

AS MULHERES EM CERVANTES: EMANCIPAÇÃO FEMININA OU ADEQUAÇÃO DE POÉTICA?

Eleni Nogueira dos Santos¹

Resumo: Este texto tem como objetivo fazer uma análise bibliográfica na narrativa *El celoso extremeño* e no entremez *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes, publicadas respectivamente em 1613 e 1615. O foco será os papéis representados pelas personagens femininas com o intuito de verificar se a construção dos perfis femininos foi realizada em conformidade com as questões sociais ou com os fatores formais, isto é, se os comportamentos dessas personagens condizem com o que previa a sociedade da época ou se foram moldados para se adequarem às normas de composição dos gêneros textuais das obras nas quais estão inseridas. A seleção destas duas obras se justifica pela proximidade no que diz respeito à temática abordada que é o ciúme.

Palavras-chave: Cervantes; Mulheres; Emancipação feminina; Poética.

Resumen: Este texto tiene como objetivo hacer un análisis bibliográfico en la narrativa *El celoso extremeño* y en el entremés *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes, publicadas respectivamente en el 1613 y 1615. El foco será los papeles presentados por los personajes femeninos con la intención de verificar si la construcción de los perfiles femeninos fue realizada de acuerdo con las cuestiones sociales o con los factores formales, esto es, si los comportamientos de estos personajes condicen con lo que preveía la sociedad de aquella época o si fueron moldeados para adecuarles a las normas de composición de los géneros textuales de las obras en las cuales están insertadas. La selección de estas dos obras se justifica por la proximidad en lo que respecta a la temática abordada que es el celo.

Palabras-clave: Cervantes; Mujeres; Emancipación femenina; Poética.

¹ Possui Graduação em Letras/Espanhol pela Universidade Estadual de Montes Claros UNIMONTES-MG e em Letras/Português pela Universidade Metropolitana de Santos-UNIMES-SP. É Doutora em Letras na área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela mesma Universidade e Especialização em Linguística Aplicada. Faz parte do grupo de pesquisa (CNPQ) intitulado Cervantes: poética, retórica e formas discursivas na Espanha dos séculos XVI e XVII. É membro da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH) e da Asociación de Cervantistas (AC). É professora na Universidade Estadual de Montes Claros. eleninds@gmail.com

O século XX foi palco para as lutas, discussões e primeiras conquistas para o feminismo. Isso mostra, entre outras importantes questões tratadas pelos movimentos feministas, que o empenho na busca por um tratamento igualitário entre homens e mulheres é recente, ainda considerando que esse termo tenha sido empregado na França e na Inglaterra no final do século XIX, em 1890, de acordo com Bonnici (2007). O termo feminista hoje é muito utilizado, mas de definição complexa, por isso, aqui, estamos considerando o feminismo como sendo “uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer denominação sexista e de transformar a sociedade.” (BONNICI, 2007, p. 86) Ainda que se leve em conta a fragilidade desta definição, ela é esclarecedora.

Vale ressaltar que o fato de o termo ser recente não significa que antes desse movimento havia a aceitação das diferenças no tratamento por parte das mulheres. A Literatura, como um componente universal de cultura, costuma ser objeto de estudo de especialistas interessados nos estudos sobre as mulheres. As obras literárias não têm compromisso com a História, considerando o exposto por Aristóteles (1966), em sua *Poética*, sobre a diferença entre os afazeres do poeta e do historiador. Contudo, é possível ver em obras literárias elementos fictícios que contribuem para o entendimento do contexto histórico no qual estão inseridas. Nesse sentido, algumas delas oferecem um vasto campo de pesquisa sobre esta temática, ainda que tenham sido escritas e publicadas em séculos anteriores. Miguel de Cervantes está entre os autores que se destacam, pois muitas de suas obras exploram, de forma instigante, a representação feminina e sua relação entre os gêneros.

Nessa perspectiva, neste texto, será realizada uma análise bibliográfica em duas obras cervantinas, cujo foco será os papéis representados pelas personagens femininas. O objetivo principal é verificar se a construção dos perfis femininos foi realizada em conformidade com as questões sociais ou com os fatores formais, isto é, se os comportamentos dessas personagens condizem com o que pregava a sociedade da época ou se foram moldados para se adequarem às normas de composição dos gêneros textuais das obras nas quais estão inseridas. As obras a serem analisadas, brevemente, aqui são *El celoso extremeño* e *El viejo celoso*. A primeira é uma das doze *Novelas ejemplares* pertencente, portanto, ao universo de grande domínio do autor que é a narrativa. A segunda é do gênero dramático; trata-se de um entremez que é uma obra curta e de caráter geralmente burlesco ou cômico composto para ser representado entre os atos de uma peça maior.

A seleção destas duas obras se justifica pela proximidade no que diz respeito à temática abordada que é o ciúme. Além do tema, os perfis das personagens femininas também se assemelham bastante, mas são as diferenças que se sobressaem e são elas que conferem o distanciamento, entre uma obra e outra, e a relevância para esta análise. A narrativa *El celoso extremeño* foi publicada em 1613, há, porém, uma primeira

versão desta obra, conforme Avalor-Arce (1982), que data de 1604, conhecida como *Manuscrito Porras* e apresenta algumas diferenças em relação à segunda versão. Uma destas diferenças é o nome da protagonista. No manuscrito era Isabela e na segunda versão é Leonora. Já o entremez *El viejo celoso* foi publicado em 1615, ano que coincide com a publicação da segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, mas também sua composição teria ocorrido cinco anos antes, ou seja, em 1610, conforme Sevilla Aarroyo; Rey Hazas (2005). Essas datas de composição, ainda que não sejam tão precisas, são relevantes, pois contribuem para o entendimento do processo de criação de duas obras com personagens e tema semelhantes.

Esta análise concentrar-se-á na reflexão sobre a forma de composição das personagens em consonância com o contexto e a forma textual, considerando, pois, Cervantes como um escritor experimentador de formas,² sempre consciente e focado nas normas de composição de sua época, sem deixar de ser inovador. Ao mencionar as preocupações de Cervantes com as normas de composição e/ou aspectos teóricos relacionados a elas, considera-se, entre outras questões, suas referências a isso em diferentes obras. Um exemplo disso está no capítulo XLVIII da primeira parte de *Don Quijote de la Mancha*, no prólogo às *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* e também dentro da peça *El rufián dichoso*. Além disso, no prólogo às *Novelas ejemplares*, comentando sobre a escrita, ele afirma: “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana [...]” (CERVANTES, 2004, p. 52). No entanto, não se pretende deter aqui nessas afirmações relacionadas às questões teóricas, já que o foco, como foi dito, são as personagens femininas. Com esse intuito, tratar-se-á, brevemente, sobre os seguintes pontos: os títulos das obras, os protagonistas masculinos e as protagonistas femininas.

Os títulos das duas obras já indicam, de forma clara, o tema nelas desenvolvido que é o ciúme e sua relação direta com a personagem masculina. Na narrativa *El celoso extremeño*, o ciúme é um substantivo que substitui o nome da protagonista da obra e ainda vem acompanhado pelo adjetivo *extremeño*. Esse termo em espanhol apresenta duplo sentido, uma vez que pode se referir ao lugar de origem da personagem, Extremadura, ou ao qualificativo extremo. No entremez, ele aparece como um adjetivo que caracteriza outro termo, gramaticalmente adjetivo também, que é velho, colocando em evidência duas características da personagem que funcionam como elementos de comicidade. Diante disso, entende-se que há uma diferença entre esses títulos que é essa dupla caracterização negativa, ou seja, velho e ciumento, apontando um direcionamento para o aspecto cômico do texto enquanto que a narrativa não apresenta essa possibilidade, ainda que o adjetivo *extremeño* possua duplo sentido.

² Fala da professora Maria Augusta da Costa Vieira em aula sobre as narrativas cervantinas do curso de Pós-graduação, no ano de 2013, na Faculdade, Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (USP).

As personagens masculinas que encabeçam os títulos das obras apresentam muitas semelhanças entre si, pois ambas são acometidas por um ciúme muito além do normal, possuem idade avançada e se casam com mulheres muito mais jovens. Até os sobrenomes pelos quais são tratados Carrizales, na narrativa, e Cañizares, no entremez são sonoramente semelhantes. Os dois são descritos basicamente da mesma forma, com características e comportamentos parecidos. Por exemplo, mantinham suas casas trancadas e não permitiam a entrada de homens nem animais do sexo masculino, com a exceção do eunuco que é um criado na narrativa. A descrição do ciúme de Carrizales, por ser um texto mais longo e também pela presença do narrador, é feita de forma mais detalhada, permitindo que o leitor saiba mais sobre ele, sua vida pregressa, seus pensamentos e intenções, como neste exemplo:

[...] porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones; y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse. (CERVANTES, 2015, p. 110).

No trecho que antecede a esta citação, o leitor conhece um Carrizales que tem consciência do seu ciúme excessivo e que medita sobre a possibilidade de se casar, mas que recua, por um momento, justamente por ser consciente do problema que o acomete. Logo em seguida, no entanto, decide pelo casamento, ao ver a jovem Leonara, pois acredita ser fácil controlá-la.

Na peça, devido à ausência do narrador, é outra personagem, o Compadre, quem fala sobre o ciúme de Cañizares, ao dizer: “En mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero éste es de aquellos que **traen la sogá arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen.**” (CERVANTES, 2005, p. 831-832, grifo nosso). Neste caso, talvez por se tratar de um texto curto, a fala desta personagem, além de apontar o ciúme exagerado do velho, já enumera outros defeitos dele e sugere que haverá algum tipo de punição para o velho ciumento. O trecho em destaque indica a presença de uma ironia trágica, contudo, por se tratar de um texto cômico, essa punição não resultará em atos trágicos e/ou violentos. Seu castigo, expresso nesse fragmento, será a *burla* que sofrerá com o adultério de sua esposa que conta com a ajuda da vizinha e da criada. Por meio das palavras do Compadre percebe-se que Cañizares ainda é responsabilizado pelo que lhe acontecerá.

Nesse sentido, a crítica concorda que Cañizares é castigado pelo comportamento, considerando que:

El fallo de Cañizares al olvidarse de cerrar con llave las ocho puertas que median entre Lorenza y el mundo exterior permite la entrada providencial de la vecina Ortigosa, promotora de la burla castigo que

se le infligirá al celoso: proyecta traerle a Lorenza un galán, sin que se entere su marido, a fin de que ésta pueda vengarse del encierro en que la mantiene Cañizares, satisfacer una legítima curiosidad sexual e incluso romper con el tedio de la vida que lleva. (MARTÍNEZ, 1990, p. 2).

É interessante notar que, nesta obra, a esposa, ainda que claramente adúltera, não é punida nem responsabilizada, nem acusada de nada. No entanto, isso não significa que Cervantes esteja naturalizando ou exaltando o adultério feminino, muito menos dando liberdade demasiada à esposa do velho ciumento. Ao que tudo indica, o que ele faz é uma adequação poética para causar o riso do público, expondo a cegueira do protagonista diante da traição da esposa a qual ele acredita ser inocente como uma pomba. Cervantes é engenhoso ao elaborar esse adultério que acontece no quarto ao lado do esposo, sem que ele descubra. Assim, ele é castigado duplamente; primeiro pelo adultério da esposa e depois pelo riso do público, considerando que o riso por si só já seria considerado castigo em um contexto cômico.

Vale ressaltar que uma traição em si não é um ato risível, por isso se deve levar em conta que “para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2004, p. 4). A forma como o adultério acontece também favorece a comicidade, ademais o leitor ou público da peça tem consciência que está diante de um gênero textual cômico.

Quando viu Leonora pela primeira vez, Carrizales com seus quase 80 anos de idade, como ele mesmo se define, teria dito:

Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia desta casa, no debe de ser rica; ella es niña, sus pocos años pueden asegurar mis sospechas; casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare. Y no soy tan viejo que pueda perder la esperanza de tener hijos que me hereden. De que tenga dote o no, no hay para qué hacer caso, pues el cielo me dio para todos; y los ricos no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino gusto: que el gusto alarga la vida, y **los disgustos entre los casados la acortan**. Alto, pues: echada está la suerte, y ésta es la que el cielo quiere que yo tenga. (CERVANTES, 2015, p. 112-113, grifo nosso).

Esse fragmento mostra a intenção dele em controlar Leonora, pois viu nela as condições ideais para ser feliz no casamento e constituir família. No entanto, o que ele conseguirá, no final da narrativa, será justamente o contrário, já que terá um desgosto no casamento que culminará em sua morte, confirmando a ironia trágica presente, sobretudo, no fragmento em destaque. Isso demonstra a seriedade do tratamento dado ao texto; fato que não se observa no entremez. Suas intenções de moldar ou educar a esposa à sua maneira não funcionam.

Quanto às personagens femininas, é possível observar algumas semelhanças entre Leonora, na narrativa, e Lorenza, no entremez. Ambas são muito jovens que se casam com homens ricos, idosos e ciumentos em extremo, por isso as mantêm presas em casa. É, porém, o comportamento no casamento que as diferem e é também o principal motor das ações nas obras em estudo. Assim como ocorre com Cañizares, se sabe menos sobre o passado de Lorenza e nada é dito sobre sua família, mas isso se justifica também pela sucintez da obra.

Logo na cena de abertura, Cristina, a criada, afirma que Lorenza teria escolhido/aceitado o esposo, ela então contesta de forma veemente:

¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, díomele quien pudo; y yo, como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir; pero, si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años; (CERVANTES, 2005, p. 826).

Como se vê, a jovem não estava feliz nem conformada com o casamento. Em outros momentos, ela reclama e fala mal do marido, apontando inclusive sua impotência sexual como motivo de seu desgosto. Com isso, ela expressa sua insatisfação com o casamento e deixa claro que o matrimônio não foi uma escolha sua, confirmando a convenção social de casamento decidido pela família. Mesmo assim, ela se mostra arrependida por ter obedecido e afirma que foi enganada por ser muito jovem e desconhecer os problemas que poderia surgir ao se casar com um velho.

Leonora, ao contrário, tinha muito respeito e consideração por Carrizales. A respeito disso, afirma o narrador:

La plata de las canas del viejo, a los ojos de Leonora, parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera. 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, 2015, p.117)

Mostrando, por meio destas palavras, que a jovem amava, respeitava e estava satisfeita com seu esposo, indicando que aceitava o casamento sem reclamações. Esse comportamento de Leonora, aqui descrito, corresponde ao ideal da perfeita mulher casada conforme propõe Fray Luis de León em sua obra *La perfecta casada*, de 1583. Lorenza, conforme apontado anteriormente, se distancia e muito desta *perfecta casada*; ela faz questão de expor seu desprezo pelo esposo, reclamando da vida que leva ao lado dele.

Ela também conta com o apoio de sua criada que o critica dizendo: “En verdad, señora tía, que tienes razón; que más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo.” (CERVANTES, 2005, p. 826). Ademais, Lorenza está sempre no comando, mostrando-se independente ao tomar suas próprias decisões, apesar de contar com a criada e, sobretudo, com Hortigosa. Em conversa com a vizinha ela diz: “Señora Hortigosa, váyase, no venga el gruñidor y la halle conmigo, que sería echarlo a perder todo; y lo que ha de hacer, hágalo luego; que estoy tan aburrida, que no me falta sino echarme una sogá al cuello, por salir de tan mala vida.” (CERVANTES, 2005, p. 829). Aqui, mais uma vez, ela ofende o marido e solicita agilidade da vizinha para conseguir um jovem para ela.

Enquanto elas falam mal de Cañizares pelas costas, ele conversa com o Compadre que o alerta sobre o perigo de uma traição, mas ele rebate dizendo:

Ni por pienso, ni tiene por qué, ni cómo, ni cuándo, ni adónde: las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren; vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida. Mirad, compadre: no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a lo[s] jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos públicos; donde ellas se mancan, donde ellas se estropean y adonde ellas se dañan, es en casa de las vecinas y de las amigas; más maldades encubre una mala amiga, que la capa de la noche; más conciertos se hacen en su casa y más se concluyen, que en una semblea. (CERVANTES, 2005, p. 830-831)

Cañizares ainda acrescenta: “No, no, ni por pienso; porque es más simple Lorencica que una paloma, y hasta agora no entiende nada desas filaterías;” (CERVANTES, 2005, p. 831). Tudo isso em outro gênero textual poderia causar muita confusão, mas, neste caso, o público sabe de tudo e está ciente do caráter cômico do que está vendo, por isso aceita as atitudes de Lorenza e provavelmente rirá do excesso de confiança deste *viejo celoso*.

Em alguns momentos, é possível notar a ironia trágica nas falas de Cañizares ao mencionar ou ouvir a palavra vizinha. Ele tem pavor desse termo, como ocorre neste diálogo com a criada:

Cañizares.- El nombre de vecina me turba y sobresalta; llámala por su propio nombre, Cristina.
 Cañizares.- ¡Entre con cien mil Bercebuyes, pues vos lo queréis!
 Cristina.- Entre, señora vecina.
 Cañizares.- ¡Nombre fatal para mí es el de vecina! (CERVANTES, 2005, p. 833).

Mas nesta obra não há espaço para a seriedade, o que incorreria em atos trágicos em outro contexto, aqui serve de matéria cômica para Cervantes. A presença da ironia

trágica não tem efeito de mau presságio, mas sim de humor, de riso. Isso ocorre porque o público sabe dos planos de sua esposa com a vizinha, ao passo que ele jamais saberá.

Logo em seguida, vem uma das cenas mais cômicas do entremez, pois Hortigosa trama uma engenhosa entrada do jovem na casa de Cañizares. Há uma rubrica indicando a entrada da vizinha em cena e que ela trás “un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado.” (CERVANTES, 2005, p. 834). Para conseguir seu objetivo, ela inventou que precisava de dinheiro para resolver problemas do filho que havia sido preso, por isso estava vendendo o *guadamecí*. Dessa maneira, convence Cañizares a recebê-la e comprar o objeto, talvez movido muito mais pela pressa em se livrar dela do que por um sentimento de empatia. Em cumplicidade com Lorenza e com a criada, ao mostrar o tecido a ele, ela consegue colocar para dentro da casa o jovem com o qual Lorenza cometerá o adultério. Por meio de um jogo de palavras com duplo sentido, ela diz:

Tenga vuesa merced desa punta, señora mía, y descojámosle, porque no vea el señor Cañizares que hay engaño en mis palabras; alce más, señora mía, y mire cómo es bueno de caída, y las pinturas de los cuadros parece que están vivas. (CERVANTES, 2005, p. 834).

E uma nova rubrica explica que ao levantar o *guadamecí* para mostrá-lo a Cañizares, o *Galán* (aquele jovem que a vizinha leva para Lorenza) passará por trás dele e entrará na casa sem que o esposo perceba porque está concentrado nas figuras masculinas presentes no objeto. Nesse momento, ele afirma: “¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy yo destas cosas y destes rebocitos, espantarse ía” (CERVANTES, 2005, p. 834). Ao ouvir isso, a criada pensa que ele se refere ao *Galán* e prontamente tentará se defender dizendo: “[...] yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Hortigosa tiene la culpa; que a mí, el diablo me lleve si dije ni hice nada para que él entrase; no, en mi conciencia, aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada.” (CERVANTES, 2005, p. 834). Dessa forma, ela quase coloca tudo a perder, mas também a reação de Cañizares contribuiu para o bom andamento do plano, pois ele simplesmente dirá: “Ya yo lo veo, sobrina, que la señora Hortigosa tiene la culpa; pero no hay de qué maravillarme, porque ella no sabe mi condición, ni cuán enemigo soy de aquestas pinturas.” E para evitar problemas, a esposa intervém rapidamente, evitando que o plano fosse descoberto, ao explicar: “Por las pinturas lo dice, Cristinica, y no por otra cosa. (CERVANTES, 2005, p. 834) A situação então é contornada. Nesse momento da peça, a comicidade se dá pela *burla* sofrida e pelo mal entendido causado pelas palavras ditas e pela interpretação equivocada da criada. Certamente, o público rirá do equívoco que ela faz e da falta de percepção de Cañizares.

Há também outros momentos nos quais os equívocos funcionam como recurso cômico. Um exemplo disso ocorre quando Hortigosa pretende agradecê-lo, dizendo: “Viva vuesa merced más años que Matute el de Jerusalén, en vida de mi señora doña... no sé cómo se llama, a quien suplico me mande, que la serviré de noche y de día, con la vida y con el alma, que la debe de tener ella como la de una tortolica simple. (CERVANTES, 2005, p. 834). A confusão que ela faz com nome da personagem bíblica já é motivo de riso, mas há também uma crítica à idade de Cañizares, além do comentário fingido sobre a esposa. O público percebe que aquele temor que havia sido expresso por ele, por meio das ironias trágicas, em relação à vizinha se concretiza, ao passo que ele tudo ignora. Ainda que haja essa concretização do temor dele, o público entende que ele está sendo burlado pela vizinha a quem tanto temia, por isso é levado a rir ao perceber o duplo sentido das palavras usadas por ela e mais ainda por vê-lo sendo feito de bobo.

Além do equívoco, outro recurso usado no entremez é o *engañar con la verdad*. A cena na qual acontece isso representa o clímax da obra, pois é justamente neste momento que Lorenza comete o adultério com o jovem que havia sido colocado na casa pela vizinha. Enquanto está a sós com ele, Lorenza mantém um diálogo com a criada e às vezes com o marido. De dentro do quarto ela grita a criada e lhe diz: “¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares.” A criada exclama: “¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía? Mas ela rebate dizendo: “No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma.” (CERVANTES, 2005, p. 836). Cristina então fala para Cañizares “[...] Ríñala, tío, porque no se at[r]eva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.” Ele, porém, não crê e apenas diz: “¿Bobear, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas.” Lorenza insiste: “Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.” É somente quando ela menciona a palavra vizinha que ele se incomoda e afirma: “Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.” (CERVANTES, 2005, p. 836). Esses diálogos evidenciam então a presença deste recurso que é o *engañar con la verdad*. Ele ocorre quando uma personagem diz algo verdadeiro, mas, pelo absurdo que é, o interlocutor não ousa acreditar e é justamente nessa cegueira do interlocutor que reside a comicidade. Nesse caso, é a maior *burla* sofrida por Cañizares e funciona como um castigo por seu ciúme exagerado e também por ser um velho impotente casado com uma jovem.

Nesse contexto, percebe-se que há uma crítica ao velho ciumento, considerando que, nos textos cômicos, o riso é uma forma de castigo para os defeitos como ocorre com Cañizares. Nessa e em outras situações, enquanto o homem é ridicularizado, vimos as mulheres dominando a situação e agindo livremente. Isso acontece com a criada, com a vizinha e com a jovem Leonora. Esta, após a traição, ainda critica e humilha o

marido dizendo: “Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo.” (CERVANTES, 2005, p. 836). Colocando em evidência, sua suposta impotência sexual. Esse comportamento feminino indica uma inversão de papéis, ao se levar em conta o contexto de produção da obra.

E por fim, quando ele decide entrar no quarto, onde ela está com o jovem, é recebido com uma bacia de água na cara; tudo isso para completar a *burla*, pois enquanto vai se limpar, o jovem sai da casa. E ele apenas diz: “¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza! Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos.” (CERVANTES, 2005, p. 837). Após isso, Lorenza faz tanto escândalo que chama atenção de quem está fora da casa, por isso entra em cena um *Alguacil*, *Músicos*, um *bailarín* e Hortigosa. O entremez é finalizado com música e dança, ou seja, de modo festivo, como prevê a poética deste gênero. Cañizares, que é burlado o tempo todo termina a peça no engano, ainda é obrigado pela esposa a pedir desculpas para a vizinha. Mais uma vez, verifica-se que essa *burla* atende ao gênero textual, pois caso ele se inteirasse da traição poderia, pensando no contexto histórico social da obra, haver algum tipo de violência. Isso afastaria o texto do gênero cômico, por isso entende-se que tudo na obra concorre para a formalização e atendimento ao gênero textual que é entremez, peça de caráter cômico conforme já foi dito. Logo, é possível afirmar que esse comportamento atrevido das personagens femininas, nesta obra, não se justifica como sendo um aceno, por parte de Cervantes, para uma emancipação feminina.

O adultério é um tema que também aparece em *El celoso extremeño*, mas de modo muito diverso do que se vê em *El viejo celoso*. Logo no início da peça, o público presencia Lorenza tramando uma maneira de trair o marido. Leonora, no entanto, não apresenta tais intenções, considerando tudo que acontece na narrativa. O narrador, porém, coloca o leitor em dúvidas ao apresentar dois pontos de vista sobre esse assunto. Primeiro, ele mostra o comportamento honesto de Leonora. Um exemplo disso é quando ele afirma que ela se manifesta contra a entrada do curioso Loaysa em sua casa “A esto contradijo su señora con muchas veras, diciendo que no se hiciese la tal cosa ni la tal entrada, porque le pesaría en el alma, pues desde allí le podían ver y oír a su salvo y sin peligro de su honra.” (CERVANTES, 2015, p. 128-129). Ainda que ignorasse o perigo e os problemas que poderiam surgir com a presença do jovem em sua casa. O narrador também deixa claro que a curiosidade e o interesse para a entrada do jovem na casa não partiu dela nem da criada, mas sim do próprio Loaysa, atizado pela movimentação na casa, ou melhor, pela falta dela. Tudo isso em consequência das exageradas medidas de segurança utilizadas por Carrizales. Por fim, é a criada Marialonso quem a convence, conforme indica o narrador:

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 dormía el sueño de la muerte de su honra. (CERVANTES, 2015, p. 142).

Mesmo quando autoriza a entrada de Loaysa, ela o faz jurar que a única coisa que ele faria dentro da casa seria tocar e cantar. Todas as empregadas elogiam o jovem, menos Leonora. Além disso, o narrador apresenta detalhes do que acontece com Leonora e Loaysa, nesse primeiro momento, indicando a inocência dela como é possível ver neste fragmento:

Tomó Marialonso por la mano a su señora, y casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba, y echádoles la bendición con una risa falsa de demonio, cerrando tras sí la puerta, los dejó encerrados [...] Pero, 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, 2015, p.142-143).

Aqui, fica claro que a jovem foi obrigada a permanecer a sós com Loaysa por imposição da criada e não por escolha própria e ainda assim não se deixa persuadir por ele. Nesse sentido, entende-se que ela fica isenta de culpa pelo suposto adultério. Carrizales, porém, irá ver sua esposa dormindo com o jovem e concluirá que houve adultério. Então, considerando que ele não é dotado de onisciência como o narrador, o que ele viu realmente se configura como um adultério, ainda que haja a negativa da esposa. Não obstante, o leitor, que considera até o momento as palavras e a onisciência do narrador, é levado a acreditar que não houve traição.

Logo em seguida, porém, o narrador colocará em cheque essa certeza do leitor e a fidelidade de Leonora ao dizer: “Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos.” (CERVANTES, 2015, p. 143). Dessa forma, ao chamá-la de adúltera, o narrador faz com que o leitor também passe questionar a fidelidade da jovem. Para aguçar ainda mais a dúvida no leitor, ele faz o seguinte comentário

Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa. (CERVANTES, 2015, p.149)

Ao refletir sobre estas palavras, verifica-se que o narrador parece, propositalmente, abandonar sua onisciência sobre o ocorrido naquela alcova. Ao agir dessa maneira, ele coloca em xeque a reputação de Leonara, contradizendo suas afirmações anteriores, e ainda faz com que o leitor passe também a questionar a fidelidade dela.

Ao entrar na casa, a música tocada e cantada por Loaysa, diante dos criados e de Leonora, estabelece uma relação direta com o tema do adultério, conforme se observa no seguinte fragmento:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo,
no me guardaréis.

[...]
Si la voluntad
por sí no se guarda,
no la harán guarda
miedo o calidad;
romperá, en verdad,
por la misma muerte,
hasta hallar la suerte
que vos no entendéis;
que si yo, etc. (CERVANTES, 2015, p. 138, grifo nosso).

Esse trecho da *copla* sugere que a culpa é de quem não se guarda. O refrão, em destaque, expressa a liberdade de escolha do indivíduo, sugerindo que a decisão de se guardar deve ser da pessoa, ou seja, independe de ações externas. Com isso indica que a letra cantada pelo jovem pode ser lida como uma crítica ao ciúme excessivo de Carrizales e sua tentativa de prender Leonora em casa, já que tudo dependeria das escolhas dela, isto é, aqui há uma defesa do livre arbítrio e, ao mesmo tempo, um indicativo de culpa direcionado a Leonora.

Após flagrar sua esposa dormindo com o jovem, acreditando que havia sido traído ele afirma: “La venganza que pienso tomar desta afrenta no es ni ha de ser de las que ordinariamente suelen tomarse, pues quiero que, así como yo fui estremado en lo que hice, así sea la venganza que tomaré, tomándola de mí mismo como del más culpado en este delito; ”(CERVANTES, 2015, p. 147). Essa afirmação sobre vingança é um indício da relevância do contexto histórico social da obra, considerando que:

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, mas o pai, o irmão, o tio – tem o direito de se vingar. [...] sendo a honra um valor absoluto e tendo sua fonte na opinião, uma suspeita mesmo injustificada, pode importar em um castigo implacável. (DEFORNEAUX, 1983, p. 192).

Por meio das palavras de Filipo Carrizales, e considerando a citação acima, percebe-se que ele se reconhece como um homem daquele contexto no qual a vingança era um direito diante de uma traição da esposa. Não obstante, ele abre mão dessa vingança, por isso precisa explicar que esta decisão se justifica para que o que aconteceu com ele sirva de exemplo. Diante disso, entende-se que é devido às questões sociais em relação à desonra diante do adultério, apesar da crença do protagonista não ser confirmada,

o que torna verossímil e aceitável essa decisão de autopunição tomada por Carrizales. Não seria, pois, coerente punir um inocente.

Conforme ficou dito, no entremez, a traição foi consumada, mas lá ela funciona como uma burla a serviço da comicidade, por isso Cañizares não toma conhecimento dela, pois caso contrário, poderia haver algum ato violento, como vingança, impossibilitando o desfecho cômico pretendido. Isso também justifica o entendimento de que o autor não está exaltando o adultério feminino ou extrapolando as normas de condutas sociais da sua época. Dessa forma, Cervantes consegue tratar do adultério feminino, tema polêmico e complexo, de forma pacífica e coerente, usando-o como um recurso cômico em *El viejo celoso* e como uma lição de moral em *El celoso extremeño*. Nas duas obras, os velhos ciumentos são punidos, o que significa que há no mínimo uma crítica ao ciúme em exagero e ao casamento desigual.

Um aspecto que denota o tratamento sério do tema na narrativa, e que não está presente no entremez, é o uso do termo *ejemplo*. Ele é empregado duas vezes na obra e sugere uma lição de moral, como mensagem final para o leitor. A primeira delas é dita por Carrizales no seguinte contexto:

[...]. Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo, ¡oh niña mal aconsejada! [...] no te culpo, digo, porque persuaciones de viejas taimadas y requiebros de mozos enamorados fácilmente vencen y triunfan del poco ingenio que los pocos años encierran. Mas, por que todo el mundo vea el valor de los quilates de la voluntad y fe con que te quise, en este último trance de mi vida quiero mostrarlo de modo que quede en el mundo por **ejemplo**, si no de bondad, al menos de simplicidad jamás oída ni vista; (CERVANTES, 2015, p. 147, grifo nosso).

A segunda vez em que aparece a palavra é dita pelo narrador:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, **ejemplo** y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. (CERVANTES, 2015, p. 147, grifo nosso).

Neste caso, o narrador expressa concordância com o conteúdo da *copla* cantada por Loaysa, isto é, nenhuma medida de segurança irá funcionar quando se tem o livre arbítrio. Nesse momento também, ele utiliza basicamente os mesmos argumentos de Carrizales para desviar a culpa de Leonora e apresentar a obra como uma lição de moral, deixando um recado aos ciumentos sobre a inutilidade das exageradas medidas de segurança e a confiança na influência de más conselheiras quando se tem pouca idade.

Vale destacar que, antes de morrer, Carrizales recomenda a Leonora que se case com Loaysa, mas ela não obedece e segue para um convento. A esse respeito, afirma Almeida (2013, p. 119-120):

[...] si optara por la boda con Loaysa, ella también estaría sometida a la orientación de un hombre, algo que la protagonista rechaza en su tomada de decisión. Por esas cuestiones, vemos, en esta actitud de Leonora, más una resistencia a aquel estereotipo de mujer abnegada, pasiva, sumisa. Es la mujer, en los escritos literarios, revelando parí passu sus poderes ocultos, esto es, su libertad de elección.

De fato, Leonora prefere não atender à solicitação de seu marido, ao partir para a clausura. Por um lado, ao agir desta forma, ela está provando para todos que não tinha nenhum interesse em Loaysa, confirmando sua inocência em relação ao suposto adultério. Ademais, estaria reafirmando que seus sentimentos pelo marido morto eram verdadeiros. Por outro lado, essa tomada de decisão da jovem poderia, ainda, indicar um ato de desobediência, como símbolo de autonomia e independência, mas não se pode esquecer que ir para o covento era justamente uma das poucas opções que teriam uma viúva naquele contexto, considerando os preceitos de tratadistas morais/religiosos conforme apresenta Mariló Virgil (1994). Sendo assim, é coerente entender que não houve necessariamente um ato de emancipação ou comportamento feminista nessa decisão tomada por Leonora.

Nessa perspectiva, Natividad Nebot Calpe afirma “las Novelas Ejemplares, en general, son manuales que encumbran a la mujer, tratándola como persona, tan digna como el varón y, a menudo, más que él. Podríamos decir, con una palabra no de su época, que Cervantes es un auténtico feminista.” (NEBOT CALPE, s.d, p.33). Muitas destas narrativas cervantinas, por apresentarem diversas protagonistas femininas, inclusive nos títulos, costumam ser de grande interesse para a crítica e para os estudos sobre a mulher. Ademais, apresentam muitos pontos relevantes sobre o tema, assim como as obras aqui estudadas, porém não há, no caso de *El celoso extremeño*, elementos suficientes para caracterizar Leonora como uma personagem feminista.

El celoso extremeño e *El viejo celoso* tratam do mesmo tema, apresentando muitas convergências e também divergências entre si. Como ficou dito no início deste texto, Cervantes teria escrito primeiro a narrativa e depois o entremez, utilizando-se da mesma temática e com enredo semelhante, mas com resultados totalmente distintos. Para isso, ele lança mão de diversos recursos poéticos e retóricos para criar, na narrativa, e depois recriar, na peça, suas personagens e ações, moldando-as de acordo com o gênero textual. Além disso, observa-se, na narrativa, maior proximidade das personagens com as normas de conduta da época. Ao utilizar elementos presentes na narrativa para compor o entremez, Cervantes está experimentando uma nova forma.

Enfim, acredita-se que seja mais pertinente, para a leitura e compreensão destas personagens e obras, considerar as questões poéticas em lugar das preocupações com as questões de condutas sociais como a emancipação feminina, por exemplo. Nesse sentido, tentando responder à pergunta proposta no título deste texto, acredita-se que, ao criar suas personagens, Cervantes se ateu mais aos aspectos relacionados à poética. Dessa forma, os perfis femininos criados parecem se justificar no sentido de atender às normativas de composição do gênero dramático e narrativo. Por isso, ele acaba se distanciando, no caso de Lorenza, até mesmo dos padrões de comportamento feminino predominante na época. Em consequência disso, têm-se duas figuras femininas que gozam de certa autonomia e liberdade que podem ser confundidas com o que viria a ser definido, no século XIX, como feminismo. Ao que tudo indica, porém, esse termo não se aplica a estas duas personagens e tampouco a Cervantes. Sendo assim, verifica-se que tanto em *El celoso extremeño* quanto em *El viejo celoso* predomina mais o perfil de um experimentador de formas do que o de um antecessor feminista.

Referências

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. ¿La Representación Femenina en “El Celoso Extremeño” – Sumisión O Resistencia? *Caracol*, v. 6, p. 102-121, jul. 2013.

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista de, Introducción, *In: CERVANTES, Miguel de Novelas ejemplares I*, Madrid: Castalia, 1982, p. 7-40.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

CERVANTES, Miguel de. Prólogo al lector. *In: Novelas ejemplares I*. (Edición de Harry Sieber). v. 1. 23. ed. Madrid: Cátedra, 2004. p. 50-53.

CERVANTES, Miguel de. El celoso extremeño. *In: Novelas ejemplares II*. (Edición de Harry Sieber). v. 2. 29. ed. Madrid: Cátedra, 2015. p. 109-149.

CERVANTES, Miguel de. El viejo celoso. *In: ARROYO, Florencio Sevilla Arroyo; HAZAS, Antonio Rey Hazas (Ed.). Teatro Completo*. Barcelona, Editorial Altaya, 2005. p. 826-840.

CERVANTES, Miguel de. El rufián dichoso. *In: ARROYO, Florencio Sevilla Arroyo; HAZAS, Antonio Rey Hazas (Ed.). Teatro Completo*. Barcelona, Editorial Altaya, 2005. p. 826-840.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2004.

DEFOURNEAUX, Marcelin. *A vida quotidiana em Espanha no século de ouro*. Tradução de André Carga. Lisboa: Livros do Brasil, 1983.

LEÓN, Fray Luis. *La perfecta casada*. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1953.

MARTÍNEZ, María José. *Burla y ejemplaridad en el Viejo celoso*. *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, v. 2, 1990, p. 629-634. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_015.pdf 10 out. 2020.

NEBOT CALPE, Natividad. *La condición femenina en las Novelas Ejemplares de Cervantes*. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_04.pdf. Acesso em 13 out 2020.

ARROYO, Florencio Sevilla; HAZAS, Antonio Rey. Introducción. In: CERVANTES, Miguel de. *Teatro Completo*. Barcelona: Editorial Altaya, 2005, p. XI - LXXIII.

VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. 2. ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1994.

