

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

Edwrigens A. Ribeiro Lopes de Almeida (Unimontes)

[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)

RESUMO: 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. 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.

PALAVRAS CHAVE: Cervantes, Mulher, literatura, narrativa curta

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, conseqüentemente, na diferenciação de papéis sociais. Esta, tendo em conta os textos consultados, foi regulada pelo domínio 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 entretenimiento, por qué debería reiterarlo tantas veces y con tanta porfía? 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 princípio, 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, Felipe 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 desarrollan 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, papéis relevantes. Para o eunuco Luis,

es mero soborno envilecedor, 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 juvenil 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, i 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 algumas 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 do *Dom Quixote*, numa conversa com o cavalheiro 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 fuédeses 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 si 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 retraining 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 Teodosia. 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 literaria, 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 à 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 final 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 estruturam 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 encontradas 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 através 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 trucos’ ou mesmo um ‘misterio escondido’.

