180). Teodosia tem, enfim, o resgate de sua honra, num ato de cumprimento do destino previsto para uma mulher na sua condição, o casamento. Pela anotação de Mariló Vigil,

> [l]a posición en la que trataban de ser ubicadas las mujeres en el Renacimiento, por el poder masculino, era exclusivamente familiar. Dentro de la familia, a ellas les correspondía el desempeñar los papeles de apoyo afectivo al varón, producción doméstica y reproducción biológica. Para que se adaptaran al cumplimiento de una función de subordinación en el seno de la familia, el sistema social dictaba normas que constituían expectativas de conducta, las cuales correspondían a los papeles que les habían sido adjudicados (VIGIL, 1994, p. 89).

Para García López (2001), Marco Antonio oscila de um nome histórico e significativo naquele temp para outras interpretações como a de ser meramente um hábil sedutor cervantino, um personagem débil e muito imaturo. Por fim, bem ao estilo cervantino, Marco Antonio justifica a sua ação de abandono da amada pela sua imaturidade e inexperiência, assim como o faz Don Rafael justificando o 'atrevimiento' das mulheres.

> [Si] a ella y a vos os dejé en un mismo tiempo, a vos suspensa y engañada, y a ella temerosa y, a su parecer, sin honra, hícelo con poco discurso y con juicio de mozo, como lo soy, creyendo que todas aquellas cosas eran de poca importancia y que las podía hacer sin escrúpulo alguno, con otros pensamientos que entonces me vinieron y solicitaron lo que quería hacer, que fue venirme a Italia y emplear en ella algunos de los años de mi juventud, y después volver a ver lo que Dios había hecho de vos y de mi verdadera esposa (CERVANTES, 1995, p. 179).

É prática recorrente nas *Novelas Ejemplares* o autor argumentar os 'maus' passos de suas personagens pela inexperiência da pouca idade, assim como o fez Carrizales, explicando o envolvimento de Leonora com Loaysa. Alguns discursos moralistas, como os de Vives (1964) e de Fray Luis de León (1953), alegam a

necessidade de controle, sobretudo da mulher, pelos pais ou pelos maridos. No caso do homem, as exigências de determinação e autonomia em suas ações não estabeleciam critérios de idade. Tornando-se homens lhes eram cobrados tais posturas, como orientam Baltasar Gracián (2001) e Antonio de Guevara (1964). Curiosa a observação de Jorge García López sobre essa retratação de Marco Antonio acerca do seu mau ato com relação a Teodosia.

> De hecho, llama la atención una característica significativa de Marco Antonio: mientras que en el *Quijote* o en *La fuerza de la sangre* es el narrador el que 'explica' y disculpa al seductor – Fernando o Rodolfo, en el caso de Marco Antonio es él mismo el que se cree en la obligación de explicarse en la escena de agonía en la que reconoce a Teodosia como esposa (Casalduero *apud* GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 947).

E interpreta essa estratégia do autor como sendo uma maneira de distinguir entre Teodosia e Leocadia, aspecto que acrescenta não ser tão patente antes. Também analisa que Marco Antonio o faz por medo da morte. Mas, salvo a distinção de comportamento de ambas as personagens, toda essa peripécia que engendra a narrativa não passa sem a cobrança dos pais das duas donzelas que empreendem uma peleja contra o pai de Marco Antonio, o causador daquele infortúnio. Chegando os dois casais já constituídos, para apaziguar a questão, anuncia:

> No más, caballeros, no más, que los que esto os piden y suplican son vuestros propios hijos. Y soy Marco Antonio, padre y señor mío – decía Marco Antonio - ; yo soy aquel por quien, a lo que imagino, están vuestras canas venerables puestas en este riguroso trance. Templad la furia y la arrojad la lanza, o volvedla contra otro enemigo, que el que tenéis delante ya de hoy más ha de ser vuestro hermano (CERVANTES, 1995, p. 187).

Veja-se que o reparo do ato de desonra através do casamento é capaz de converter inimigos em irmãos. Nota-se então o valor que se dá ao cumprimento da tradição por meio do casamento. Com a chegada dos dois casais, como comenta Pfandl, "un doble matrimonio termina felizmente la historia" (PFANDL, 1952, p. 344).

O que temos visto, ao longo desta leitura, é a ficção nos mostrando, através das 'criaturas de papel', a lenta incursão da mulher pelos caminhos trilhados pelos homens, ao mesmo tempo em que vimos o homem vivendo experiências que, na tentativa de reconstituir o olhar da época, eram limitadas à sensibilidade feminina. No tecido

narrativo, vamos evidenciando certa fragilidade dos parâmetros de conduta sociais predominantes repetindo mesmos argumentos diluídos no tecido literário. Por conseguinte, trazendo em si o dinamismo da vida em sociedade, o texto literário deixa ler, metaforicamente, por trás da 'espada' de guerreiros, fortes e viris, homens que também manifestam a suas fraquezas, sensibilidades e emoções, aspectos tão associados à conduta feminina. Ao lado dessa visão, temos ainda mulheres que, simbolicamente, por trás do véu que as domestica, exibem a autoridade e autonomia em suas decisões, mesmo sendo estas consideradas características da atuação masculina.

A recorrência aos códigos se tornam práticas de representação, sendo assim, vemos contradições resultantes, às vezes, da inadequação existente entre as orientações teóricas e a dinâmica da vida social, como comenta Vigil, "los moralistas elaboraban pautas de comportamiento coherentes con el establecimiento de tal orden social. Pero con sus normas era imposible el cumplimiento de ciertas exigencias del sistema" (VIGIL, 1994, p. 90). É bom destacar que, para Ludovik Osterc citando a interpretação que Ángel Valbuena Pratt dá ao adjetivo ejemplares das *novelas* cervantinas que,

> el ejemplo como trasunto de la moral, no se refiere en este caso a la moral religiosa o eclesiástica, la única vigente en aquella España contrarreformista, máxime que estaba por todo extremo corrompida, sino a la moral humanista, y de ahí que signifique más que una moraleja de bajo vuelto, una amplia lección de vida, de salud moral y del triunfo de la naturaleza sobre la convención (OSTERC, 1995, p. 24).

É nessa direção que vimos atentando para a presença de valores e juízos presentes em tratados, no entanto, no âmbito da ficção tais preceitos passam a ser considerados a partir de outras possibilidades. Assevera Ludovik Osterc (1995) que Cervantes, em suas *Novelas*, assume uma postura claramente crítica em relação àquela situação social da Espanha daquele contexto. Nesse sentido, temos a representação de poderes, às vezes, simbólicos no sentido de não serem cumpridos ou apenas demonstrar um jogo de aparências, outras vezes, temos autoridades ocultas que se fazem ver a partir de determinadas atitudes da mulher.

Por conseguinte, trazendo em si o dinamismo do contexto histórico, os textos de Cervantes conseguem nos revelar que uma mesma sociedade é capaz de conceber diferentes perfis tanto masculino, quanto feminino, independentes da influência sofrida

pelo discurso predominante, resultando, então, em novas possibilidades de relações de gênero.

CAPÍTULO 4- O MISTÉRIO ESCONDIDO: A SOCIEDADE ‘SECRETA’ NUM UNIVERSO, PREDOMINANTEMENTE, MASCULINO.

> No todo crítico es un genio; pero todo genio es un crítico nato.
> Lessing

> [la ficción poética] “tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos, y entendidos, e imitados”.
> (Palavras de Lotario em *El curioso impertinente, Quijote,* I, 33)

A proposta de leitura das duas narrativas breves cervantinas, *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* se apoia na liberdade de interpretação proposta no Prólogo das *Novelas Ejemplares.*. Nessa perspectiva, tomamos a iniciativa de refletir sobre esses textos tendo em vista o discurso mantenedor da ordem da época, sobretudo, o relacionado com a moral e a religião, orientado pelos códigos de conduta e tratados morais e a relação que se estabelece na representação da vida em sociedade, presente na arte literária.

Como observou Ludovik Osterc (1995), as *Novelas Ejemplares* tiveram quase a mesma sorte, em termos de crítica literária, que seu ‘irmão maior’ *El Quijote*. Contudo, vale anotar, conforme ressaltamos no princípio deste texto, que nos deparamos com muitos estudos que tratam do conjunto novelesco sem levar em conta as muitas particularidades existentes em cada narrativa. Por esse prisma, podemos acrescentar que, entre os dois textos estudados, *Las dos doncellas* carece de mais exames críticos se comparada à quantidade de leituras produzidas acerca de *El celoso extremeño*.

Se o presente trabalho lê, de determinada maneira, a ficção como uma representação do contexto, nos moldes do pensamento de Roger Chartier (1998), temos, no discurso textual, as contradições que, por sua vez, são encontradas também nos relatos de historiadores e sociólogos sobre os embates sociais daqueles tempos. O que vamos notando é que a arte utiliza estratégias para ‘disfarçar’ os rompimentos e as subversões daqueles paradigmas e regras prescritos para homens e para mulheres o que nos estimula a intitular este estudo como “‘Por trás do véu e da espada’: o ‘disfarce’ subjacente à representação das personagens cervantinas”. No contexto coevo e anterior ao da escritura daquelas narrativas, temos a predominância da representação de homens e de mulheres calcada na hierarquia dos gêneros e, consequentemente, na diferenciação

de papéis sociais. Esta, tendo em conta os textos consultados, foi regulada pelo predomínio do homem sobre as ações e sobre as ideias das mulheres.

Vemos nas narrativas *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* alguns rompimentos com relação aos perfis proeminentes naquele contexto em que predomina a superioridade masculina. Sendo assim, a arte passa a ser um instrumento de fazer pensar sobre as práticas recorrentes, estimuladas por uma possível liberdade de interpretação do texto conferida ao autor. Como o texto materializa contradições evidentes, embora não raro sejam exceções do contexto, não é nossa pretensão resolver essas contradições. Através delas, somente conseguimos mostrar que a ficção, com uma estratégia de representação da sagacidade da vida em sociedade, ultrapassa os limites das regras prescritas para o bom comportamento tanto de homens quanto de mulheres. Utilizando-se de estratégias da linguagem literária, Cervantes revela e oculta informações compatíveis com o experimentado no âmbito social, contudo, as transforma a seu bel prazer, atribuindo o compromisso da interpretação a seu interlocutor, isto é, ao leitor. Como diz Ludovik Osterc (1995), em obra cujo título é bastante ousado - *La verdad sobre las Novelas Ejemplares* - é muito difícil, para não dizer impossível, classificar o mundo da fantasia por sua infinita variedade e falta de limites exatos entre o inventado e o observado.

De acordo com o que vimos reiterando ao longo deste trabalho, um dos artifícios utilizados por Miguel de Cervantes nessa retratação do seu entorno foi a revelação e o ocultamento previsto para a interpretação do leitor. Nesse ponto, é que destacamos as várias dimensões ou planos de leitura possíveis nos textos em questão. Se no plano do escrito, do explícito podem ser vistos 'fragmentos da realidade' ainda que, sob um discurso conservador das regras prescritas, por outro lado, no âmbito do implícito, do subentendido está o caráter reflexivo, crítico, às vezes, até transgressor dos costumes predominantes. São esclarecedoras e vale reiterar as palavras de Edwin Williamson falando da personalidade literária cervantina dividida em "dos facetas aparentemente incompatibles: por un lado, el escritor irónico y pluralista, heredero de Erasmo y anticipador de la Espana liberal; por el otro, un autor conformista y ortodoxo, un militante más de la Contrarreforma española" (WILLIAMSON, 1990, p. 794).

A leitura empreendida por Edwin Williamson nos possibilita aclarar esses planos identificados na leitura de *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* quando temos, de modo explícito, a expressão desse autor conformista e ortodoxo, segundo a terminologia de Williamson e, no plano sugestivo, um olhar irônico, crítico, sobretudo

da condição e do papel dos gêneros nas relações pessoais e sociais. Como antecipa o próprio autor, essas dimensões da leitura só são perceptíveis por um leitor 'cuidadoso', numa leitura atenta em que é capaz de identificar a dupla face de Cervantes "escurridizo e irónico a la vez que solemne y ejemplar" (WILLIAMSON, 1990, p. 795). Discutindo ainda sobre a estreiteza da moralidade prevista nas *Novelas Ejemplares*, Ludovik Osterc (1995) assevera que "si su obra era ejemplar y de honesto entretenimento, ¿por qué debería reiterarlo tantas veces y con tanta porfia? A mi juicio, la misma reiteración entraña el propósito del novelista, que consiste en atraer la atención del lector curioso sobre su genuino contenido" (OSTERC, 1995, p. 24). Ainda para Osterc, este adjetivo exemplar inspirou muitos escritores à discussão uma vez que, em várias *novelas*, os acontecimentos não podem ser lidos como exemplos. Nessa direção, cita o caso de 'las caídas' das duas donzelas na narrativa *Las dos doncellas,* não pode ser interpretado como um ato de exemplo já que, embora subvertam as convenções, cada uma alcança o seu final esperado.

Seguindo a mesma perspectiva de análise, Osterc (1995) acredita que, dentre os críticos que se pronunciaram acerca da moralidade presente nas narrativas curtas cervantinas, Valbuena Prat tenha sido o que mais se aproximou do propósito inscrito por Cervantes. Para este, lido por Osterc (1995), o exemplo redigido pelo autor nas páginas da ficção encontra-se nas lições de vida, da moral humanista em que predomina o triunfo da natureza sobre as convenções. Esse princípio nos orienta nas leituras das duas narrativas em estudo já que, nelas, podemos entrever essa crítica às convenções e, de certa maneira, o predomínio das vontades individuais sobre as regras, os prescritos, sobretudo em relação ao papel ocupado pela mulher naquele tempo.

Primeiramente, destaca-se a relação estabelecida entre mulheres e homens tendo em conta que, foi sob o domínio destes, sejam na condição de pais, irmãos ou maridos que as personalidades femininas se definiram e se (re) definiram. Pelas leituras empreendidas foi redigido que, desde a Antiguidade, os relatos desfavoráveis à inserção feminina na vida em sociedade foram preponderantes se comparados àqueles em favor da mulher. Esta era vista não apenas como um ser inferior, mas como um sujeito dotado de defeitos passíveis de contaminação ao gênero, ou sexo, naquele tempo, ao homem.

Ao lado de inúmeros discursos que falaram do homem em detrimento da mulher, temos uma voz feminina importante que, nos últimos séculos da Idade Média, fez ouvir um pequeno eco em favor da condição social daquelas. Cristina de Pizán, conforme já explicitamos, teve, a nosso ver, uma relevante participação nesse processo

de revisão da ocupação da mulher em um ambiente, predominantemente, masculino e masculinizado. Embora suas reivindicações não tenham mostrado efeito no tempo seu contemporâneo, demonstra a inquietação presente em algumas mulheres o que, de certa forma, deixa entrevista a ação e a resistência feminina frente ao contexto de seu entorno. Com esse olhar, podemos notar que, também a ficção, embebida das experiências da vida, deixa transparente que, embora ainda fosse predominante o discurso patriarcal que estereotipa as mulheres, e ainda estas, em sua maioria, aceitavam as convenções a elas impostas, existia uma pequena parcela dessas mulheres que almejavam ir além do que estava prescrito para elas. Ou melhor, mesmo que desejassem um final tradicional, buscavam elas mesmas, com suas próprias iniciativas, um final para si.

Essas subversões tanto na vida quanto na arte revelam que a dialética social era mais intensa que os relatos procuravam descrever. Mesmo sem buscar grandes rompimentos, essas mulheres e mesmo os homens vão dando sinais da construção de novas personalidades. Dito de outro modo, relatos diversos como os já citados por Defourneaux (1983), Vigil (1994) e o discurso de Cristina de Pizán revelam que, embora submetidas aos mecanismos culturais que sustentavam a inferioridade feminina, algumas mulheres tentaram sair, de determinadas maneiras, do anonimato, manifestando suas ideias.

Do lado da ficção, temos em conta as narrativas examinadas - *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* – a partir da configuração das personagens femininas, desde as protagonistas até as coadjuvantes, exercendo posturas instigantes para se refletir acerca do jogo de poder estabelecido nas relações de gênero, e também nas relações sociais. *El celoso extremeño* nos apresenta a jovem Leonora cujo modelo de mulher, a principio, enquadra-se, perfeitamente, nos prescritos de Fray Luis de León em *La perfecta casada* (1953) e por Juan Luis Vives na sua *Instrucción de la mujer Cristiana* (1995). Cativa da sua condição de casada, Leonora vive um tempo de reclusão na fortaleza do marido, Felipo de Carrizales, subserviente a suas ordens e aos seus desejos. Como orientam os códigos de conduta morais, aparentemente, como ela mesma declara, não tem outro desejo que não seja as vontades do marido. Porém, no decorrer da história, nos deparamos com a mesma personagem, embora influenciada pela sedução do jovem Loaysa e pelas argumentações de Marialonso, exigindo dele promessas e determinando condições para ingressar naquela casa. Mesmo que as ordens de Leonora possam exibir a sua insegurança de mulher, privada no espaço doméstico, por outro lado, exibem também alguma coragem e certo ‘poder’, exposto na decisão e

na permissão da entrada do jovem conquistador. Se a permissão da protagonista pode ser entendida, num primeiro plano, como um sintoma de fraqueza da mulher frente ao homem, em outra dimensão, podemos entender essa mesma atitude como um sinal de coragem, a exibição de seu poder de mulher, da tentativa de buscar, a seu modo, o alcance do seu prazer, mesmo que ainda aqui seja por meio da música.

Em seguida, a longa argumentação de Marialonso em favor de convencer Leonora a aceitar os afetos do arguto rapaz também demonstra que aquela mulher procura estratégias para alcançar o seu próprio prazer, rompendo a confiança anteriormente estabelecida entre ela e seu senhor. Se essas mulheres vão demonstrando as suas formas de subverter a ordem dominante, temos na personagem Guiomar, uma das criadas da casa, uma forma resistente de agir frente àquele contexto de aceitação feminina. Esta anuncia o falso despertar de Carrizales como meio de vingança já que todas as outras mulheres da casa foram se deleitar com os prazeres da música cantada por Loaysa e apenas ela, fica em vigia. Ciente de que as intenções do jovem Loaysa não se limitavam ao canto, Guiomar dá sinais de que, embora também restrita àquele espaço doméstico, tem uma percepção de mundo além de outras mulheres da sua condição naquele espaço ficcional.

Se uma primeira leitura da narrativa *El celoso extremeño* nos mostra uma protagonista refém do domínio masculino, dentro de uma perspectiva tradicional predominante, temos, num outro olhar, a mesma personagem como uma vítima das aparências, já que encontramos nela marcas de uma imagem invertida da submissão ao poder. Além da autoridade já exibida por ela outrora, o desfecho da trama nos leva a pensar nesse 'comando' da mulher. Após ouvir as lamentações do velho esposo, este lhe orienta a contrair a união com o *virote*, deixando-lhe significativa parte da herança. Leonora então, de modo contrário ao previsto naquela situação, isto é, a aceitação do pedido do marido no leito de morte, decide não acolher aquela orientação se tornando monja em um monastério da cidade.

É preciso reiterar que o recolhimento das viúvas na condição de Leonora no convento é algo, no plano histórico, muito recorrente. Sendo assim, ela não escolhe um final incompatível para uma mulher na sua condição, mas fica em destaque a recusa do papel legado pelo marido. A livre iniciativa de Leonora contrasta com todo o seu percurso de controle e de sujeição ao marido, salvo nas condições já explanadas. Como explica Edwin Williamson, Cervantes nos permite, com esta estratégia da personagem, refletir sobre aquele universo de censuras e convenções, mormente no que se refere à

ocupação da mulher frente ao controle masculino. “En una clave jocosa y socarrona, el autor nos enseña lo inútil que es pretender controlar las acciones de otras personas por discursos coercitivos en tanto que estas personas estén libres de ocultar sus verdaderas intenciones” (WILLIAMSON, 1990, p. 803).

Se toda a ação movida na narrativa se forma em torno do excessivo ciúme de Carrizales, Jorge García López relembra que a temática o ciúme está presente em outras produções cervantinas como *El curioso impertinente* e, em especial, ao entremés *de El viejo celoso*.

> Que *El curioso impertinente* y *El celoso extremeño* tienen idéntica temática salta a la vista. En ambos casos se trata de dos novelas cortas que desarollan el mismo hecho argumental de forma muy similar. Este paralelismo permite interpretar ambas obras como complementarias, dotadas de un idéntico sentido, como doctrinal vivo del perfecto casado’ (Ayala, 1958). Más compleja es la relación entre El celoso extremeño y El viejo celoso. El tema no es ya similar o próximo, sino que trata de la misma obra, con idénticos personajes en disímil desarrollo y desenlace (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 896).

Ainda que toda a estrutura de *El celoso extremeño* se forme a partir do ciúme de Carrizales frente à ‘liberdade’ de Leonora, o próprio tempo em que o texto foi escrito nos revela que, embora a censura e a restrição fossem fatores limitadores da ação feminina, a mulher começava a apresentar alguns sintomas de controle de sua própria guarda. Todo tipo de clausura era ineficiente caso fosse contrária à vontade da mulher, aspecto que o autor deixa entrevisto no enredo de *El celoso*. O discurso do narrador parece ironizar com tanta veemência esta questão que é o próprio Loaysa quem canta uma copla que, segundo Mariló Vigil (1994), estava muito em voga naqueles tempos, e diz:

> Madre, la mi madre,
> guardas me ponéis,
> *que si yo no me guardo,*
> *no me guardaréis.*
>
> Dicen que está escrito,
> y con gran razón,
> ser la privación
> causa de apetito;
> crece en infinito
> encerrado amor;
> por eso es mejor
> que no me encerréis;
> *que si yo no me guardo,*
> *no me guardaréis* [...](CERVANTES, 1995, p. 52, grifos do autor).

Apenas um fragmento da canção é capaz de expor, além da temática central do conto do velho ciumento, mostrar como já fazia parte do cotidiano popular a consciência de que as privações apenas incitavam ao desejo e que, o cuidado com a honra era algo próprio de cada um. Edwin Williamson acredita que o estribillo da canção '*que si yo no me guardo, no me guardaréis'*, "no constituye solo una crítica al régimen del celoso extremeño, sino que alude también a la necesidad de poseer una voluntad autónoma y responsable, capaz de resistir la 'fuerza amorosa' de Loaysa" (WILLIAMSON, 1990, p. 802). Jorge García López, anota que "lo que la dueña echa en cara a las madres [en la canciocilla] es que no hay cosa más vana que encerrar a las niñas y sin embargo, a ella y no a otra, le ha tocado, en el reparto de la comedia carrizaliana, el papel de madre, encargada por delegación del Padre (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 896). Como esclarece Mariló Vigil, Cervantes "además en sus novelas se aprecia un empeño por convertir a la mujer en dueña de su destino y en custodia de su buen hombre" (VIGIL, 1994, p. 23).

A cena empreendida por Loaysa tocando e cantando diante das mulheres daquela fortaleza inicia uma intensa carga simbólica:

> Esa carga simbólica se acentúa en la escena del baile, llena de signos demoníacos y destructivos (Forcione, 1982)- evidentes en su aspecto cacofónico (según observa Forcione, la guitarra 'destemplada', la dueña que canta 'con más gusto que buena voz' – y que conforma el nacimiento de una nueva 'pareja', la que instauran la dueña cantando y el virote a la guitarra ' pareja inquietante e impropia' (Molho 1990 *et all*) (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 896).

Vê-se que é irônica e até risível a formação da dupla constituída por Marialonso e Loaysa. Como anotamos no segundo capítulo, a parceria entre os dois admite um sentido, de certo modo, demoníaco nesse processo de transgressão e sedução a Leonora. A música e a poesia admitem, nesta narrativa, papeis relevantes. Para o eunuco Luis,

> es mero soborno envilecedeor, para la servidumbre femenina 'llega a operar mediaciones tan eficaces que renuevan y alientan la cohesión del grupo' (Molho 1990). Junto a la música, un haz de títulos poéticos aluden a la libertad perdida, la frustración juvenl y el amor imposible, concentrando el sentido de la historia (Forcione 1982, Rosales 1959, Molho 1990). Así sucede con las poesías que el virote promete

> enseñar a Luis: *A los hierros de una reja, Por un verde prado, La estrella de Venus* […] (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 895).

Se a música e a poesia têm papel importante nesta narrativa, aparece também de modo similar em outras obras desta coleção. Em *La gitanilla*, por exemplo, a cigana Preciosa era admirada por sua habilidade no canto, na dança e na recitação de poesias. Vê-se que Cervantes, através da abordagem de temáticas similares, empreende discussões variadas e divide a interpretação com o leitor. Ainda em *La gitanilla*, o longo diálogo expõe a presença da discussão sobre a autoria das canções que recebia Preciosa ao mesmo tempo em põe em confronto o que é ser poeta e, conduz o leitor ao questionamento dessa condição:

> _ Pues la verdad que quiero que me diga- dijo Preciosa- es si por ventura es poeta.
> _Al serlo- replicó el paje-, forzosamente había de ser por ventura. Pero has de saber, Preciosa, que ese nombre de poeta muy pocos le merecen; y así, yo no lo soy, sino un aficionado a la poesía, y para lo que he menester no voy a pedir ni a buscar versos ajenos: los que te di son míos, y éstos que te doy ahora también; mas no por esto soy poeta, ni Dios lo quiera (CERVANTES, 1995, p. 100).

Ressaltando os méritos do ofício do poeta, em seguida, a personagem põe esses mesmos valores em questionamento,

> _ ¿Tan malo es ser poeta?- replicó Preciosa.
> _ No es malo- dijo el paje-; pero el ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno. Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día ni la muestra a todas gentes ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican (CERVANTES, 1995, p. 101).

Pelo exposto, depreende-se a ideia de que o poeta não deve se ocupar apenas dessa instância do discurso ficcional, isto é, a poesia, além do deleite deve proporcionar também e conjuntamente o ensinamento. Nesse ponto, convém sublinhar as características dadas à poesia ‘es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta’. A comparação da

poesia a uma donzela reitera a questão presente em algunas das novelas como em *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*, *El celoso extremeño* e *La española inglesa*. Nestas narrativas, as jovens protagonistas são apresentadas como possíveis de serem conduzidas, vulneráveis, frágeis e que conquistam por sua beleza. Ainda por possuir os seus disfarces, por possuir os seus segredos, é assim também que sugere ser a poesia, conduzida por seu leitor. Entretanto, ao mesmo tempo, 'es amiga de la soledad' porque pode não suscitar nenhum questionamento, dependendo portanto daquele que a interpreta. Nas páginas de *Dom Quixote*, numa conversa com o cavaleiro do Verde Gabão, a problemática ganha os mesmos contornos quando a poesia é talhada como uma donzela terna, de pouca idade e muito formosa.

No caso de *La gitanilla*, o diálogo entre as personagens, a cigana Preciosa fomenta essa mesma discussão quando nos revela outra concepção da poesia, "he oído decir que es pobrísima y que tiene algo de mendiga". Em seguida, o pajem explica que é o avesso "porque no hay poeta que no sea rico, pues todos viven contentos con su estado, filosofía que la alcanzan pocos" (CERVANTES, 1995, p. 101). Vê-se que o debate sobre o que é ser poeta e sobre a poesia é mediado pelo viés intelectual. A riqueza aqui refere ao que a poesia, isto é, os livros podem oferecer através das leituras e aprendizagem permitidas. Distanciando dos valores filosóficos e aproximando-se dos valores materiais, Preciosa problematiza ainda mais a discussão quando responde à motivação daqueles questionamentos:

> _ Hame movido – respondió Preciosa – porque, como yo tengo a todos o los más poetas por pobres, causóme maravilla aquel escudo de oro que me distes entre vuestros versos envuelto; más ahora que sé que no sois poeta, sino aficionado de la poesía, podría ser que fuésedes rico, aunque lo dudo, a causa que por aquella parte que os toca de hacer coplas se ha de desaguar cuanta hacienda tuviéredes; que no hay poeta, según dicen, que sepa conservar la hacienda que tiene, ni granjear la que no tiene (CERVANTES, 1995, p. 101).

As palavras da protagonista são reveladoras de certo 'preconceito', o que, ao contrastar com a opinião do pajem, imprime nelas um alto grau de crítica. Num processo metalinguístico, materializa a discussão sobre o poético e subverte o conceito de privilégio que parece ter mediado o poeta na conversa engendrada até então. Se a dificuldade de lidar com a questão material parece pôr o poeta em uma condição inferior à de outros homens, por outro lado, essa limitação pode ser recompensada pela riqueza intelectual. Esse debate implícito parece ser uma crítica irônica promovida pelo autor.

Novamente, sugere aqui a possibilidade de novas interpretações que ficam a cargo do leitor. Se para alguns o texto pode apresentar um sentido único, para outros pode ser rico de sentido, o que indica suas múltiplas interpretações. Metafórica e sutilmente, o autor, com habilidade de escrita, indica a vulnerabilidade das coisas, ou seja, o parecer ser provoca questionamentos e destaca a importância do leitor convidando-o a pensar no seu papel como intérprete, trabalhando temáticas diversas que adquirem conotações relevantes e simbólicas nas narrativas, como ocorre em *El celoso extremeño*.

Voltando à leitura de *El celoso*, a postura encontrada em Leonora, tendo em vista o viés histórico aliado ao discurso subentendido do texto configura o caráter crítico daquelas práticas, por vezes, entendido como o 'mistério escondido' no discurso cervantino. Pelo que assegura Williamson,

> [a]l remitirnos a la conducta de Leonora, Cervantes nos hace reflexionar sobre las cuestiones de celos, engaños, confianza e intencionalidad que forman la temática de la novela entera. Es decir que si hay ejemplo, está 'escondido', por sí expresarlo, en la forma y el artificio de la narración misma y no en las declaraciones explícitas del narrador (WILLIAMSON, 1990, p. 812).

O pensamento do crítico supracitado indica, mais vez, a possibilidade de uma reflexão implícita nos meandros da ficção perceptível por um leitor atento à atuação das personagens. Como vimos mostrando ao longo deste estudo, tanto homens quanto mulheres começam a exibir novas personalidades se comparadas aos discursos de poder prescritos pelas normas e convenções ainda predominantes naqueles tempos. E ainda acrescenta o crítico que "aun así, parece como si nos quisiera 'decir verdades', no directamente sino 'por señas'" (WILLIAMSON, 1990, p. 812).

Se na história de *El celoso*, a mulher dá indícios do controle de si mesma quando resiste à sedução do galante e contraria a 'ordem' final do marido, ou mesmo quando Marialonso arquiteta o seu próprio plano esperando de Loaysa uma recompensa, temos, em *Las dos doncellas*, duas mulheres que se camuflam, estrategicamente, mas buscam para si um final esperado, isto é, a vida do lar, e é como mulheres que solucionam a questão, algo que demonstra certa autoridade. Assim como Leonora encontra um final compatível com a sua condição de viúva, sem perder de vista a tradição, as duas donzelas agem no sentido de atingir o desejado para uma mulher nobre naqueles tempos, isto é, o casamento. Teodosia e Leocadia são mulheres conscientes do domínio do homem sobre o espaço público que se travestem dele para sair em busca dos

seus objetivos. Pelo que vimos detalhando, o próprio discurso moralista da época condenava a aproximação da mulher do mundo do homem, por acreditar que essa prática macularia a honra feminina. No plano feminino, pelo que argumenta Cristina de Pizán na transição do século XIV para o XV, a mulher não poderia deixar de apresentar-se mulher para solucionar as suas próprias questões. Segundo Pizán (2001), dotadas dos mesmos privilégios intelectuais e fazendo uso das mesmas condições dos homens, as mulheres, ainda como mulheres, alcançariam os mesmos propósitos que os homens. Nessa perspectiva, Pizán critica a necessidade de uma mulher disfarçar-se de homem com o intento de investir no espaço público e buscar satisfazer a seus próprios objetivos e desejos.

A percepção feminina, nesse caso, é um atributo relevante para nos fazer entender as 'señas' deixadas pelo autor na composição da narrativa em discussão. Como detalhamos no capítulo terceiro, o disfarce utilizado pelas mulheres não foram determinantes para a conclusão de suas sagas. Um olhar astuto da ficção prova que, assim como argumenta Pizán, é como mulheres, embora seja dentro de alternativas possíveis para a sua condição, que elas alcançam o seu "final feliz". Convém anotar que, em *El celoso extremeño*, ainda que a mulher esteja reclusa, fechada naquele espaço da fortaleza da casa marital, consegue exibir alguma forma de poder ao tomar decisões quanto a entrada do varão. Ao mesmo tempo demonstra autonomia ao decidir entrar para o convento. Já em *Las dos doncellas*, embora a mulher utilize o disfarce de homem para atuar no espaço público, são como mulheres que elas decidem o seu destino no final da narrativa, fazendo também as suas escolhas. Essa delimitação espacial da ação feminina pode ser lida como um mecanismo utilizado pelo autor para demonstrar ou permitir ao leitor o entendimento de que a clausura e a liberdade feminina não são limitadoras das ações, mas indicam uma dinâmica do comportamento social. Mariló Vigil discute a questão e explica que com a existência de muitas normas daquele contexto era impossível o cumprimento de determinadas exigências do sistema. Para Vigil, a contradição se manifesta, exatamente, porque,

> una joven, para casarse, debía aparecer como deseable, lo que exigía una cierta dosis de desenvoltura y de gracia. Y tenía que ser mostrada al exterior para que alguien quisiera casarse, o casar a un hijo suyo, con ella. La clausura doméstica era necesaria para aislar a la mujer y obtener su subordinación, pero era inviable si se la quería colocar en el mercado matrimonial; lo mismo pasaba con las 'virtudes' del retraimiento' y la 'vergüenza' (VIGIL, 1994, p. 90).

Essas contradições da vida social eram determinantes para fomentar as críticas desenhadas nos tecidos literários. Como se vê, a iniciativa tomada pelas mulheres ficcionais não são, de certo maneira, incompatíveis com as práticas da vida em sociedade, porém a ação feminina, sobretudo, era considerada 'incomum' se comparada à presença constante daquela figura da mulher abúlica, passiva, subserviente. Dá seguimento Vigil que "la incoherencia de las normas sociales y la coexistencia de exigencias funcionales contradictorias, permiten al individuo escapar de um rígido determinismo social" (VIGIL, 1994, p. 90).

Se no plano da história, assegura Mariló Vigil "las mujeres de los siglos XVI y XVII trataban de zafarse del rígido control de padres y maridos (VIGIL, 1994, p. 90), nos meandros da ficção temos esses rompimentos femininos denunciando personalidades que não mais se adequam ao controle masculino. No caso de *Las dos doncellas*, como anotamos, temos mulheres que ousam investir no espaço público, porém o fazem a bem dos costumes comuns, isto é, almejando o casamento. Contudo, o autor nos faz entender, num outro plano de leitura, que não é como homens que atingem os seus objetivos, isto é, não é em função do travestir-se que alcançam os seus propósitos. Como mulheres são capazes de empreender os seus planos e assim alcançarem os seus finais felizes. Ironicamente, o discurso explícito do texto nos mostra que Teodosia, por sua perfeição física e de caráter, alcança maiores privilégios que sua rival. Na interpretação proposta por Linda Britt (1988), Cervantes prefere Teodosia a Leocadia por aquela ser mais 'ejemplar' no sentido das atribuições para uma mulher e, por isso, tem o final desejado. Jorge García López observa que a duplicidade de Teodosia y Leocadia tem sido objeto de discussão nessa obra. Para García López, Leocadia tem sido entendida como uma sombra de Teodoisa. Referindo-se a Leocadia, acrescenta que seu papel,

> 'parece no ser otro que el de redobrar la acción, con las variaciones necesarias, para dar movimiento al argumento' (Casalduero 1943, y también en este sentido Rodríguez Luis 1980), mientras Teodosia sería un personaje de novela sentimental, digna 'heroína de Diego de San Pedro' (Amezúa). El Saffar (1974), si bien reconoce que estamos ante dos historias paralelas protagonizadas por parecidas heroínas, profundiza en la diferencia entre ambas (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 945).

Seguindo a trajetória de Casalduero, García López ainda explica é distinto o modo como Leocadia imagina e conta sua sedução, como já anotamos no terceiro capítulo. “En resumen, mientras que Teodosia persigue a Marco Antonio para restaurar su honor, Leocadia lo hace por venganza” (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 945). O crítico comenta também o comportamento de Teodosia que oferece a sua vida em favor da honra da sua família, assim como faz Leocadia, personagem de *La fuerza de la sangre*, como já visto anteriormente. Sobre o gesto da protagonista de *Las dos doncellas* comenta que ela acepta,

> ‘lo que la tradición literária, al parecer, imponía’ (Casalduero 1943), sin embargo Casalduero no cree que Cervantes simplemente supere o ignore las convenciones de su época, sino que ‘colabora en la creación del tipo de mujer socialmente heroica (Amezúa) y atiende a las necesidades de la trama cuando la reparación del daño todavía es posible (El Saffar (1974) (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 946).

Se o autor cria em Teodosia o modelo de mulher heroica, o ato do travestir faz equiparar as duas personagens, ainda que a perda da castidade faça de Teodosia uma ‘corrompida’, nos dizeres de Vives (1995). Questiona-se se a concretização da desonra de Teodosia pode ser o fator que garante a sua união a Marco Antonio, e se são as virtudes de caráter e de linhagem que garantem a recompensa do casamento a Leocadia com um homem da sua posição. Mas, se temos dois homens nobres e duas mulheres, embora ‘atrevidas’, mas dentro dos privilégios de classe, o autor conclui a sua história unindo os dois casais sem prejuízo para nenhum dos envolvidos.

Se nessas leituras temos mulheres que criam suas estratégias de ‘poder’, temos ainda homens que demonstram o quão ‘simbólica’ é a sua autoridade. Nesse jogo das identidades, a narrativa nos põe diante de duas personagens femininas que, por meio do disfarce masculino, literariamente, engendram uma forma de aproximação do mundo dos homens. Em *El celoso extremeño*, temos o negro Luis que, sendo eunuco, é o único representante dos homens na fortaleza do velho Carrizales, compondo assim um quadro no qual a virilidade fica totalmente anulada.

Se o eunuco pode ser pensado como um elemento neutro no jogo da sexualidade, o domínio exercido por Carrizales sobre todos naquela fortaleza pode ser entendido como um poder simbólico. Toda aquela clausura é um estratagema do homem para disfarçar a sua fraqueza, o ciúme e, por conseguinte, o medo da perda. A autoridade demonstrada em suas ações se esvai quando tem rompido o seu espaço, isto

é, o domínio da casa e da esposa. Os momentos finais de vida de Carrizales revelam que, por trás de todo o ciúme e da censura predominante ao longo da narrativa, o que há é um homem entregue ao sentimento, vitimado pela culpa e fragilizado pela perda do controle. Curioso observar que, neste caso, a culpa do 'suposto' adultério não fica apenas sobre a mulher, mas sim, é compartilhada pelo marido e por suas atitudes de reclusão. O choro exibido pelo marido traído representa a perda da mulher, e, portanto, da sua condição de superioridade em relação a ela. É de fato uma morte simbólica, já que morre ali toda a condição de supremacia estabelecida e demonstrada ao longo do texto.

Já o virote Loaysa, compensando a vitalidade/virilidade ausente em Carrizales, arquiteta todo o plano para adentrar-se a casa e seduzir a jovem esposa reclusa. Defronte da mulher, toda a sua autonomia e astúcia parece ser minada, ficando na dependência da autorização de Leonora e da argumentação de Doña Marialonso. Para conseguir seu intento, faz juras, promessas, mas no final, não obtem nenhum sintoma de reação, ficando apenas como um expectador à espera do desfecho que lhe reserva a partir da decisão de Leonora. Assim, fica configurado como uma personagem que foge aos àqueles padrões prescritos pelos moralistas, sobretudo quando se refere à passividade em relação às decisões femininas, como ocorre com Don Rafael, em *Las dos doncellas*. Este é um perfeito cavalheiro com sua irmã diante da atitude de travestir-se para adentrar o espaço público, uma vez que reconhece a necessidade do resgate da honra pessoal e familiar. Tendo em vista os predicativos de Leocadia, interpreta ser ela uma companheira ideal para si. Conforme Jorge García López, abordando algumas leituras realizadas sobre *Las dos doncellas*, a narração apresenta vários cruzamentos com a obra maior cervantina - *El Quijote*.

> Como don Quijote, nuestros héroes repiten aventura con los bandoleiros, aunque no llegan a toparse con ellos (observa Astrana, V, 193-194, su importante para la datación de la obra), y terminan también en Barcelona, donde se evocan momentos del segundo *Quijote*, como el diálogo entre Rafael y Leocadia en la playa de Barcelona, un enlace 'por palabras' que para Castro (1952:349) era nada menos que un gesto de libertad amorosa y una aceptación 'hipócrita' de las normas tridentinas (Amezúa 343-349) (GARCÍA LÓPEZ, 2001, p. 944).

Embora procure argumentar a favor do discurso predominante anotado pelos moralistas destacando a beleza, a linhagem e os valores que os aproximam, Don Rafael

trava um intenso jogo de conquista. Além dos já citados, são elementos utilizados para o convencimento daquela donzela o perdão pelo atrevimento de ter saído diante do público vestida como homem, o sentimento nutrido por ela e o respeito que porventura passaria a haver entre os dois. A sensibilidade e a vulnerabilidade do homem, nesse caso, contrastam com a coragem e a bravura outrora demonstrada e com os requisitos para um herói descritos por alguns moralistas. Interessante anotar que Don Rafael, ademais de todo o empenho demonstrado no processo de conquista, fica à espera da escolha e decisão de Leocadia. Esta, por sua vez, não alega nenhum sentimento e afeto, como faz o jovem, mas aceita o pedido de casamento por achar conveniente acreditar que apenas o sobrenome daquele lhe bastava. Vê-se então a personagem sujeita a uma condição outrora restrita à mulher.

De maneira mais sutil do que aquela que ocorre com as mulheres, os homens têm os seus papéis sociais, *pari passu*, reconfigurados. Se Don Rafael expõe uma postura afetuosa com relação a Leocadia, o mesmo acontece com o galante Marco Antonio, motivo da empreitada das duas donzelas. Este, com a atitude de um nobre cavalheiro, alega a Leocadia os motivos pelos quais não poderia se comprometer com ela, pois já era esposo de Teodosia. Embora consciente da incoerência de sua ação de abandono das duas, Marco Antonio também argumenta ser fruto de sua pouca idade. Essa justificativa se faz muito presente nos textos cervantinos, e, sobretudo, é a justificativa para o 'mau passo' de Leonora e, por sua vez, das duas donzelas. Vê-se então, que a inexperiência é um elemento que pode ser motivador de ações que rompem com a tradição tanto de homens quanto de mulheres, de modo diverso ao que escreve Fray Luis de León (1953) no seu livro de orientações, quando aponta ser a mulher vulnerável a esta instabilidade.

A bravura e a sensibilidade de Marco Antonio se destacam frente ao 'mau passo' dado por ele na tentativa de conquista das duas donzelas. Assim mesmo, o narrador o exime da culpa, dando-lhe a total virtude, quando atribui a Leocadia a responsabilidade de seu ato. É mesmo Leocadia quem vê em Marco Antonio um pretendente ideal para si. Marco Antonio e Teodosia mantendo a supremacia das virtudes frente aos mecanismos culturais que sustentam a dominação do homem sobre a mulher, atingem então, o final feliz esperado. Diante desses pressupostos, podemos entrever na argumentação da mulher, no travestimento, na beleza e até mesmo na resignação, na passividade diante de algumas posturas, estratégias para exercer o seu poder que, muitas vezes oculto, só é perceptível em uma análise apurada da atuação

feminina frente ao seu entorno. Sendo assim, convém destacar que são como mulheres que elas empreendem os seus propósitos, o que se entende como uma crítica à regrada e censurada condição social da mulher.

Do outro lado, percebemos, mesmo que as duas tramas se estruturem em torno do poder do homem, eles têm suas autoridades limitadas, sobretudo pela ação da mulher, aspecto que diverge da maioria dos discursos citados neste trabalho, contemporâneos do texto cervantino. Sendo assim, como adverte Roger Chartier (1998), é esse equilíbrio de comportamentos passivo e ativo entre os gêneros que prescreve e possibilita as relações simbólicas de poder entre homens e mulheres e mesmo entre a sociedade, de modo geral. Se um depende do outro, seja por questões emocionais, econômicas, políticas ou ideológicas há sempre as diversas formas de exercer e assumir o poder, seja no teatro social ou no jogo dos gêneros.

Nessa perspectiva, entendemos o mistério escondido como essas rupturas, subversões e transgressões às convenções predominantes entrevistas nos textos, revelando uma sociedade 'secreta' em que as mulheres exibem alguma autoridade num universo, ainda, predominantemente, masculino. Por esse caminho, vale pensar com Edwin Williamson (1990) quando assinala que não é propósito cervantino 'certificar y autorizar la verdad a través del texto literario', mas o autor intenta, a partir do 'misterio' de sua boa arte, respeitar a livre interpretação de seus leitores que poderão responder ao texto como se fosse uma 'mesa de truecos' ou mesmo um 'misterio escondido'.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observa Jean Canavaggio (2005), o Século de Ouro é um tempo de dúvidas e de muita contradição. O estudo das composições desse período requer um diálogo constante com outras formas de discursos como os preceitos morais e religiosos, os tratados de poética e de civilidade, os discursos históricos.

Conforme observamos, distintamente da tradicional literatura exemplar em que o leitor é orientado para um sentido determinado do texto, nessas novelas, o leitor é convidado a participar do processo comunicativo, adentrando-se aos planos de leitura, em, pelo menos, dois níveis de significação: - um nível de leitura em que se vê a aparente passividade feminina ante os costumes da sociedade de que são vítimas e outro nível revelador e reflexivo sobre aquelas ideias e práticas. Para expor essas duas facetas de uma escrita complexa e convidativa a novas interpretações, a crítica estabeleceu um debate no sentido de considerar que Cervantes oscila entre dois opostos aparentemente incompatíveis, irônico e, por vezes, até solene, sugere Edwin Williamson (1990).

Sobre essa postura de Cervantes, Canavaggio acrescenta que "no caso dele, o doutrinador jamais prevalece sobre o artista, e o poder subversivo de sua obra transcende o intuito que à primeira vista parece motivá-lo" (CANAVAGGIO, 2005, p. 29). Conforme ainda esclarece Jean Canavaggio, embora escrevendo num contexto marcadamente contra reformista, a arte de Miguel de Cervantes materializa traços da cultura dos séculos XVI e XVII, sobretudo dos aspectos morais e religiosos com a utilização de recursos singulares. De modo diverso ao que uma leitura da superfície textual pode revelar, o que prevalece sobre tais registros é um texto engenhoso, minuciosamente trabalhado para constituir uma refinada arte, dotada de uma afinada leitura de mundo.

Se o próprio Cervantes sinaliza no prólogo às *Novelas Ejemplares* a existência de mistérios escondidos nesses registros, vale a pena pensar que o autor cria, estrategicamente, sob uma perspectiva de tom erasmista, um discurso polissêmico e traz, "por extraños caminos" (AGUINAGA, PUÉRTOLAS, ZAVALA, 1979, p. 206), a possibilidade de uma releitura daquele contexto social, o que nos deixa ver uma crítica 'velada', principalmente da condição social da mulher e das relações de gêneros.

Com base nos preceitos morais e religiosos consultados, podemos entrever que os mecanismos culturais que sustentaram a superioridade masculina em detrimento da

inferioridade da mulher são, de certo modo, criticados pela escrita cervantina nas narrativas breves - *El celoso extremeño* e *Las dos doncellas* - uma vez que, como mostramos, pelas suas estratégias narrativas, esses textos nos revelam novas formas de ler as relações sociais e, sobretudo, as de gênero. Em *El celoso extremeño*, vimos que Leonora é passiva e subserviente à sua condição de esposa, mas que, por outro lado, soube utilizar os momentos em que a tomada de decisão ficou em seu controle para administrar, ela mesma, uma alternativa a sua própria vida. Também Carrizales, apesar de mostrar-se o detentor do poder na relação conjugal, dirige essa relação através de uma das mais evidentes demonstrações de fraqueza, segundo Jorge García López (2001), isto é, por meio do ciúme. Também, Loaysa, embora evidencie certa habilidade no trabalho da sedução feminina, precisa se vestir de mendigo para parecer de outra condição e assim se aproximar daquela fortaleza. Não o faz com seus próprios méritos de homem, mas precisa arquitetar um plano e, ajudado por Dona Marialonso, ainda fica à espera, no final, de uma decisão da protagonista.

Em linhas gerais, o que encontramos em *Las dos doncellas*, ainda que por meio de uma estratégia literária distinta da apresentada em *El celoso*, resulta em algo bastante similar. As duas jovens Teodosia e Leocadia buscam, através do disfarce de homens, investir no espaço público para procurar recuperar a honra perdida. Para Jorge García López (2001), tendo em conta a opinião de alguns críticos literários, Teodosia o faz por amor e por resgate de sua honra, enquanto que Leocadia é motivada pela vingança, já que acredita ter sido trocada por Teodosia na companhia do amado. Mesmo assim, as duas partem de suas clausuras domésticas, ambiente destinado ao convívio feminino, para executarem um ato legado a um membro masculino da família, o pai, irmão ou marido, a saber, o resgate da honra. Porém, é por meio da beleza e da sensibilidade que as duas personagens femininas alcançam seus objetivos, isto é, o casamento. Inclusive, as personagens masculinas dessa narrativa - Don Rafael e Marco Antonio -, embora demonstrem ser decididos, compreensivos e fortes, revelam, às vezes, as suas fraquezas, fruto da imaturidade e até mesmo da sensibilidade e dos sentimentos.

Isso tudo denota certa revisão das posturas tanto dos homens quanto das mulheres, o que, por um lado, evidencia um sistema ainda opressor da condição da mulher numa relação de gêneros; por outro, leva o leitor a observar e a criticar este sistema cultural, exibindo possíveis divergências em relação aos modelos criados para homens e para mulheres. Sendo assim, procuramos seguir os ‘estranhos caminhos’ a fim de revelar o mistério escondido, ou seja, os disfarces utilizados como mecanismos de

representação do poder e das fragilidades presentes nas representações de homens e de mulheres, nas relações de gênero. Inaugurando uma nova escrita e dando forma poética à matéria-prima para esse campo de estudos, podemos pensar que, sob a submissão feminina está o poder e, consequentemente a possibilidade de interpretarmos essa atitude feminina como uma crítica às posturas vigentes. Essa estratégia de representação cervantina nos faz partilhar com Jean Canavaggio (2005) do pensamento de que, nesse caso, o artista se sobrepõe ao doutrinador.

Tendo em vista a nossa interpretação, entendemos que a escrita cervantina, em *El celoso extremeño* e em *Las dos doncellas*, põe em cena outra forma de ver as relações humanas e, sobretudo, os papeis determinados por uma sociedade estamental e religiosa, o que, de certo modo, inova a tradição crítica e permite uma re-leitura das relações de gênero. Frente a esta percepção, vê-se que o autor converte temas cotidianos em atrativa matéria literária e permite a seus leitores desnudar os mascaramentos existentes nas relações sociais daqueles tempos, o que nos possibilita refletir e, ao mesmo, nos divertir.

REFERÊNCIAS

AGO, Renata (1996): "Jóvenes nobles en la época del absolutismo. Autoritarismo paterno y libertad" en LEVI, Giovanni y SCHMITT, Jean-Claude: *Historia de los jóvenes I. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Editorial Taurus. Madrid. (p. 365-413).

ALBORG, J.L. *Historia de la literatura española.* Madrid, Gredos, 1979, 2ª (4 vols).

ALEGRE PEYRÓN, José María. *Costumbres populares y formas de vida en la España del Lazarillo.* Salamanca: ECE, 1985.

ALEGRE PEYRÓN, José María. *Las clases privilegiadas en el antiguo régimen.* 3 ed. Madrid: Istmo, 1985.

ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas:* mulheres da colônia*:* condição feminina nos conventos e recolhimento do Sudeste do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília, Edund, 1993.

AMEZÚA, A. G. de. *Cervantes creador de la novela corta española.* 2 vols. Madri, 1956-1958.

AQUINO, Santo Tomás de. "Summa Theologiae", I-II, q. 21, a. 3. http://www.exsurge.com.br/santos/textospensamentossantos/frasesdesaotomasdeaquino.htm. Acesso em 01 de março de 2013.

ARISTÓTELES. *História dos animais*- Livros VII-X (Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva) Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Porto Alegre, Editora Globo, 1966.

ARISTÓTELES. *Retórica.* (Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena) Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1998.

AUERBACH, Erich. *A representação da realidade na literatura ocidental.* (Trad. Suzi Sperber) São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários.* (Trad. José Paulo Paes) 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARBADILLO, Salas. Aprobación. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. 1995, p. 51. Vol. 1.

BARBIERI, T. "Sobre la categoria género. Una introducción teórico-metodologica", IN: V, Stolcke e S. Azarêdo (Coord.), *Direitos reprodutivos*. São Paulo: FCC, DPE, 1991.

BARRETO, Júnia. A *mulher é o monstro: do Mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia* In: DUARTE, Constância Lima, RAVETTI, Graciela, ALEXANDRE, Antônio Marcos (Orgs). *Mulher e Literatura: I Gênero e Representação em Literaturas de Línguas Românicas.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura. Vol. V - 2002. p.220-227.

BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro.* (Trad. Pablo Bordonava) Barcelona: Crítica, 1983.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRIGUEZ PUÉRTOLAS Julio, ZAVALA, Iris *Historia social de la Literatura española* (en lengua castellana). Madrid: Editorial Castalia, 1979.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio, ZAVALA, Iris M. *Historia social de la Literatura española* (en lengua castellana). Madrid: Editorial Castalia, 1979.

BLASCO, Javier. Estudio preliminar de la Edición crítica de Jorge García López. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval: A Invenção do Amor Romântico Ocidental*. (Trad. Cláudia Morais) Rio de Janeiro: Ed.34. 1995.

BLOOM, Harold. Revista *Entrelivros*. Coleção Entreclássicos Cervantes, n.3. 2006, p. 25.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* (Trad. M. H. Kühner) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* (Trad. Fernando Tomaz) 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRITT, Linda. "Teodosia's Dark Shadow? A Study of Women's Roles in Cervantes's *Las dos doncellas".* From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8.1 (1988): 39-46. Acesso em 19 de fevereiro de 2013.

BRUN, Daniele. *Figurações do feminino*. (Trad. Martha Prada). São Paulo: Escuta, 1989.

BUADES, Josep. M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2006.

CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes.* (Trad. Rubia Prates Goldoni) São Paulo: Editora 34, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz; 2000; Publifolha, 2000.

CARO BAROJA, Julio. *Vidas mágicas e inquisición*. (Trad. Antonio Fontana) Madrid: Editorial Istmo, 1992. Vol 1.

CASALDUERO, J. *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares.* Madrid, 1962.

CASTIGLIONE, Baltasar. *El Cortesano*. (Traducción de Juan Boscán). Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

CASTRO, Americo. *Hacia Cervantes*. 3 ed. Madrid: Taurus ediciones, 1967.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. "A posição da mulher na Roma antiga- do discurso acadêmico ao ato sexual". In: FUNARI, Pedro Paulo A, FEITOSA, Lourdes Conde, SILVA, Glaydson José da. (Orgs) *Amor, desejo e poder na antigüidade*: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

CERVANTES, Miguel de. *El casamiento engañoso*. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. vol. 2, p. 239-259.

CERVANTES, Miguel de. *El celoso extremeño*. In: *Novelas ejemplares*. (Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán) Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol 2. p. 19-65.

CERVANTES, Miguel de. *El licenciado Vidriera.* In: *Novelas ejemplares*. (Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán) Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol 1. p. 323-361.

CERVANTES, Miguel de. *La española inglesa*. In: *Novelas ejemplares*. (Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán) Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol 1.p. 271-322.

CERVANTES, Miguel de. *La gitanilla.* In: *Novelas ejemplares*. (Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán) Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol 1. p. 67-154.

CERVANTES, Miguel de. *Las dos doncellas*. In: *Novelas ejemplares*. (Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán) Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol 2. p. 143-189.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López, estudio crítico preliminar de Javier Blasco. Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

CLOSE, Anthony. *La idea cervantina de la comedia*. Theatralia V. El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV centenario, 2003. p. 331- 349.

CRAVERI, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Editorial Siruela. Bibliteca de Ensayo. Madrid, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina.* São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996, p. 102.

CHARTIER, Roger. "O mundo como representação", *Estudos Avançados*, nº 11. São Paulo, jan-abril., 1991, p. 180-193.

CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas*: discurso, prácticas, representación, Valência: Fundación Cañada Blanch, 1998.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. (Coordenação Carlos Sussekind; Tradução Vera Costa e Silva et al). 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DANTISCO, Gracián, *Galateo Español*, (Enrique Suárez Figaredo) Barcelona, 2010 http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_GalateoEspanol.pdf acesso em 20 de janeiro de 2013.

DEFOURNEAUX, Marcelin. *A vida quotidiana em Espanha no século de ouro*. (Trad. de André Carga) Lisboa: Livros do Brasil, 1983.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. (Trad. Manuel Ruas) Lisboa: Editorial Estampa, 1983, Vol. 1.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la literatura española encuadrada en la universal*. 36ª, Barcelona: La Espiga, 1972.

DÍEZ BORQUE, J.M. (Dir): *Historia de la literatura española.* Madrid: Taurus, 1980 (4 vols).

DUARTE, Constância, RAVETTI, Graciela, ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Orgs.) *Mulher e literatura*: Gênero e representação em literaturas de línguas românicas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Coleção Mulher& Literatura. Vol 5.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: *La sociedad española en el siglo de oro.* Madrid: Nacional, 1983.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média*. Série Estudos Medievais 2: Fontes. Ano: 2009. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=fontes. Acesso em 05 de novembro de 2012.

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Cuadernos Joaquín Mortiz, 1983.

FUNARI, Pedro Paulo A, FEITOSA, Lourdes Conde, SILVA, Glaydson José da. (Orgs) *Amor, desejo e poder na antigüidade*: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. Estudio preliminar de la Edición crítica. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

GONZÁLEZ, Mario. *Héroes y antihéroes en las orígenes de la novela*. Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, I, 1991, p. 83-92.

GRACIÁN, Baltasar. El discreto. In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, II 8 (enero 2007). http://www.revistadefilosofia.org acesso em 19 de janeiro de 2013.

GRACIÁN, Baltasar. *El héroe* (Prólogo y comentarios Xavier Fähndrich Richon) Barcelona: Estrategia Local S. A., 2001.

HAUSER, A. *Origen de la literatura y del arte modernos*- El Manierismo, crisis del Renascimiento. (Trad. F.G. Vicens) Madrid: Guadarrama- Punto Omega, 1974.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. (Introdução Roberto de Oliveira Brandão, tradução do grego e do latim, Jaime Bruna) 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JUÁREZ-ALMENDROS, Encarnación. "Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena". In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1, 2004, p. 39-64.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura.* 6ª. Ed., São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo*. Corpo e gênero dos gregos a Freud. (Trad. Vera Whately) Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente Medieval.* Lisboa: Editorial Estampa, 1983, Tomo I.

LEMARCHAND, José-Marie. Introducción. In: PIZÁN, Cristina de. *La ciudad de las damas*. Edición a cargo de Marie-José Lemarchand. 2 ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2001, p. 11-56.

LEÓN, Fray Luis. *La perfecta casada.* Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1953.

LEÓN, Luis de. *A perfeita mulher casada.* (Trad. Liliana Raquel Chwat) São Paulo: Editora Escala, [s.d.] vol.19 Coleção Grandes Pensadores.

LIMA, Luiz Costa. A problemática dos livros de ficção entre os espanhóis do século XVI. In: LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis:* desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LOPES, Marcos Antônio. Cervantes e seu tempo- virtudes de um outro mundo. In: Revista *Entrelivros*. Coleção Entreclássicos Cervantes, n.3. 2006.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro:* teoria e práctica. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

LOPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia Antigua poética*. Ed. A. Carballo Picazo. Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. (Trad. José Marcos Mariani de Macedo) São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MARAVALL, José A. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV al XVII.* Madrid: Revista de Occidente, 1972.

MENÉNDEZ PELAYO. "Prólogo" en CASTIGLIONE, Baltasar. *El Cortesano* (Traducción de Juan Boscán) Madrid: Espasa-Calpe, 1967. Colección Austral.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser mulher na Idade Média. In: *Textos de História. Revista do Programa de Pós- Graduação* em História da UNB. Brasília, Vol. 5, nº 1, p.82-91, 1997.

NAVARRO DURÁN, Rosa. (Edición, introducción y notas) In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Vol. 1 e 2.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson*: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

OSTERC, Ludovik. *La verdad sobre las Novelas Ejemplares*. México: Universidad Autónoma de México, 1995.

PABST, Walter. *La novela corta en la teoria y en la creación literaria*. (Versión española de Rafael de la Vega) Madrid: Editorial Gredos, 1972.

PASTOR, Reyna. "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista", in: *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid: Casa de Velásquez, Universidade Complutense de Madrid, 1986.

PERCAS DE PONSETI, Helena. "El misterio Escondido en *El celoso extremeño*". From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 14.2 (1994). Acesso em março de 2012.

PERCAS DE PONSETI, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Escritos da maturidade*: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959) Pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

PÉREZ, David J. (Seleção e prefácio) *Moralistas Espanhóis*. (Trad. Acácio França) São Paulo: Editora Brasileira, 1964. Clássicos Jackson, vol. XI.

PFANDL, Ludwig. *Historia de la literatura nacional en la Edad de oro*. (Trad. del alemán Jorge Rubió Balaguer). 2. Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1952.

PIZÁN, Cristina de. *La Ciudad de las damas*. Edición a cargo de Marie-José Lemarchand. 2 ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

PORQUERAS MAYO, Alberto. *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

RICO, Francisco. (Dir.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Grijalbo, 1980/1992 (9 vols.).

RILEY, E. C. *Teoria de la novela en Cervantes*. (Versión castellana de Carlos Sahagún) Madrid: Taurus, 1981.

RILEY, Edward C. "Una cuestión de género", en *La rara invención*. *Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001 (1984), pp. 185-202.

RÍO, Ángel del. *Historia de la literatura española.* Barcelona: Bruguera, 1982 (2 vols.)

RODRÍGUEZ-LUIS, J. *Novedad y ejemplo en las novelas de Cervantes.* Madrid, 1980-1984. (2 Vols)

SAID ARMESTO, Víctor. *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de "El burlador de Sevilla" y "Convidado de piedra"*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

SHARDONG, Rosângela. E*xemplo e desengano: defesa da mulher na obra de María de Zayas*. São Paulo, 2008, 284 p.

SILVA, Glaydson José da. "Representações femininas e relações de gênero na *Ars Amatoria*". In: FUNARI, Pedro Paulo A, FEITOSA, Lourdes Conde, SILVA, Glaydson José da. (Orgs) *Amor, desejo e poder na antigüidade*: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SOARES, Angélica Maria santos. A crítica. In: SAMUEL, Rogel (Org.) *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOUILLER, Didier. *La novela picaresca*. (Trad. Beatriz Pillado-Salas). México: Fondo de Cultura Económica. 1985.

THOMPSON, Colin. "Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse": reconsideración de la ejemplaridad en las Novelas ejemplares de Cervantes. *Actas de V Congresso de la AISO*, 1999, Christoph Strosetzki (ed.), Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2001.

VAIOPOULOS, Katerina. *De la Novela a la comedia: las Novelas Ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de oro*. Vigo: Academia editorial del hispanismo, 2010.

VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de Mercúrio e Caronte*. In: PÉREZ, David J. (Seleção e prefácio) *Moralistas Espanhóis*. (Trad. Acácio França) São Paulo: Editora Brasileira, 1964. Clássicos Jackson, vol. XI.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito:* paradoxos de *Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1998.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Por que ler o clássico- O engenhoso Miguel de Cervantes. Revista *Entrelivros*. Coleção Entreclássicos Cervantes, n.3. 2006.

VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. 2 ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.

VIVES, Juan Luis. *Instrucción de la mujer Cristiana*. (Trad. Juan Justiniano) Madrid: Fundación Universitaria Española, Universidad pontificia de Salamanca, 1995.

VIVES, Juan Luis. *Introdução à sabedoria*. In: *Moralistas Espanhóis*. PÉREZ, David J. (Seleção e prefácio) (Trad. Acácio França) Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1964.

WEIGER, John G. Cervantes ante el problema de la originalidad. *Cervantes, su obra y su mundo*- Actas del primer Congresso Internacional sobre Cervantes. Madrid, EDI-6, 1981, p. 29-38.

WELLEK, René. *Historia de la crítica moderna*. (Trad. de J. C. Cayol de Bettencourt) Madrid, 1962, Vol. II.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. (Trad. Sandra Guardini Vasconcelos) São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMSON, Edwin. "El misterio escondido' en El celoso extremeño: una aproximación al arte de Cervantes". In: *Nueva Revista de Filología hispánica*, XXXVIII, 1990.