Rosangela Schardong

A imagem da “mulher varonil” em **Dom Quixote**: estudo dos relatos femininos em primeira pessoa

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

1997

Rosangela Schardong

A imagem da “mulher varonil” em **Dom Quixote**: estudo dos relatos femininos em primeira pessoa

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

1997

Agradecimentos

À Maria Augusta da Costa Vieira que depositou sua confiança e dedicação na orientação deste trabalho;

à meus estimados professores do Curso de Espanhol do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina que me incentivaram a seguir minha formação acadêmica;

a Phillipe Humblé que me ensinou a paixão pelo **Dom Quixote**;

à Luizete Guimarães Barros que me emprestou a casa paterna para que eu seguisse a empreitada quixotesca de vir a São Paulo e que enviou importante material bibliográfico dos Estados Unidos;

a Alai Garcia Diniz que sugeriu o tema para esta dissertação, que me hospedou carinhosamente e discutiu comigo muitos aspectos da questão da representação feminina;

à Célia Silva e Luís José Guimarães Barros, meus “pais de São Paulo”, que muito tempo e muitas vezes me hospedaram e que de diversas formas têm me ajudado;

à Brigite Augusta Farina Schröter que trouxe da Espanha obras que foram fundamentais para esta dissertação;

a Jorge Tenório Fernando, companheiro “providencial” de todas as horas que ajudou a elucidar dúvidas, apontou falhas e ocupou-se da revisão;

às agências financiadoras de pesquisa CNPq e CAPES que forneceram bolsas de estudo para a realização deste trabalho.

Sumário

Advertência 5

Introdução 7

1. Configuração social da Espanha do Século de Ouro 11

1. a) Organização social na Espanha dos Áustrias 14

1. b) Delimitação do papel social feminino 21

2. "*Todo lo hermoso es amable*" …….. 33

2. a) Marcela, a pastora que não ama 45

2. b) Dorotea e a consagração do feminino 60

2. c.) A tragicomédia de Dona Rodriguez 84

2. d) A verdadeira história da filha de Diego de la Llana 95

2. e) Claúdia Jerônima: vingança e redenção 106

2. f) Ana Félix e o enigma inescrutável da fé 117

3. Considerações finais 130

4. Bibliografia 132

Advertência

A edição do **Dom Quixote** utilizada nesta dissertação foi a de Martin de Riquer, publicada em Barcelona pela editora Planeta, em 1990. Também foi consultada a edição de Joaquín Casalduero, publicada em dois volumes pela editora Alianza, em Madri, em 1993. Desta edição foram citadas algumas notas, sendo que as citações do texto de Cervantes foram extraídas da edição de Martín de Riquer.

“A veces la vida interior más complicada y oculta no puede expresarse sino en una acción completamente física y externa”

Joaquín Casalduero

Introdução

Lendo **Dom Quixote**, deparamo-nos com grande diversidade de personagens que cruzam o caminho do cavaleiro andante e seu escudeiro. Dentre as personagens femininas há as feias, as de beleza mediana e aquelas a cuja aparência não se faz qualquer alusão. Há as mulheres que são apenas mencionadas, as de tímida participação e outras decisivamente atuantes. Para uma leitora do século XX, interessada em estudar a representação da mulher em **Dom Quixote**, é muito provável que as personagens femininas bravias despertem maior atenção, não só por sua disposição para a ação, mas também por sua admirável beleza, tais como Marcela, Dorotea, a filha de Diego de la Llana, Cláudia Jerônima e Ana Félix. Reunidas num *corpus* de pesquisa, evidenciou-se outro elemento comum: estas personagens têm grande autonomia em relação às demais, devido ao fato de se apresentarem em primeira pessoa. Estabelecido este critério, Dona Rodriguez reuniu-se ao rol das beldades. Uma vez delimitado o *corpus* – pois, para desenvolver esta proposta temática, não seria possível incluir todas as personagens femininas numa dissertação de mestrado – o primeiro passo dado para abordar a questão da representação feminina foi tratar de construir um perfil histórico da mulher da Espanha da segunda metade do século XVI e início do XVII, época em que Cervantes viveu. É necessário considerar-se que, neste período de sua história, a Espanha estava em descompasso com o restante da Europa, onde fervilhavam os ideais da Reforma Protestante. Além disso, outras peculiaridades econômicas e socioculturais conferiram características peculiares à vida na Espanha.

Dentre os historiadores consultados, são poucas as informações sobre as mulheres das diferentes classes sociais. A maior fonte de informações sobre a condição feminina de que dispusemos para este trabalho foram os textos dos predicadores católicos que se dedicaram à educação moral das mulheres. Através destes textos, podemos vislumbrar qual era o comportamento ideal preconizado para a mulher cristã da aristocracia. Este é o material mais rico em pormenores e, ao mesmo tempo, é aquele que constrói um modelo, o da esposa casta, devota e confinada ao seu lar e através deste perfil podemos apenas reconhecer quais eram os limites impostos à mulher "real". Portanto, estes textos que fundamentam o padrão de mulher idealizado pelo discurso eclesiástico constituíram-se no principal instrumento para estabelecer um contraponto entre a expectativa socioculturalmente vigente e o texto de Cervantes. Os modelos femininos provenientes da literatura, tais como o da *doncella menestrosa* e da *doncella guerrera* também participam deste colóquio estabelecido entre a ficção cervantina e a prédica moralista, num esforço para apontar o perfil da "mulher varonil" em **Dom Quixote**. Assim sendo, esta dissertação apresenta a descrição e análise das personagens femininas que se apresentam em primeira pessoa a fim de reunir os elementos estético-literários que as compõem. A partir deles, estabelece-se um diálogo da história da época e o contexto sociocultural em que o modelo de mulher recluída sustentava-se.

Ao apresentar as personagens femininas, Cervantes teve o cuidado de ressaltar a classe social a que pertencem – indicadora do padrão de conduta que deveriam seguir. A riqueza das roupas traz esta informação ou, em outro momento, a própria personagem encarrega-se de fazê-lo em seu relato autobiográfico. Dos relatos podemos depreender os valores de que estão

imbuídas estas mulheres e como se enfrentam com o problema que as levou à ação. Neste trabalho, os dados das fontes documentais concernentes às peculiaridades do tema sociocultural com que cada personagem feminina se confronta são postos em paralelo com a apresentação dos relatos femininos. Estas informações aparecem principalmente em notas de rodapé que trazem os elementos que serão cotejados na apreciação dos perfis femininos.

A análise das personagens femininas será individualizada, em textos independentes que atendem às particularidades estéticas e temáticas.

Dando início a este estudo, sob o título de **Configuração social da Espanha do Século de Ouro** serão apresentados os fundamentos históricos nos quais este estudo apoia-se, organizados em duas seções: primeiramente, atende-se a conformação das classes sociais, sob o título **Organização social na Espanha dos Áustrias**, em que são apresentados conceitos que serviram de base ideológica para a sustentação da divisão social tripartite, tais como o estatuto da honra e da limpeza de sangue. Os padrões de comportamento feminino divergiam muito, de acordo com a classe social dos indivíduos, o que é abordado em Delimitação do papel social feminino, onde são apresentados os textos dos historiadores e dos moralistas católicos para tratar de perfilar a expectativa de conduta para a mulher da nobreza e para a “não-nobre”. A seguir, em ***Todo lo hermoso es amable***, reúnem-se os fundamentos estético-literários que permeavam a literatura espanhola do Século de Ouro e que trazem subsídios para a análise das personagens femininas, tais como as relações de similaridade entre corpo e caráter, a perspectiva idealizada do plano de ação que envolve a maioria dos retratos femininos, a voga do tema da mulher vestida de homem no teatro e as implicações do uso do discurso em primeira pessoa.

Longe de pretender apresentar um trabalho conclusivo sobre o tema proposto, este estudo esforça-se em aproximar do texto literário o contexto histórico e sociocultural com o fim de vislumbrar o retrato da “mulher varonil” apresentado na obra-prima de Cervantes.

1. Configuração social da Espanha no Século de Ouro

Para empreender um estudo temático como o da representação da mulher através das narrativas femininas em primeira pessoa presentes no Dom Quixote, fez-se necessário realizar não só uma pesquisa no campo da teoria literária, mas também buscar informações na história social da Espanha no período em que foi criada a obra que deu origem às personagens femininas sobre as quais nos debruçaremos. O alcance da pesquisa histórica desenvolvida indica o grau de dificuldade em acessar a bibliografia sobre a vida na Espanha do Século de Ouro, âmbito no qual se configura a história da mulher, já que o cotidiano há pouco passou a interessar aos historiadores e demais estudiosos do comportamento social. Sendo assim, as informações sobre a condição da mulher na Espanha do Século de Ouro constituem ainda um vasto campo de pesquisa.

Na bibliografia que se atém ao cotidiano dos séculos XVI e XVII é frequente o uso de exemplos retirados da literatura para ilustrar a informação histórica. Tal procedimento, ao invés de lançar luz sobre a questão pode, por vezes, ofuscá-la e comprometer o caráter documental da informação. Entre os dados dos manuais de história da Espanha pode-se recolher algumas informações, sempre sob o risco de ter os dados históricos perigosamente aproximados à matéria literária[1]. Além disso, há estudos que intencionalmente

---

[1] F. Soldevila, por exemplo, afirma: *"En la mentalidad y la actuación de la mujer española del tiempo de los Austrias se da toda la gama de matices que va desde el recato y la virtud más austera hasta el desgarro y la desvergüenza más provocativos. Sería vana pretensión intentar clasificar o definirla, tanto más cuanto que a través de los actos que nos ofrece la literatura – el teatro especialmente – se nos presenta con esta*

pretendem descrever o ambiente social da Espanha daquele período utilizando unicamente as fontes literárias[2], o que pode conduzir à ideia de que a literatura é um espelho da história. Torna-se um desafio, portanto, considerar com clareza os textos que forneceram os dados históricos para esta pesquisa.

O material mais isento de interferência literária é o que se dedica a divisão das classes sociais e das relações entre elas. Para abordar este tema foram consultadas obras como **Instituciones y sociedad en la España de los Áustrias[3],** de Antonio Domínguez Ortiz, e **El mundo social del "Quijote"**, [4]de Javier Salazar Rincón, que asseguram a seriedade das informações pelo uso de diferentes documentos que confirmam a historiografia social daquele período, evitando a menção a outro texto literário que não o **Dom Quixote**.

Forneceram-nos informações sobre a condição social da mulher da época o reconhecido manual de J. Vicens Vives, **Historia de España y América**[5], ainda o de F. Soldevila[6], abundante em exemplos literários, e a publicação mais recente de Manuel Tuñón de Lara[7]."

Os textos que se dedicam especificamente à mulher espanhola do período em questão são as obras dos moralistas católicos: **Formación de la mujer cristiana**[8], do humanista e filósofo espanhol Juan Luis Vives, e **La**

---

pluralidad inaprehensible y con el punto de exageración que lleva siempre consigo el arte dramático" (**Historia de España**, Barcelona, Ariel, 2. ed., tomo V, 1963, p. 127).

[2] Por exemplo **La vida española en la Edad de Oro, según sus fuentes literarias**, de Ángel Valbuena Prat (Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1943).

[3] Antonio Domínguez Ortiz. **Instituciones y sociedad en la España de los Áustrias**. Barcelona, Ariel, 1985.

[4] Javier Salazar Rincón. **El mundo social del "Quijote"**. Madri, Gredos, 1985.

[5] J Vicens Vives (org.). **Historia de España y América**. Barcelona, Ed. Vicens-Vives, 2. ed., tomo III, 1971.

[6] Op. Cit.

[7] Manuel Tuñón de Lara, et all. **Historia de España**. Barcelona, Lobor, 1991.

[8] Juan Luis Vives. *Formación de la mujer cristiana*, **Obras completas**. Ed. Lorenzo Riber. Madri, Aguilar, tomo I, 1947, p. 985-1175.

perfecta casada, do poeta asceta Frei Luis de León[9]**.** Ambos são os autores mais ilustres do século XVI que se dedicaram à educação moral feminina.

Recorrendo aos antigos filósofos, aos livros dos apóstolos e santos e à mitologia clássica, Juan Luis Vives (1492-1540) estrutura seus argumentos para "*persuadir un determinado género de vida*", extremando-se nos louvores à castidade feminina. Já Frei Luis de León (1527-1591) encontrou inspiração no último capítulo dos Provérbios de Salomão, onde estão os ensinamentos que o rei recebeu de sua mãe para buscar uma esposa virtuosa.

A partir destes textos, apresentados a seguir, trata-se de delinear o corpo social da Espanha do Século de Ouro e verificar o papel que estava socialmente reservado à mulher. Esta pesquisa nos fornece parâmetros para apreciar os perfis femininos artisticamente criados por Cervantes em **Dom Quixote**.

[9] Frei Luis de León. La perfecta casada. Madri, Espasa-Calpe, 9. Ed., 1968.

1.a) Organização social na Espanha dos Áustrias[10]

Como aponta Antonio Domínguez Ortiz, em **Instituciones y sociedad en la España de los Áustrias**, o país mantinha um *esquema tripartite medieval* formado por Nobreza, Clero e Estado Geral [11]que nunca correspondeu exatamente à realidade.

A supremacia da classe nobiliária fundamentava-se na propriedade efetiva do solo e no domínio jurisdicional de terras e vassalos.

O estado mais elevado da nobreza, segundo Javier Salazar Rincón, era composto pelos *Grandes de España*, grupo minoritário formado por duques e algumas famílias da mais alta hierarquia nobiliária, que gozava de prerrogativas especiais no trato com os monarcas e com o Estado, dominava extensos territórios e grande número de propriedades e controlava as mais importantes instâncias do poder político. Este grupo constituía a autêntica classe dirigente da Espanha dos Áustrias[12].

Abaixo dos *Grandes* estão os *nobres titulados*, grupo muito próximo dos *Grandes* por sua riqueza e poder. Tratava-se de cavalheiros ricos, proprietários de *señoríos*[13]," os quais, à medida que enriqueciam, compravam títulos e assim

---

[10] A casa dos Áustrias, dinastia dos Habsburgo, reinou na Espanha de 1514 a 1700. Pelo intenso fomento cultural ocorrido neste período deu-se o chamado Século de Ouro das artes e das letras espanholas.

[11] Segundo A. Domínguez Ortiz, não houve uma denominação específica para designar os "*no nobles*": "*la voz plebeya, de origen erudito, introducida por los romanistas, no tuvo nunca popularidad ni alcance legal, y en cuanto a la de pechero, tampoco abarcó a todos los individuos del estado general, entre los que hubo muchos que, por razones personales o por vivir en localidades dotadas de exensión o privilegio fiscal ('villas libres'), no pagaban pecho. Esta indecisión terminológica responde muy bien al hecho innegable de que las fronteras estre dos clases sociales, nítidas en teoría, en la realidad eran muy confusas"* (Op. cit., p. 98)

[12] J. Salazar Rincón, op. cit., p. 18.

[13] O *señorío* compreende o conjunto de propriedades de um *señor*. "*El señor es proprietário de tierras de labor cultivadas por jornaleros, o cedidas a los campesinos mediante el pago de uma elevada renta anual, y ejerce al mismo tiempo el dominio jurisdiccional sobre la totalidad de las tierras, lugares y vecinos adscritos*

escalavam postos mais altos dentro da classe nobiliária. Os membros mais humildes da aristocracia eram os fidalgos[14].

Na categoria dos "não nobres", destacam-se os lavradores ricos que estão unidos ao *señor* por vínculos de vassalagem. Trata-se de um setor reduzido e poderoso da sociedade, 5% da população rural, aproximadamente, que chegou a constituir a oligarquia do campo[15].

A distribuição social e a relação entre as categorias criadas refletem o pensamento espanhol nesse ínterim de sua história, ainda atrelada a uma concepção medieval do mundo, como afirma Salazar Rincón:

"En la sociedad de estamentos, la distribución escalonada de los individuos en categorías sociales es obra de la providencia divina, y reflejo de la disposición jerárquica que preside el orden celestial: el rey lo es por voluntad de Dios, y, sujetos a esta suprema autoridad, todos los demás estados plasman los designios del Creador en el gobierno de los hombres. Ahora bien, entre las disposiciones celestiales y la sociedad civil existe un eslabón intermediario: ***la sangre****, que actúa como causa segunda o vehículo por el que el individuo, de acuerdo con los deseos de Dios, queda adscrito a un linaje y vinculado a un estamento."*[16]

De acordo com o autor mencionado, o sangue é, de fato, segundo a doutrina comumente aceita, o meio físico pelo qual as virtudes e excelência do

---

al señorío, de los que percibe, en señal de vasallaje, derechos de asentamiento y tributos de la más variada índole" (Apud. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 20)

[14] "*La simple hidalguía, o sea, el rango inferior de la nobleza, se cotizaba poco. Para destacar socialmente había que pertenecer, por lo menos, al rango de los caballeros y poseer un hábito de las Órdenes Militares*" (Apud. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 16).

[15] Cf. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 211.

[16] Op. cit., p. 71.

nobre, a rusticidade do lavrador e a "impureza” do cristão-novo se transmitem aos descendentes[17].

Esta concepção deu origem, na Espanha de maioria católica, ao **estatuto da limpeza de sangue** que comprovava para o indivíduo a ausência de antecedentes familiares maometanos, judeus ou condenados pela Inquisição. Segundo Antonio Dominguez Ortiz, este estatuto produziu complicações sociais peculiares que freava a ascensão social dos "*impuros*". A interferência do requisito suplementário de *limpeza* produziu na sociedade castelhana (e, com menos força, também em outros países hispânicos) complicações desconhecidas no resto da Europa. Aqueles que, à falta de nobreza, somava-se a de *limpeza*, como no caso dos mouriscos, não tinham praticamente nenhuma oportunidade de ascender a cargos administrativos. A grande massa da população "não nobre" aclamava sua limpeza de sangue, uma espécie de nobreza secundária que facilitava a ascensão social. A porção intermediária da nobreza e a burguesia foram as classes mais afetadas por esta situação peculiaríssima, de acordo com Dominguez Ortiz[18].

Segundo esta teoria de transmissão das virtudes e vícios através do sangue, o ser individual e o ser social ficavam equiparados. De acordo com este pensamento, os nobres levavam grande vantagem sobre os demais membros da sociedade, pois descendiam daqueles que, num passado de glórias, realizaram feitos heroicos pela pátria. O nobre possui, por conseguinte, as excelsas virtudes do guerreiro medieval. J. Salazar Rincón, citando Castillo de Bovadilla, ilustra este pensamento:

---

[17] Idem
[18] Op. cit., p. 17.

"Es la nobleza total ocasión de hazer los hombres altiuos, magnánimos, esforçados, liberales, mesurados, sufridos, y leales… Finalmente de los nobles siempre se presume qualquier cosa buena y virtuosa, y por el contrario… no se presume que los nobles hagan trayción alguna."[19]

A posse de virtudes ancestrais, e o poder dela advindo, determina a submissão das demais classes sociais à nobreza e incute-lhe o papel de defensora da sociedade. Os vínculos de vassalagem são a expressão jurídica destas atribuições e funcionam como suporte da divisão social tripartite:

"El pueblo bajo ha sido creado por Dios para cultivar el suelo y asegurar el sustento de la sociedad; el clero tiene la obligación de ocuparse de los ministerios de la fe; y la nobleza ha de realzar la virtud, administrar justicia y defender al pueblo[20]*."*

Estas diferenças sociais manifestavam-se visível e publicamente através do luxo e da ostentação. O nobre, para manter e ostentar sua categoria e dignidade, deveria ser melhor educado, vestir roupas de melhor qualidade, possuir mansões luxuosas, numerosa criadagem e uma mesa abundante.[21]

Entre os atributos morais conferidos aos membros da aristocracia está também a **honra**. A honra é, segundo Salazar Rincón, o reconhecimento e a reverência que a sociedade outorga ao indivíduo de linhagem ilustre, ou elevada posição, que responde adequadamente às obrigações de seu posto. A honra compreende, por isso, dois aspectos: supõe, por um lado, a consideração dos superiores, o respeito dos iguais e a submissão dos inferiores; e implica,

---

[19] Apud J. Salazar Rincón, op. cit., p. 72.
[20] Idem, p. 140.
[21] J. Salazar Rincón, op. cit., p. 42.

por outro, um conjunto de deveres e normas de conduta que o indivíduo deve cumprir e observar se não quer ver-se difamado[22].

A honra engrandece o nobre e infama o plebeu, contribuindo, assim, para perpetuar a situação de privilégio dos grupos dominantes. Cria um vínculo estreito entre os ideais coletivos e a conduta do indivíduo, que se vê obrigado a plasmar constantemente estes ideais em seus próprios atos e a assumir a todo momento o papel de protagonista do grupo ao qual pertence.[23]

Nos séculos XVI e XVII foram numerosíssimos os panegíricos dedicados à nobreza em geral ou a alguma casa ilustre em particular, segundo J. Salazar Rincón. Concomitantemente, proliferava outro tipo de literatura com numerosos juízos hostis à conduta dos nobres que populariza uma imagem desfavorável dos membros daquela classe. No caso dos panegíricos, como em muitos outros, segundo o mesmo autor, há uma evidente discrepância entre os ideais e a realidade. Um embaixador de Veneza, bem quisto na corte de Felipe III, disse a respeito dos *Grandes*:

"… [son] crueles y altaneros para con los extraños, y menospreciadores de los que poseen un rango inferior al suyo; pero rastreros y aduladores de los Reyes y favoritos; guardan entre si una exagerada cortesía, y todo su afán consiste en hacer gala ante todo el mundo de sus ceremoniosas etiquetas y de sus privilegios importantísimos; en su juventud no adquieren ninguna instrucción sólida y, no obstante, al llegar a la edad madura, quieren entender y saber y disputar de todo; sueñan con laureles guerreros; pero particularmente con los laureles de General, pues creen que ellos no han nacido para obedecer, sino solamente para mandar."[24]

---

[22] Idem, p. 229.
[23] Cf. J. Salazar Rincón, op. cit., pp 230-231.
[24] Apud. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 77.

Em **El mundo social del Quijote** registram-se as frequentes queixas contra a arrogância e soberba dos nobres. J. Salazar Rincón, citando a Moreno de Varga, anota:

"...que está tan estragada la virtud en los nobles, que por la mayor parte son viciosos de gula, luxuria, soberuia, y arrogancia: y este último vicio, se ha introducido en ellos de tal suerte, que parece serles natural..."[25]

Os excessivos gastos dispensados à ostentação da nobreza levam a aristocracia a um gradativo endividamento e consequente empobrecimento. As casas fidalgas, as mais humildes entre os aristocratas, sofrem uma rápida derrocada com a elevação dos preços e o sucessivo aumento do custo de vida posterior à conquista da colônia americana. Diante disto, a enorme fortuna dos lavradores ricos, superior a de muitos fidalgos, começa a fazer frente à classe nobiliária e uma nova classe social começa a configurar-se. O sólido poder econômico destes oligarcas do campo torna-os equiparáveis aos de nascimento ilustre, fazendo-os merecedores de *honra*, ainda que estivessem desprovidos de ilustre ascendência. A formação deste grupo, que ia se desvencilhando dos laços de vassalagem com a compra de suas propriedades, poderia haver criado as condições necessárias para uma autêntica transformação da ordem social tripartite, segundo J. Salazar Rincón. Porém, segundo ele, na Espanha de 1600, a alta nobreza havia consolidado seu poder absoluto e os lavradores ricos que desejavam ascender socialmente não tinham outra via a não ser a entrada nas filas da classe aristocrática, por meio da compra de títulos nobiliários[26].

---

[25] Idem, p. 77.
[26] Cf. J. Salazar Rincón, "La vida rural". **El mundo social del *Quijote***, pp 160-227.

A nobreza, no topo da pirâmide social, havia se convertido no ponto de confluência de todas as aspirações coletivas, o que determinou a adoção mimética das formas de vida nobre por parte das camadas inferiores[27].

A fossilização do corpo social e a infiltração dos ideais nobiliários em todos os estratos sociais se deve, segundo J. Salazar Rincón, à falta de uma classe média com mentalidade renovadora. [28]A vigência de uma imagem do mundo de acordo com os valores mantidos pela tradição, ainda que já não se ajustasse à realidade, contribuía para integrar os sinais ameaçadores da nova época dentro da ideologia dominante, afiançava o prestígio e a autoridade dos *p*oderosos e dava sentido à existência de grupos nobiliários intermediários (fidalgos e cavalheiros) postos em perigo pela evolução social[29].

[27] J. Salazar Rincón, op. cit., p. 298.
[28] Cf. op. cit., p. 302.
[29] Cf. J. Salazar Rincón, op. Cit., p. 144.

1.b) **Delimitação do papel social feminino**

As categorias da sociedade hierárquica não eram o único critério para designar a cada um seu posto social. Intervinham outros fatores como, por exemplo, o gênero. Lê-se **na Historia de España** que "la dicotomia hombre-mujer era fundamental y estaba cargada de contradicciones[30]."

Observando a complexa questão da honra, por exemplo, pode-se ilustrar como se dava a delimitação social dos papéis masculinos e femininos.

A honra do nobre permite-lhe realizar uma série de deveres que ele tem de cumprir junto aos monarcas e ao Estado[31]. Entretanto, a honra da mulher de mesma condição social restringia-se à conservação de sua castidade, isto é, no zelo pela pureza da mulher solteira e fidelidade da mulher casada. Juan Luis Vives, no prólogo à **Formación de la mujer cristiana**, afima:

"Es cierto que la formación moral de las mujeres puede lograrse con poquísimos preceptos, porque los varones actúan em casa y fuera de ella, en os negocios privados y em los públicos: las normas para tantas y tan diversas actividades requieren prolijos volúmenes. En cambio, el cuidado exclusivo de la mujer es la pudicicia[32]."

Através deste conceito, manifesto claramente apenas nos tratados moralistas, pode-se compreender a escassa menção ao papel feminino na

---

[30] Manuel Tuñón de Lara ct alli. Op. Cit., p. 255.

[31] "*El estamento noble estaba considerado como el vivero de la alta administración: concurrían a esta creencia diversas corrientes: el prejuicio de que los nobles eran los más nobles, fieles e inteligentes servidores con que podia contar la Monarquía; la realidad de que su situación social y sus medios económicos les permitían una formación que la mayoría de los plebeyos no podían alcanzar: la repugnancia de los nobles a ponerse a las órdenes de quienes no tuvieran aquella calidad; la tradición de la nobleza como servicio, contrapartida de sus privilegios, el servicio militar ante todo, pero también de consejo, según tradición de remoto origen*"(A. Domínguez Ortiz, op. cit., p. 20).

[32] Op. cit., p. 986.

sociedade espanhola do Século de Ouro, já que estava fundamentalmente restrito ao espaço doméstico.

Vicens Vives registra que a mulher da nobreza e da burguesia dos séculos XVI e XVII era a mais dedicada ao seu lar e família que todas as suas congêneres do resto da Europa. Sua educação se limitava a aprender a ler, escrever, contar, cuidar da casa e executar trabalhos manuais femininos, além da instruçao religiosa que recebia e praticava em família e na lgreja. Ela passava as horas do dia dedicada ao serviço de Deus e da família, fazia suas orações, executava suas obrigações domésticas e se entretinha conversando com as vizinhas. Dentre as exibições e festas públicas que lhe eram permitidas participar, estavam as procissões e festas religiosas, as touradas e, com determinadas limitações, as representações teatrais, particularmente aquelas com temas sacros. Como esposa e mãe, segundo este autor, a mulher espanhola era o ideal mais acabado do retiro doméstico, da modéstia edificante e da religiosidade mais profunda. Por isso evitava todo contato com o que era estranho ao ambiente familiar e fugia do alvoroço das ruas e do ar insano da vida pública.[33]

Além do modo de vida recatado da mulher das classes privilegiadas, Vicens Vives perfila apenas outro, no pólo oposto, onde situa a mulher libertina, alegre e atrevida, ainda que escrava de certas nomas e inquebrantáveis cânones do código regulador dos costumes, a que frequentava os círculos da nobreza e da burguesia das grandes cidades. Neste cenário marginal de libertinagem despontam as cortesãs, *busconas*, celestinas e simples

[33] Cf. Op. cit., pp. 230-231.

prostitutas que, sob as ordens de um rufião, se amontoavam nos prostíbulos das cidades[34].

Nos dados que F. Soldevila apresenta em **Historia de España** se repete a mesma circunscrição do comportamento feminino em dois polos opostos, entre a "*mujer desenvuelta*" e a "*mujer de vida recluída"*[35]

Esta visão bipartida que reduz a atuação feminina a apenas duas possibilidades antagônicas de comportamento encontrava-se enraizada na tradição cristã, explica Manuel Tuñón de Lara, a qual, por um lado, exaltava a mulher e a declarava igual ao homem e, por outro, via nela a descendência de Eva, pecadora, tentadora de Adão, causa da ruina do gênero humano. Este autor destaca que a mesma incongruência estava presente na tradição cavalheiresca que, se por um lado reverenciava a mulher, por outro limitava-a a um papel passivo e, por muito que a idealizasse, estava claro que a considerava um objeto sexual[36].

Manuel Tuñón de Lara consultou atas notariais e documentos particulares através dos quais pôde deixar de considerar a condição da mulher apenas sob o ponto de vista da literatura e traçar um panorama de sua participação na vida cotidiana. Na **Historia de España** faz-se notar que a mulher, dentro de sua secular marginalização, tinha um papel menos passivo do que aquele que costumeiramente imaginamos, afirma seu autor. Nas classes populares a mulher trabalhava, em muitos casos de forma autônoma. Eram muitas as que administravam uma pequena propriedade rural, possuíam um pequeno negócio ou gerenciavam o ateliê de seu falecido marido com autorização das associações gremiais. O número de *viúvas* que são registradas

[34] Idem
[35] F. Soldevila. Op. cit., p. 132.
[36] Op. cit., p. 245.

nestes documentos é impressionante, porque não somente eram designadas como tais as viúvas de fato, mas também as solteiras emancipadas e as *mal casadas*, aquelas cujos maridos estavam nas Índias Americanas ou em paradeiro desconhecido. A maioria destas viúvas viviam na pobreza e eram, por isso, contadas como "*medio vecino*" para efeitos de imposto[37].

O trabalho feminino, então, estava restrito aos setores mais humildes da sociedade[38]. No meio rural as mulheres trabalhavam no campo com os homens e, em algumas regiões, dedicavam-se ainda à fabricação e à venda de artefatos artesanais para minorar a pobreza da família.[39]

Há muita diferença entre o comportamento da mulher da nobreza (e a daqueles setores "não-nobres" que, por sua riqueza, equiparavam-se a aristocracia) e o da das classes humildes. A mulher rica e nobre recebia educação para as artes e as letras, porém a guarda da honra cerceava seu Ingresso às universidades e sua participação na vida pública. As atividades femininas fora do espaço doméstico, restritas quase que exclusivamente às atividades religiosas, eram objeto de constante vigilância. [40] A desobrigação de guardar a honra, simplesmente por não lhe ser atribuída, livrava a mulher das

---

[37] Op. cit., p. 246.

[38] O luxo e o ócio que caracterizavam a nobreza era o que mais os plebeus ricos esmeravam-se em imitar. Todos punham *"la honra y authoridad em huyr del trabajo",* cita J. Salazar Rincón, convencido de que *"el no vivir de rentas no es trato de nobles"* (Op. cit., p. 296).

[39] Cf. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 168-169.

[40] Palma Martinez-Burgos, em seu artigo "Experiencia religiosa y sensibilidad feminina en la España moderna" menciona que em algumas "*constituciones sinodales*" ("*documentos que se nos ofrecen como el espejo de la moral obligada*") do século XVI se reflete a preocupação por manter a moralidade das festas religiosas e a insistência em regulamentar o comportamento feminino. *"Por los documentos sinodales conocemos cuál era una de las actividades más importantes que desempeñaban las mujeres, la de ayudar al aderezo y adorno de las imágenes procesionales. Generalmente eran ellas, damas nobles y no tan nobles, las encargadas de donar em ocasiones, y en otras componer, vestiduras, aderezos, joyas y el resto del tocado que las imágenes sagradas lucían en el desfile. Esta vivencia religiosa, quizás la única y la más activa que tienen las mujeres fuera, al margen del hogar, se convierte em quebradero de cabeza de la moral contrarreformista"* (**Historia de las mujeres**. Org G. Duby e M. Perrot. Madri, Taurus, tomo 3, 1992, p. 573).

classes humildes do seu peso. Porém, a penúria que a pobreza lhe impunha limitava, em maior medida a possibilidade de ocupar um papel atuante junto a sociedade. Considere-se também que, se os níveis de analfabetismo feminino eram sensivelmente altos nas classes aristocráticas, [41] entre as humildes era regra geral[42]. Por sua inexpressividade sociocultural, os padrões de comportamento feminino da grande massa camponesa (que representava a maior parte da população e constituía a classe pobre[43]) não merece muta atenção por parte dos historiadores da época. Os documentos consultados centram-se no lamentável agravamento do estado de pobreza em que se encontrava a população rural durante o Século de Ouro espanhol, e geralmente considera sua população como um todo, sem distinção de gênero. Se, entretanto, quisermos observar a população marginal urbana - que, muitas vezes, migrava do campo – então encontraremos farta documentação, principalmente sobre as pícaras, prostitutas e celestinas.

Uma vez que as personagens femininas do **Dom Quixote**, sobre as quais este estudo se detém, localizam-se socialmente entre as classes privilegiadas - mais especificamente, na oligarquia rural que pouco a pouco ascende à aristocracia – o foco da pesquisa fica centrado nesta categoria, a das mulheres que, por sua condição social, fazem-se merecedoras de *honra*. É para elas que estão dirigidas as obras de Frei Luis de León e de Juan Luis Vives. **La perfecta casada** está dedicada à Dona María Varela Osorio e **Formación de la mujer cristiana** à *"la Serenísima Señora Doña Catalina de España*, *Reina*

[41] Cf. M. Tuñón de Lara. Op. cit., p. 255.
[42] "*En las aldeas, si exceptuamos al cura, a los nobles y a los labradores ricos, nadie sabe leer"* (J. Salazar Rincón, op. cit., p. 174).
[43] A classe social a que pertencia Sancho Panza, a dos lavradores, era a mais numerosa do país: 80% aproximadamente da população total. Era também a mais abatida e miserável, segundo J. Salazar Rincón (Cf. "*La vida rural"*, op. cit., pp. 160-227).

de Inglaterra". Através das obras destes pensadores podemos ver como se criaram e se mantiveram os conceitos que vigoraram sobre as mulheres das classes altas, conceitos estes que determinaram seu mutismo social.

Como M. Tuñón de Lara faz notar, subjaz à forma de conceber a mulher, naquele período, a dicotomia fomentada pela tradição cristã entre a exemplar Virgem Maria e Eva, a pecadora. A preocupação eclesiástica com a educação moral feminina deriva da concepção de que Eva sintetiza a Natureza feminina: "*la mujer es un ser flaco y no es seguro de juicio, y muy expuesto al engano (según mostró Eva)*", diz Juan Luis Vives[44]. Segundo este autor, o castigo que Eva recebeu de Deus ao ser expulsa do Paraíso arruinou-lhe o ventre e multiplicou-lhe as dores ao dar à luz, e todas as mulheres herdaram sua fisiologia:

"Tenéis, vosotras, las mujeres, el cuerpo endeble y delicado: súmanse a ello las casi cotidianas penalidades de vuestro sexo, las molestias periódicas, las dolencias de la matriz, los peligros del parto; sois de tal condición que merecéis que os compadezcan vuestros maridos."[45]

A mulher, de acordo com estas palavras, é tida como um ser inferior ao homem. A origem de sua inferioridade está na fragilidade de seu corpo, governado pelo ventre que, por causa dos tormentos periódicos, perturbam-lhe as emoções e o uso da razão[46]. Segundo Juan Luis Vives, a mesma natureza

---

[44] Op. cit., p. 1001.

[45] Idem, p. 1105.

[46] Com este argumento Luis Vives justifica a incapacidade feminina para governar-se a si própria. Consequentemente, a mulher honesta deve permanecer sob a tutela masculina: "*Declaró esta misma subordinación esencial la Naturaleza, que hizo al varón más apto para el gobierno que la mujer. En los grandes empeños, y a la hora del peligro, el miedo, de tal manera quebranta y desmoraliza a la mujer, que la saca de seso y de juicio, puesto que es invencible la pasión aquella y la desposee de todo uso de razón. Y al revés, el varón es animoso y no siente tan recias las sacudidas del miedo [...]. Allega a esto que, como en la mujer surge más a menudo los trastornos fisiológicos, su juicio está afectado casi siempre por alguna impresión, y, por ende, es menos consecuente consigo misma, agitado por borrascas de afectos contradictorios y, por lo mismo, casi siempre invalido e ineficaz* "(Op. cit., p. 1086).

teria dado ao homem o que suprimiu da mulher, tornando-o mais apto para governá-la.

Pela sua fragilidade, o espaço considerado adequado para a mulher é o interior de seu lar e sua educação deve restringir-se ao que lhe será útil para governá-la. Ensinar-lhe filosofia, geografia, história ou ciências significaria sobrecarregá-la, pois estes são conhecimentos empregados fora do ambiente doméstico, portanto além do interesse e da compreensão femininos[47]. Frei Luis de León afirma:

"Así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple e doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones[48]."

Os moralistas advogam que a natureza imperfeita da mulher sujeita-a ao engano (como mostrou Eva) e lhe atribuem um raciocínio inferior ao do homem. Portanto, a ela é recomendável o silêncio e a obediência. Primeiramente, a donzela deve obediência ao seu pai, até que este lhe designe um novo tutor, aquele que será seu marido.

---

[47] Para a instrução da mulher cristã, Luis Vives aconselha "*los estudios de sabiduria que enseñan la mejor y más santa manera de vivir* (Op. cit. p. 1000) e "*aquella parte de la filosofía que se concretó a la formación y al mejoramiento de las costumbres*" (Idem, p. 1001). Ambos os moralistas consultados condenam a leitura de romances de cavalaria para evitar o contato de donzelas e senhoras honradas com aquele universo impregnado de sensualismo. Luis Vives adverte: "*Qué tienen que ver las doncellas con los lances de la guerra? […] No es fácil que sea recatado el ánimo que ocupó sus pensamientos en lanzas y músculos y reciedumbre varonil*" (Op. cit., p. 1002). Ele assinala como sendo livros pesíferos: Amadis, Esplandián, Florisandro, Tirante, Tristán, Celestina e apregoa: "*La mujer honesta ni tomará jamás en sus manos tales libros ni manchará sus labios con canciones sucias (Idem, p. 1005). Frei Luis de León orienta as senhoras para que imponham o mesmo rigor às suas damas de companhia: "Traten las duquesas y las reinas el lino, y labren la seda, y den tarea a sus damas, y pruébense con ellas en estos oficios, […] las absuelvan de otros mil importunos y memorables trabajos con que atormentan sus cuerpos y rostros, y que las excusen y libren de leer en los libros de caballerías, y del traer el soneto y la canción en el seno"* (Op. cit., p. 54).

[48] Op. cit., p. 124.

Os historiadores já mencionados são unânimes ao afirmar que estava ao encargo das famílias nobres a escolha do marido de suas filhas[49]. Através de **Formación de la mujer cristiana** verifica-se a concordância do clero com esta pratica pois, segundo consta, a donzela honesta, retirada em seu lar, desconhecendo os meandros da vida pública, estaria impossibilitada de escolher seu marido ela mesma, cabendo a seu pai tal função[50].

Sob o manto da louvável preocupação paterna com o destino de suas filhas, alçado por mãos eclesiásticas nem tão espirituosas como seria desejável pela cristandade, ocultam-se os interesses que incidiam sobre os tramites do casamento nas classes privilegiadas: a união de bens e títulos. Como afirma Tuñón de Lara, *"en las clases elevadas el papel de la mujer era importantísimo, porque de los enlaces matrimoniales dependían los enlaces de linajes y de sus poseciones, que legaban a producir acumulaciones impresionantes de bienes y títulos."*[51]

De acordo com a tradição cristã, ao casar-se a mulher se ajusta ao papel que justifica sua existência no plano da criação: "el fin para que Dios la crió es para ser ayudadora del marido[52]", diz Frei Luis de León. Segundo ele, as

---

[49] *"Por regla general la elección del prometido recaía exclusivamente en el padre, en particular entre las clases privilegiadas*" (Vicens Vives, op. cit., p. 230). "*Al lado […] [del] tipo de 'mujer desenvuelta' [...] existe la mujer de vida recluida, [...] que no se casa, sino que la casan*" (F. Soldevila, op. cit., p. 132). "*el papel de la mujer* [en las clases elevadas| *era pasivo; aceptaban el marido que eligiera la familia"* (M. Tuñon de Lara, op. cit., p. 246).

[50] Juan Luis Vives, considerando a questão, pergunta-se: *"¿Cómo podrá la doncella, recluida entre las paredes de su casa, conocer el carácter y las costumbres de los maridos posibles porque haga elección o, radicalmente inexperta, conocer lo que le convenga*?" (Op. cit., p. 1058).

[51] Op. cit, p. 246. Sobre os exacerbados interesses econômicos que recaiam sobre o casamento, o próprio Luis Vives era um censor severo. No capitulo XV, *"De cómo se ha de buscar esposo*", em **Formación de la mujer cristiana**, afirma: *"Muchos padres [...] con demasiada frecuencia miran las solas riquezas, o la sangre, o la condición social, o la influencia política del yerno, que piensan van a serles útiles, y ni ponen ninguna atención en las conveniencias de la hija, que tiene que convivir con él dentro de las paredes de una misma casa. Estos tales, enemigos son, que no padres o, por decirlo más gráficamente, mercaderes de sus hijas, a quienes venden donde mejor salen pagados"* (p. 1059).

[52] Op. cit., p. 41.

*o*cupações da "perfeita casada" seriam servir ao marido e governar o lar, educar os filhos e, concomitantemente, temer a Deus e zelar pela limpeza de sua consciência. [53]Estes deveres da mulher casada foram sublimados ao ponto de serem designados como "virtudes" e, a executá-los limitou-se o papel da mulher da nobreza, absolutamente restrito ao seio familiar.

Por trás desta aparente exaltação da reclusão doméstica e da construção deste símbolo depurado de mulher fiel e devota dissimula-se a preocupação da aristocracia em assegurar a legitimidade da prole[54]. O casamento, institucionalizado pelo clero com o intuito de estabelecer critérios para o enlace dos membros da alta nobreza, não unia indivíduos, mas famílias de grandes fortunas e estimada prosápia, os quais tinham na severa vigilância das esposas a única garantia de que os bens acumulados seguiriam sob a guarda de herdeiros da mesma estirpe.[55]

Como o enlace matrimonial não se dava por afinidades amorosas, a fidelidade da esposa ao seu cônjuge precisou ser institucionalizada. O clero ocupou-se desta tarefa, fomentando a prédica da castidade feminina:

"Al hombre muchas cosas le son necesarias; verbigracia: la prudencia, el bien hablar, la ciencia politica, la memoria, el talento, el arte de vivir, la justicia, la liberalidad, la magnanimidad y otras cosas que sería prolijo enumerar. Si le falta alguna de éstas parece menos de culpar, con que tenga

---

[53] Idem, p. 9.

[54] Veja-se **O cavaleiro, a mulher e o padre**, de Georges Duby, em que ele discorre sobre a disputa de poder entre o clero e a nobreza da qual resultou a institucionalização do casamento, entre o ano mil e o início do século XII (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988).

[55] Pela associação com Eva, acreditava-se que o sexo frágil tinha desejos ilimitados. A prédica moralista encarregava-se de difundir este preconceito. Luis Vives afirma que a mulher "*de suyo es más propensa al placer que no el varón*"' (Op. cit., p. 991). O historiador Georges Duby, na obra já citada, menciona o receio que havia de que a jovem esposa exercitasse sua sexualidade desbordantemente, inclusive com os criados (Cf. p. 15). Luis Vives não chega a dizê-lo diretamente, mas aconselha que a mulher tenha um moderado trato com a criadagem masculina: "*no sea con los sirvientes varones conversable en exceso ni cortés em demasia, ni fácil ni festiva*" (Op. cit., p. 1132).

algunas. [Diz Luis Vives] *Empero en la mujer nadie busca la elocuencia, ni el talento, ni la prudencia, ni el arte de vivir, ni la administración de la República, ni la justicia, ni la benignidad; en suma: nadie reclama de ella sino la castidad [...] La castidad en la mujer hace las veces de todas las virtudes."*[56]

Sobre a mulher recai o estigma de Eva, libertina, governada pelos instintos, a qual, se mantida sob severa disciplina e vigilância masculina, pode vir a tornar-se equiparável à Virgem, receptáculo da graça divina, aquela que, sendo pura, gerou em seu ventre santificado o redentor da humanidade.

Sob a circunscrição do modelo de esposa devota e recatada, a Igreja ocupou-se da educação feminina, impedindo-lhe o acesso à cultura. Seus estorços contaram sempre com o aval da comunidade laica, uma vez que a intermediação do clero bem atendia sua necessidade de controle das progenitoras.

[56] Op. cit., p. 1010.

Como vimos a divisão da sociedade em três categorias, clero, nobreza e "estado geral", sustentava-se numa tradição de origem medieval que conferia avantajada superioridade aos nobres em relação aos demais. O *sangue* era o atributo que hereditariamente transmitia as qualidades dos indivíduos e segregava-os entre superiores e inferiores, determinando, assim a divisão dos grupos sociais. Refletindo a ordem binária que dividia os grupos entre nobre ricos e plebeus pobres, e que fazia dos primeiros homens honrados e dos outros "simples", as relações entre homens e mulheres reproduziam esta segmentação, cabendo á mulher sujeitar-se ao varão, pela sua constituição "naturalmente' inferior à dele, como cabia aos plebeus somente submeter-se à insigne qualidade dos nobres. O estigma (criado pelo clero, aceito e difundido pela sociedade laica) para definir os comportamentos femininos circunscreveu a mulher da aristocracia a um padrão sublimado de beleza, religiosidade e virtudes morais (dentre as quais se destaca a castidade), ao passo que à mulher plebeia e pobre atribuiu uma índole vil que a comprometia com uma tendenciosa predisposição à promiscuidade. A distância entre os dois extremos indica o empenho eclesiástico em criar e difundir um modelo único de comportamento para a mulher. Palma Martínez-Burgos, em seu artigo "Experiencia religiosa y sensibilidad femenina em la España Moderna", adverte que "*la insistencia y reiteración de esa pedagogía doméstica, que se prolonga durante todo el siglo XVI y gran parte del XVII, mostraba cierta tensión, es decir, manifestaba las divergencias que existían entre un comportamiento cotidiano y concreto y el modelo ideológico y formal que se deseaba aplicar."* [57]

[57] Op. cit., p. 572.

Ainda que, muito provavelmente, a realidade não coincidisse exatamente com esta visão maniqueísta do mundo, as gradativas mudanças que iam ocorrendo na conformação social tendiam a perpetuar o secular sistema de valores que a nobreza sustentava, pois, à medida que aqueles grupos entre os não nobres enriqueciam - o que lhes possibilitava adquirir títulos – passavam a assumir o padrão "nobre" de conduta. Portanto, a honra ia sedimentando-se como símbolo do poder hierárquico, sendo prontamente solicitada por aqueles que desejavam juntar-se aos nobres. Consequentemente, difundia-se o ideal da mulher reclusa e casta, o que a mantinha afastada da instrução laica e da participação ativa na vida pública, arraigando a secular marginalização feminina.

Num contexto em que as estruturas econômicas e políticas sustentavam a manutenção da tradição, fossilizou-se o estigma da superioridade masculina e da consequente submissão feminina, o que reduziu o seu papel social a progenitora e mantenedora da ordem doméstica. Só no século XVIII, com o Iluminismo, começar-se-ia a discutir a necessidade da instrução feminina, contando com ressalvas, pois a ideia de uma fisiologia frágil e suscetível ainda mantinha o preconceito sobre a questionável capacidade intelectual da mulher[58].

[58] Sobre este assunto vide artigo de Michèle Crampe-Casnabet "Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVII". **Historia de las mujeres**, tomo III, pp. 335-569.

2. **"Todo lo hermoso es amable"**

Enriquecendo a narrativa da aventureira história de Dom Quixote e Sancho Pança, Cervantes criou episódios protagonizados por personagens femininas que, vez por outra, cruzam o acidentado caminho do cavaleiro andante e seu escudeiro[59]. As belas personagens ocupam um espaço narrativo significativo dentro da obra em detrimento de outras figuras femininas nem tão encantadoras ou virtuosas

O relato em primeira pessoa que Marcela, Dorotea, Dona Rodriguez, a filha de Diego de la Llana, Cláudia Jerônima e Ana Félix oferecem aos seus interessados ouvintes parece pertencer a um passado que não se pode encontrarna linha do tempo. São histórias que ganham feições épicas, como aquelas histórias de heróis que foram contadas a nossos antepassados e que seguirão sendo contadas infinitamente porque contêm experiências inigualáveis e exemplares, o que produz um efeito surpreendente aos nossos olhos. São histórias que repetem conteúdos já referidos por outras narrativas e que, de alguma forma, resgatam o imaginário sobre um passado idílico.

---

[59] Como indica Márquez Villanueva, a presença de personagens femininas no papel de "*doncella menesterosa*" nunca pode faltar num bom livro de cavalaria (**Personajes y temas del Quijote**, Madri, Taurus, 1975, p. 19). Entretanto, convém assinalar que no **Dom Quixote** o encontro do cavaleiro andante e seu escudeiro com as personagens femininas não repete o mesmo plano de ação daqueles livros. Maria Augusta da Costa Vieira, em seu artigo "Personagens femininas em **Dom Quixote**", diz, referindo-se a Marcela e a Dorotea, que elas "*não chegam a interferir nos destinos do cavaleiro e Dom Quixote, por sua vez, não contribui em nada para a resolução de seus conflitos*" (**Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Natal - RN, Editora da UFRN, 1995, p. 352). Por configurarem-se num mesmo plano estético e narrativo, creio que tal afirmação possa ser estendida às demais personagens femininas incluídas neste estudo - Claudia Jerônima, a filha de Diego de la Llana, Doña Rodriguez e Ana Félix.

Estas figuras femininas, que fazem parte de um quadro social e cultural reconhecível na Espanha do Século de Ouro, são também a contemporização da beleza mítica e da excelência das virtudes.

O ser humano, segundo o cristianismo, é feito à imagem e semelhança de Deus. Orginalmente, pois, a imagem humana é bela, já que reflete o rosto sagrado do Criador. No mundo medieval, que encontrava uma relação de similaridade entre aparência e essência[60], a falta de beleza e a deformidade física eram concebidas como resultado da ação de agentes malévolos no mundo, criadores das imperfeições do corpo e do caráter humano, ao passo que a beleza indicava a natureza superior do indivíduo. Nos livros de cavalarias podemos notar a vigência de tais princípios, pois encontramos damas e cavaleiros de rara beleza que veem seus feitos heroicos malogrados pela intervenção nefasta de algum anão disforme ou de alguma ama de índole criticável que inveja o encanto sublime despertado pelas perfeitas qualidades físicas e morais de sua senhora. Os traços físicos e o caráter dos indivíduos, portanto, manifestam sua “natureza” superior ou inferior.

Peter N. Dunn, em seu artigo "**Las Novelas Ejemplares**[61]**”**, descreve dois diferentes conceitos de Natureza presentes na tradição literária e que se

---

[60] Michel Foucault, em **Las palabras y las cosas**, afirma que *"hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la culura occidenta”l* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 4. ed., 1972, p. 26). Segundo ele, até então, a semelhança tinha a função de guiar e ordenar o jogo dos símbolos que permitiam o conhecimento das coisas Visíveis e invisíveis. Citando Paracelso, esclarece: “*No es la voluntad de Dios que permanezca oculto lo que Él ha creado para beneficio del hombre y le ha dado… Y aun si hubiera ocultado ciertas cosas, nada ha dejado sin signos exteriores y visibles por marcas especiales*” (Apud. Michel Foucault, op. cit., p. 35). Assim, exemplifica Foucault, acreditava-se que a noz poderia curar as enfermidades da cabeça, pois nela encontram-se visíveis sinais da similaridade com esta parte do corpo humano. Portanto, a casca dura e peluda que recobre o fruto cura as enfermidades do couro cabeludo, enquanto que o interior da noz, pela sua semelhança como cérebro, tem propriedades curativas para ele (p. 36).

[61] Suma Cervantina, Editada por J.B. Avalle-Arce e E.C. Riley. London, Tamesis Books Limited, 1973, pp. 81-118.

aplicavam, em maior ou menor grau, às manifestações artísticas contemporâneas a Cervantes

“Una antigua tradición consideraba a la creación divina, por la que ligó a los elementos materiales (tierra, aire, fuego, agua), como amenazada por las rebeldías de Satanás y de Adán. En consecuencia, la Naturaleza tendía a la disolución y a la corrupción, y sus elementos constituyentes a la lucha entre si. Al nivel humano, el hombre es victima de la muerte y de la disolución corporal, y sus instintos y pasiones se rebelan contra el espiritu y la razón. La sociedad también se ve afectada, porque el hombre subvierte a la autoridad, descabala sus relaciones mutuas con su codicia y otras pasiones, y pervierte la acción de la justicia. Por el otro lado, existía la idea de Naturaleza como un orden total, un diseño providencial, que se puede observar con máxima claridad en el movimiento de los cuerpos celestes y en las jerarquías de los ángeles. Pero ese diseño lambién se refleja en el orden y en la interdependencia de las cosas creadas, en la constitución humana (la jerarquización de las facultades espirituales y corporales), y en los estados de la sociedad. Hay una opción moral entre Naturaleza como contienda, como instinto y pasión, y Naturaleza como harmonía espiritual, como orden racional y aceptación de la autoridad.”

Segundo Dunn, a ordem mais baixa da Natureza (material, corporal, instintiva), aquela que induz à contenda e ao caos, tende a ser captada artisticamente em termos realistas e em "estilo baixo”, como a picaresca; já a ordem mais elevada da Natureza (o reino da graça, da razão e da lei), aquela que conduz à harmonia e ao amor, é comumente expressa pelo romance, pela narração idealista num estilo mais adornado e harmonioso - como os romances de cavalaria e os pastoris.

Os extraordinários atributos físicos e morais das personagens femininas sobre as quais vamos dedicar-nos inserem-se, portanto, numa ordem superior de Natureza, expressa por um gênero artístico mais "adornado e harmonioso" que se desprende da paródia predominante no eixo narrativo central da obra. [62]Dar a Marcela, Dorotea, Cláudia Jerônima, Ana Félix e à filha de Diego de la Llana encantadora beleza significa, portanto, acercá-las da beleza perfeita de Deus, como "metáfora daquilo que repousa por trás do mundo visível[63]."

A beleza das personagens femininas é admirada pelas demais personagens presentes no espaço narrativo. Sentem-se impulsadas a aproximar- se delas e pedir-Ihes que Ihes conte quem são e quais motivos tem para estarem em tal lugar e em tal situação. A contemplação estética é alvo da atenção de seu mestre criador, que esmera-se em produzi-la na imaginação do leitor: "*Y mostróle uno de los más bellos y gallardos mozos que pudiera pintar la humana imaginación."*[64]

O artista trabalha engenhosamente a beleza na mente do leitor. No caso de Marcela, Cláudia e Ana Félix, se nos detivermos a investigar os traços que compõem tão proclamada beleza, veremos que ela se torna imaterial, apenas adjetivada. Não há descrição de olhos, cabelos, boca, silhueta. O texto deixa que o leitor imagine a formosa figura através das impressões que causa nas

---

[62] Dona Rodriguez e a filha de Diego de la Llana são, em graus diferentes, dissidências deste plano que mais adiante serão devidamente esclarecidas.

[63] J. Campbell. O poder do mito. Trad Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Palas Athena, 1990, p. XII. Essa concepção conforma-se com o platonismo predominante na arte do Renascimento, para o qual "la beleza femenil es el reflejo terreno de la perfección divina." (J.B. Avalle-Arce. Prólogo à edição de **La Galatea**, de Cervantes. Madri, Espasa-Calpe, 1961, p. XXVII).

[64] Esta citação corresponde a primeira menção feita à Ana Felix, ainda não revelada como personagem com identidade feminina, quando, após o combate naval na costa de Barcelona, o general pergunta aos prisioneiros quem é o seu arrais (II, 63). Em outros momentos há referências à estremada beleza desta personagem, as quais perfazem o mesmo estilo impreciso de descrevê-la, por exemplo, quando Sancho conta a Ricote da saida de sua filha do povoado: "*salieron a verla cuantos habia en el pueblo, y todos decian que era la mas bella criatura del mundo*"(II, 54).

outras personagens que a contemplam. Cardênio, enquanto observa estupefato a beleza do jovem camponês que se lava num iacho (que logo saberá tratar-se de Dorotea), diz: *“Ésta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina.”* Eis o cuidadoso trabalho do autor em produzir no leitor uma sutil e irreversível sedução por estas imagens de mulher, pois, como diz Marcela, *“todo lo hermoso es amable”.*

Quando se conhece o que vai pela alma do conjunto das personagens femininas, na ocasião em que relatam sua história, então compreende-se que são indivíduos que concebem o mundo de uma perspectiva mais elevada. Elas têm em comum a convicção da superioridade irrefutável das leis morais e espirituais que governam o mundo, de acordo com os desígnios divinos do Criador. Esta convicção determina sua postura perante as próprias vidas, tornando-as, por uma vontade imperiosa da qual os heris clássicos estão providos, agentes da restauração de uma ordem mais justa do mundo e espiritualmente mais elevada.

O sofrimento que elas experimentam no percurso de suas vidas, pela intolerância à conduta indigna de seus antagonistas, celebra sua excelência moral ao evidenciar seus augustos princípios, elevando-as a um nível idealizado da condição humana.

Geralmente as personagens femininas acham-se envoltas em problemas amorosos que se desdobram em questões de justiça humanitária, mais do que sentimentais.

O confronto masculino-feminino consta dos mitos sobre a origem do universo. Desde a criação da díade original o ser humano bate-se por intricados caminhos na busca da reunião física e espiritual do par desfeito.

Com a separação do ser uno primordial surgiram dois universos dispares e ao mesmo tempo complementares: o universo masculino e o feminino. Ambos têm sido artisticamente representados em constante conflito segundo as diversas concepções filosóficas que orientam cada época e os princípios estéticos delas advindos. A orientação que o conflito terá e o final a que conduz será distinto, de acordo com o modo como se compreende o papel do homem no mundo.

Num contexto ocidental, de orientação crista, que tem como modelo o amor cortês entre o cavaleiro e sua dama, a união definitiva dos amantes simboliza a recuperação da "integralidade humana", reconstituindo, em instâncias espirituais, o ser uno criado por Deus[65].

Em **Dom Quixote**, no cenário em que atuam as mencionadas personagens femininas, homens e mulheres estão em contenda, porém, mais que um conflito entre papéis masculinos e femininos, há o embate entre indivíduos que se orientam por concepções e objetivos distintos. As personagens femininas configuram-se no âmbito da Natureza mais elevada, enquanto seus antagonistas apresentam-se à margem da corrupção das virtudes originais de que o ser humano foi dotado pelo seu Criador. Para poder viver de acordo com seus princípios mais íntimos, estas mulheres têm de confrontar-se com seu opositor e provocar-lhe uma mudança de comportamento que corresponde a abdicar da conduta ignóbil e comprometer-se com uma ordem superior de valores morais. Para executar seu intento, muitas vezes elas têm de

[65] De acordo com Hilário Franco Jr., em **As utopias medievais**, o mito pagão da origem humana a partir de um ser andrógino, depois separado em homem e mulher, foi absorvido pelo cristianismo e, assim, Deus extraiu Eva de Adão porque nele havia os dois princípios, masculino e feminino. A ideia da reunião da díade através da união sexual encontra-se também nos textos bíblicos que se referem ao casamento, os quais afirmam que os cônjuges passam a ser um só corpo: "*Os dois serão uma só carne*" (Gn 2,24). (São Paulo, Brasiliense, 1992).

deixar o lugar onde estão e aventurar-se numa viagem, como faziam os cavaleiros andantes. Como eles, seu propósito parte também de um mundo inferior de confusão em direção a um mundo superior de ordem.

Nas longas narrativas cavaleirescas, como o **Orlando Furioso**, por exemplo, o leitor ia conhecendo o herói lentamente, à medida que este punha a prova sua natureza excepcional enfrentando um desafio após o outro. Entretanto, a experiência das personagens femininas do **Dom Quixote** encontra-se abreviada em seu relato autobiográfico, e a apresentação destas personagens denota a natureza de sua determinação: estão vestidas de homem[66], referente imediato de suas qualidades "varonis".

Nos romances de cavalaria, quando um jovem corajoso deseja adotar o modo heroico de vida, é imprescindível que se submeta ao ritual de ser armado cavaleiro andante. Para tanto, deve possuir montaria, espada e, sobretudo, a armadura que o identificará. Se ele for despojado de sua aparência de cavaleiro andante, não poderá ser reconhecido como tal.

Ao vestir as personagens com roupas que não são próprias à sua condição feminina e ao seu papel social, Cervantes está evocando o mesmo rito de incorporação de uma nova aparência executado pelos jovens donzéis para indicar exteriormente uma mudança interior de identidade.

Dorotea, Claúdia Jerônima, Ana Félix e a filha de Diego de la Llana lançam mão de roupas masculinas, mais adequadas que seus vestidos de brocado, para levar a cabo seus mais íntimos propósitos. Vestindo-se de homem, preparam-se para executar funções convencionalmente atribuídas a eles, tais como defender a honra das mulheres e zela r pelo cumprimento da

[66] Marcela não usa roupas de varão, mas também utiliza uma espécie de travestismo (vestindo-se de pastora) como também Dona Rodriguez ao ir ter com Dom Quixote, na circunstância em que queremos observá-la.

ordem e da justiça. Numa sociedade que vivesse honradamente ordenada não faltariam nobres e cavaleiros que tomassem para si a tarefa de desfazer as injustiças e impedir os crimes contra as mulheres. Porém, o mundo de **Dom Quixote** já não é o da Idade Dourada, avantajando-se a imoralidade e o abuso de poder. Ao abraçar a causa da Justiça, estas mulheres incorporam valores “varonis”, como a coragem, a integridade moral, a animosidade e o caráter firme.

A torrencial frequência da mulher vestida de homem no teatro espanhol dos séculos XVI e XVII justifica-se pelo gosto à imagem da mulher "varonil", de acordo com Carmen Bravo-Villasante[67]. Segundo ela, a inspiração para o tema do disfarce varonil vem dos modelos italianos. No **Orlando Innamorato** (1487), de Boiardo, surgem Marfisa e Bradamante, musas que deixaram atrás de si uma vasta descendência. Elas, por sua vez, foram inspiradas nas amazonas da Antiguidade clássica e nas "*doncellas andantes*" dos romances de cavalaria. Mais tarde, Ariosto, no seu **Orlando Furioso**, dá continuidade às aventuras das belicosas protagonistas. Marfisa é a heroica guerreira, ansiosa por conquistar glória e fama através de batalhas, enquanto Bradamante faz as vezes de *donna innanmorata* de semblante angélico que se armou para combater malignos encantadores que aprisionaram seu amado Ruggero. Carmen Bravo-Villasante faz notar que, além da disposição para as armas, a guerreira Marfisa rejeita sua identidade como ser feminino:

“*La guerrera, brava por naturaleza, abomina de su propio sexo, se queja al cielo de haberla hecho muyjer, y ya que no puede variarse, intenta trasgredir las leyes naturales usando continuamete el traje del hombre, que la dé apariencia de serlo y la permita conducirse como tal. Al contrario de la*

[67] **La mujer vestida de hombre en el teatro español, siglos XVI-XVII**. Madri, Revista de Occidente, 1955.

enamorada, la guerrera no quiere oír hablar de amor y huye de los hombres."[68]

O tema das heroínas em traje masculino entrou na Espanha por via do teatro de Lope de Rueda e da história de Dom Felis e Felismena da **Diana** (1559) de Jorge de Montemayor, ambos conservando as diretrizes do modelo italiano. O tema consagrou-se através do teatro de Lope de Vega e, mais tarde, com o de Tirso de Molina e de Calderón, principalmente.

Lope de Vega criou novos usos para o disfarce, abrindo caminho para o surgimento de uma grande diversidade de temas para o travestismo feminino. Através de seu teatro surge a personagem feminina que se disfarça de soldado para não se separar de seu amado que tem de ir à guerra e, com ele enfrenta duros combates; a que se traveste para frequentar a universidade ou para ocupar um cargo público; a que quer fugir do convívio social para levar uma vida solitária e penitente; a que vão à corte para pedir justiça contra um cavaleiro galanteador que não cumpriu sua promessa de casamento e ainda outras que apresentam interessantes variações.[69]

Carmen Bravo-Villasante afima que o gesto decidido e independente, comum a Marfisa e Bradamante, a atitude livre, a superação ou transgressão dos limites impostos à mulher tornaram-nas "varonis", adjetivo que era o maior elogio que se podia fazer a uma dama. Este conceito, segundo ela, vem do Renascimento italiano, que fazia da *mulher varonil* o mais alto ideal feminino. Cita, para ilustrar, o **Libro de las ilustres mujeres**, de Bocaccio, no qual todos os exemplos demonstram a predileção deste autor e de sua época por estas

[68] Op. cit., p. 34.
[69] Carmen Bravo-Villasante, na obra já mencionada, faz uma minuciosa relação dos temas criados no teatro para o travestismo feminino.

mulheres que superavam em feitos, sabedoria e virtude os limites de seu frágil sexo feminino[70].

O adjetivo varonil, segundo Carmen Bravo-Villasante, *"no sólo se aplicaba cuando era el caso de aplaudir la osadía, el valoro la inteligencia femenina, sino también cuando se trataba de ensalzar la bondad, la abnegación y la constancia en el amor."*[71]

A popularidade da mulher vestida de homem no teatro do século de Ouro deve-se ao fato de que sua presença garantia o prestigio do público, como também porque em muito facilitava o trabalho do teatrólogo, pois a mulher travestida conotava não apenas o tema, mas também o enredo e o desfecho da peça[72]. Dentro da temática amorosa, uma promessa não cumprida, a desonra da donzela ou um amor não correspondido levavam as jovenzinhas à valente atitude de travestir-se e seguir o galã para convencê-lo a cumprir sua promessa, reaver a honra ofendida ou conquistar o amor ambicionado. No decorrer da trama existia a possibilidade de haver complicações, tais como paixões equivocas (outras donzelas apaixonando-se pela personagem travestida), mas

---

[70] Para exemplificar a opinião depreciativa que se tinha do sexo feminino, e como, portanto, era louvável para uma mulher ser equiparada ao sexo masculino, Carmem Bravo-Villasante cita o livro de Francisco Eximenis, **Libre de les dones**, traduzido para o espanhol como **Carro de las donas** (1542), em que o autor discute a forma que assumiria o espectro da mulher ao entrar no céu: *"es de notar que la muger es de menos dignidad que el varón y ha movido a algunos doctores esta duda: si las mugeres que fueren a la gloria ternan allá la mesma figura que tenian aquí, o si será mudada en figura de varón. La razón que les hizo dudar de esto fué: que según los sanctos doctores ponen que en la Gloria serán los bienaventurados sin alguna fealdad personal: y que parescen en la mejor figura que se pueda: y como en la especie humana la mayor perfection sea la de varón: siguese que las mugeres perderán aquella forma... sean restituydas a la mayor dignidad y nobleza de la especie humana, que es la de varón"* (Apud., op. cit., p. 102).

[71] Op. cit., p. 102. Hector P. Márquez, em **La representación de los personajes femeninos en el Quijote** (Madri, José Porrúa Turranzas, 1990), menciona que Malveena Mckendrik (**Woman and Society in the Spanish Drama of the golden Age: A Study of the "mujer varonil".** Londres, Cambridge UP, 1974) dedica-se ao tema da mulher vingativa (criminosa) sob o título geral de "mulher varonil" (p. 151). Havendo oscilação com respeito à conotação do termo "varonil", é importante esclarecer que nesta dissertação o uso do termo sempre irá remeter-se à atribuição feita por Carmen Bravo-Villasante, ou seja, para referir-se ao gesto decidido e independente, à atitude livre e ao propósito de superar ou transgredir os limites impostos à mulher (Cf. op. cit., p. 100).

[72] Cf. Carmen Bravo-Villasante, op. cit., p. 186.

rapidamente a heroína alcançava seu prêmio e o desenlace estava garantido. Por fim, o motivo do traje masculino determinava toda a ação, pois ocupava o centro do enredo. Todavia, no **Dom Quixote**, o traje masculino das personagens femininas não segue o mesmo plano de ação do teatro. No âmbito do romance, as personagens cervantinas ganham densidade psicológica e a autonomia garantida pelo uso do discurso em primeira pessoa. Quando as personagens femininas que vimos mencionando passam a fazer parte do enredo do **Dom Quixote**, as demais personagens suspendem a evolução da ação para ouvir atentamente seu relato. Remontando ao ambiente das narrações épicas, as personagens femininas falam diretamente aos seus ouvintes, dispostos em torno delas, evocando os fatos da experiência pessoal de cada narradora, dos quais pode-se depreender suas qualidades varonis.

As personagens femininas que apresentam um relato autobiográfico estão livres do olhar vigilante irônico do narrador que julga o que é dito, lê os pensamentos das personagens e, em alguns casos suspeita das interpretações do leitor. Livre desta condução, o leitor é convidado a aproximar-se mais destas narradoras e está desafiado a Julgar sozinho o que elas lhe contam. Para tanto, o autor providenciou-lhe uma visão privilegiada sobre elas. A narrativa autobiográfica não constitui um ponto fixo para observá-las. Outras personagens convertem-se em suas testemunhas, garantindo para o leitor a probidade do relato feminino. O silêncio do autor-narrador dá espaço para um tom confidencial que marca a narrativa em primeira pessoa.

Não há nenhuma familiaridade prévia entre as personagens femininas e seus ouvintes. O encontro deles é sempre inusitado, marcado pelo acaso. O tom confidencial deriva da proximidade que secularmente une o contador de histórias que tem algo para contar e aquele que quer ouvir o que ele tem a

dizer. Além disso, há um teor de intimidade quase secreta que a personagem narradora confia aos seus ouvintes, pois muitas das coisas que ela conta são desconhecidas até pelos seus familiares mais próximos. Ao narrar sua história, estas figuras femininas constroem-se perante aqueles que as ouvem, granjeando-lhes a simpatia e o desejo de ajudá-las e acompanhá-las até o desfecho de sua aventura.

Estes relatos femininos, para nós leitores, cumprem perfeitamente a função lúdica que o "desocupado leitor" busca nas páginas de um livro. Poderíamos dizer, como Dom Quixote, depois que o cabreiro Pedro contou-lhe a história da pastora Marcela: *"Agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sobroso cuento"*. Além do prazer do relato, nestes espaços narrativos independentes constrói-se uma imagem positiva da mulher, diferente daquela atribuída à mulher "real", própria do período histórico em que a obra surgiu.

Confluem aspectos históricos e estético-literários na criação das personagens femininas que se apresentam em primeira pessoa, diferentes para cada uma delas, mas têm em comum algo que as destaca das demais: sua inigualável motivação interna, da qual deriva sua atuação heroica que tanta simpatia desperta nos leitores. Na análise das personagens que se segue, cuidaremos de desenvolver esta premissa.

2.a) **Marcela, a pastora que não ama**

A história de Marcela é, em termos estéticos, uma derivação do gênero pastoril. Originalmente, este é um gênero descomprometido com o realismo, que estabeleceu seu cenário numa paisagem idílica onde convivem em harmonia seres mitológicos e humanos, dedicando-se a discutir e cantar as coisas do amor. O romance pastoril tem suas bases na antiguidade clássica e foi resgatado pelo Renascimento europeu. Na evolução do gênero, foram-lhe acrescentados elementos de outros estilos literários, tais como a tragédia e a mística, que geraram novos efeitos dentro do modelo do romance pastoril.[73]

O tema bucólico é introduzido em **Dom Quixote** quando as personagens principais, cavaleiro e escudeiro, embrenham-se pela Serra Morena e são amavelmente acolhidos por cabreiros daquele lugar, os quais comem, bebem vinho e têm um falar rústico como os desta profissão. Ao ambiente realista vai-se inserindo outro literário a partir do discurso de Dom Quixote sobre a Idade Dourada e, em seguida, pela atribuição de um comportamento típico dos pastores[74] ao cabreiro Antônio, que toca rabeca e canta coplas dedicadas à sua amada Olalla.

Antes de a história de Marcela ser introduzida no enredo pela chegada de outro cabreiro, que anuncia a morte de "*aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo*", Sancho faz notar ao seu amo que o trabalho cotidiano daqueles bons homens não os permite passar as noites cantando, lançando uma

---

[73] Cf. Ángel Valbuena Prat, **Historia de la literatura española**, tomo 1, 5. ed., 1957.
[74] Usaremos a mesma distinção que faz Cervantes entre *cabreiros*, os pastores "reais" que cuidam de cabras, e *pastores*, aqueles que imitam o modo de viver das personagens literárias do romance pastoril.

perspectiva assaz realista sobre o tipo de vida que se leva ali, ainda que seu amo tivesse expectativas de desfrutar experiências similares às que compõem o universo literário. Porém, o apreço do cavaleiro por uma boa história prolonga a eloquente confraternização um pouco mais.

Como muitas vezes voltará a acontecer na sucessão episódica de **Dom Quixote**, a narrativa se desvia das personagens principais para trilhar por outros caminhos. Já bem entrada a noite, não há porquê andar buscando aventuras, o melhor é continuar junto ao fogo e ceder passo a uma situação puramente recreativa: a de ouvir o que tem a dizer o contador de histórias. O cabreiro Pedro, nesta circunstância, fará as vezes do narrador épico. Seu falar rústico, intolerável para o erudito cavaleiro, confere graça e realismo à circunstância narrativa. Como se fosse o ancião de uma aldeia contando a gênese de seus compatriotas, Pedro conta a história de Marcela e Grisóstomo. Em sua narração define-se a ênfase na personagem feminina como protagonista do enredo.

Pedro conheceu os pais de Marcela e afirma que sua mãe "*fue la más honrada mujer que hubo en estos contornos*", mulher belíssima *"con aquella cara que de un lado tenía el sol y del otro la luna; y, sobretodo, hacendosa y amiga de los pobres."* Da mãe a menina herdou uma tal beleza que acreditava-se poder superar a materna. Com o falecimento dos pais, logo após seu nascimento, Marcela tornou-se única herdeira de uma grande fortuna. Um tio sacerdote tomou a menina a seus cuidados e guardou-a com muito recato e encerramento. Quando chegou aos quinze anos, a fama de sua grande beleza e fortuna espalhou-se pelo povoado. Desde então, muitos jovens do lugar, e também das redondezas, passaram a importunar seu tutor pedindo-a em casamento. Ela respondia ao seu tio dizendo-lhe que não queria casar-se por

julgar-se demasiado jovem e por não se sentir hábil para poder levar “la carga del matrimonio", afirma Pedro. Ele conta de sua surpresa quando Marcela apareceu no povoado vestida de pastora e, contra o conselho de seu tio e de todos da aldeia, decidiu ir ao campo com *“las zagala*” e pastorear seu próprio rebanho. Na ocasião em que sua beleza e o novo modo de vida vieram a público, muitos lavradores ricos e fidalgos vestiram-se de pastor, como o fez Grisóstomo, e "la andan requebrando por esos campos", diz Pedro. Adverte ainda que *“no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato.”* Ele esclarece: “*puesto que no huye ni se esquiva de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su intención cualquiera dellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como con un trabuco.”* Por isso todos eles vivem desesperados por causa de seu desdém, suspirando e queixando-se por todo o bosque. Esta igualmente foi a sorte de Grisóstomo e, segundo o que se diz, a causa de sua morte.

Terminada a história, Dom Quixote agradece ao cabreiro por “*el gusto que me habéis dado en la narración de tan sabroso cuento.”* O leitor desfrutou com ele o prazer do relato e traz de Marcela uma imagem simpática, reflexo do modo como Pedro a vê. Porém, os desdenhados pastores têm dela outra opinião. No enterro de Grisóstomo, ao encargo de seu amigo Ambrósio, enquanto se abre a cova para sepultá-lo, este fala aos demais pastores, cabreiros e caminhantes ali presentes da “*enemiga mortal del linaje humano*” a qual, com seu desprezo, pôs fim à vida de seu amigo. Em seguida, Vivaldo (um viajante que assiste o cortejo fúnebre) lê a última canção que Grisóstomo

escreveu: a "Canción deseperada. Nela o poeta atribui sua morte à vitória do rigor de sua amada. Chama-a de cruel, ingrata e causadora de letal ciúme.

Lido o poema, os ouvintes perguntam-se sobre sua veracidade, pois a menção ao ciúme vai contra a fama de recato e bondade de Marcela. Ambrósioconta-lhes, então, que quando Grisóstomo escreveu a "Canción desesperada" estava distante de Marcela e, por isso, tomou "*los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdadeiras*". É inédito no gênero pastoril que a palavra poética e a verdadeira razão dos sentimentos dos pastores sejam postas em dúvida. Nota-se que o autor vai desmitificando o *locus amoenus*, as personagens e os sentimentos que expressavam a forma inquietante de amar comum ao gênero pastoril. Quem desviará definitivamente o episódio do modelo pastoril será Marccla, a personagem que, como as demais, possui uma identidade histórico-social reconhecível na Espanha de 1605 e que assumiu um modo de vida que só aparentemente segue o modelo literário, ocupando o mesmo cenário bucólico. Pela disposição das personagens no espaço físico depreende-se a distância que se estabelece entre os propósitos de Marcela e os daqueles *pastores*: enquanto eles estão em contato com a terra (que aqui retoma seu significado mais primitivo, de matéria elementar da qual o corpo do homem foi composto e à qual irremediavelmente ele retornará) ela surge do alto, como se fosse um corpo celeste: *"Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión - que tal parecía ella - que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que, por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura."* Tamanha beleza deixa-os atônitos.

O narrador abstém-se de descrever os atributos físicos de Marcela, deixa que o leitor os imagine através da reação que provoca nos que a contemplam[75].

Ao retrato que se dispunha de Marcela, delineado por fontes indiretas (o relato de Pedro, a opinião de Ambrósio e o poema de Grisóstomo), soma-se o relato em primeira pessoa da mulher sobre a qual os homens falavam. Sua narração fornecerá uma nova perspectiva para observá-la, agora sob o ponto de vista do "eu" feminino.

Marcela vai ao encontro dos apaixonados mancebos para fazer notar como estão fora de razão aqueles que a culpam pela morte de Grisóstomo. Para tanto, ela concebe que precisa dar-lhes a conhecer sua verdadeira identidade, que em muito difere do perfil de "pastora desdenhosa" que equivocadamente lhe atribuem.

Se recorrermos à narração de Pedro, veremos como o que despertou tantas paixões por Marcela foi o fato de haver sido espalhada a notícia de sua grande beleza e fortuna. Os pretendentes são jovens ricos, de nobre estirpe e, muito provavelmente, ansiosos por usufruir das alegrias do amor que a beleza de Marcela lhes despertava. Todavia, Marcela não aceita este amor que nasce da beleza do corpo e, portanto, descompromete-se publicamente a retribuir os galanteios: *"Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama [...] Y,*

[75] De acordo com Maria Caterina Ruta, os cânones da muther de beleza perfeita eram amplamente conhecidos pelo leitor da Espanha do Renascimento, por isto Cervantes teria prescindido da descrição das personagens femininas que se encaixam neste modelo, deixando que criasse uma imagem para elas, preferindo acentuar outras características da personagem que determinariam seu caráter e sua atuação ("Implícito y explicito en la descripción de la mujer en el **Quijote**". **Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Almagro, 24-29 de julho, 1991 [no prelo]).

según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso."

A afirmação mais contundente de Marcela evidencia a autonomia que dispõe sobre sua própria existência: "*yo nací libre, y para poder vivir libre escogi la soledad de los campos*." Podemos dizer que a imagem que Marcela quer perfilar ante os olhares masculinos é a de uma mulher em pleno uso de seu direito de governar a si própria e, portanto, de escolher o modo como quer viver, o qual inclui a possibilidade de não amar. Ela assegura: *"El cielo aún no ha querido que yo ame por destino y el pensar que tengo de amar por elección es escusado."*

Como vemos, a jovem e rica lavradora tornou-se pastora, ao modo das personagens femininas dos romances pastoris, não para entregar-se livremente aos jogos amorosos, como provavelmente imaginaram os que a seguiram, mas para não ser obrigada a amar nenhum daqueles que a solicitavam como esposa. As montanhas, em oposição ao espaço coletivo da aldeia, descortinam-se para ela como símbolo do abandono do mundo das paixões, como espaço incólume para resguardar intacta a pureza de seu corpo e de sua alma, ameaçada pela insidiosa possibilidade de ser impelida ao casamento. A Grisóstomo, quando este revelou-lhe suas intenções, ela havia replicado que desejava *"vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura."*

Podemos afirmar então, que apesar de haver vivido tão recatadamente, Marcela conhece as obrigações subjacentes à aceitação de "*la carga del matrimonio*", instância em que o amor limitava-se ao respeito entre os

cônjuges, à obediência e à fidelidade da esposa ao marido[76]. Ainda nos séculos XVI e XVII, o casamento estava desvinculado do amor. A união dependia que houvesse equabilidade na fortuna e na nobreza dos noivos. Os interesses que levavam às bodas eram econômicos, pois o enlace matrimonial era uma forma de somar títulos e fortunas entre as famílias das classes privilegiadas[77]. Por isso, estando sob a tutela de seu tio, Marcela dificilmente escaparia do casamento, pois a ele cabia tal decisão[78] e, sendo rica, seu dote despertava grande interesse. Porém, suas convicções pessoais não se coadunam com dogmatismo conjugal. Marcela anseia por outra forma de amor, por isto não se presta a este pacto social que se afiança nos bens materiais e implica a submissão feminina, advertindo, pois, aos que a cortejam: "*Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de suyjetarme*."

O amor que podemos imaginar que Marcela deseja, que implica num pacto espiritual entre os amantes, desviou-se do amor humano para a senda mística. Os ascetas afirmavam que através de uma vida penitente, livre das

---

[76] Juan Luis Vives, em **Formación de la mujer cristiana**, afirma que dentre as virtudes que a mulher casada deve ter, duas são de suma importância: "*castidad y amor entrañable al marido*" (p. 1076). Ao considerar o amor entre os cônjuges, estabelece uma estreita equivalência entre este sentimento e a obediência da esposa ao marido: "En el amor conyugal debe haber una fuerte mezcla de culto, de reverencia, de obediencia y de acatamiento. No sólo la práctica y costumbres de nuestros antepasados, más aún todas las instituciones, y todas las leyes divinas y humanas, y la misma Naturaleza, da voces y manda expresamente que la mujer debe estar subordinada al marido y obedecerle" (p. 1085).

[77] Cf. Manuel Tuñón de Lara et alli. **Historia de España**. p. 246.

[78] O texto menciona que o tio havia solicitado a Marcela que escolhesse seu esposo: "*aunque el tío proponía a la sobrina y le decía las calidades de cada uno, en particular, de los muchos que por mujer la pedían, rogándole que se casase y escogiese a su gusto, jamás ella respondió otra cosa sino que por entonces no quería casarse [...]. Con estas que daba, al parecer, justas escusas, dejaba el tío de importunarla y esperaba a que entrase algo más en edad y ella supiese escoger compañía a su gusto. Porque decía él, y decía muy bien,* [comenta Pedro] *que no habían de dar los padres a sus hijos estado contra su voluntad*" (I,12). Entretanto, convém recordar que nesta época, o casamento dos filhos estava ao encargo dos pais: "*Por regla general la elección del prometido recaía exclusivamente en el padre, en particular entre las clases privilegiadas*" (Vicens Vives, **Historia de España y América**, tomo II, p. 230). Portanto, ainda que Marcela pudesse escolher com quem se casar, ao que tudo leva a crer, não lhe seria dado o direito de decidir não se casar.

tumultuosas paixões que perturbam as emoções e desnovelam os instintos, podia-se encaminhar a alma ao encontro com Deus e com Ele estabelecer uma perfeita união espiritual que seria selada quando a alma abandonasse o corpo material e regressasse à ordem celestial. Muito provavelmente, a atitude de Marcela de ir viver nas montanhas atendia a este objetivo, de viver uma vida pura e casta devotando amorosamente seu espírito a Deus, enquanto espera o momento de retomar à presença do Criador. Indício destas sublimes intenções são as últimas palavras de Marcela ao pastores: "*Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera*."

A mística espanhola, que florescia durante o Renascimento, buscava um caminho pessoal e solitário para encontrar-se com Deus, dispensando a oração multitudinária e coletiva. San Juan de la Cruz, e com ele muitos outros, converte a natureza num símbolo idôneo para que o homem possa aproximar sua alma de Deus[79]. Podemos afirmar que Marcela, buscando viver em conformidade com as exigências de seu espirito, experimentou essa relação íntima com a natureza que os místicos preconizavam. De acordo com o que ela disse: "*Los árboles destas montañas son mi compañia, las claras aguas destos arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y mi hermosura*."

Podemos imaginar, então, que o conflito pessoal de Marcela com os valores que guiam seu grupo social (do qual resultou seu exilio), deriva de sua peculiar relação com o Criador. Marcela denota em seu relato autobiográfico

[79] Cf. Palma Martínez-Burgos. "Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna". **Historia de las mujeres**, org. G. Duby e M. Perrot, Madri, Taurus, tomo 3, 1992, pp. 571-583.

confiar que Deus a proveu de entendimento, portanto sua compreensão do mundo, segundo este entendimento, estaria de acordo com os desígnios Dele.

Marcela, a pastora que não ama, repete os passos do herói trágico, condenado ao isolamento à custa da irrevogabilidade de suas convicções[80]. Como Antígona, a célebre personagem da trilogia tebana, o virtuosismo de Marcela está em não se deixar convencer ou intimidar, pois crê na verdade absoluta de suas próprias convicções, ainda que estas a coloquem a contracorrente.

Provavelmente o amor que Marcela concebe como verdadeiro é igual ao que seus pais nutriam um pelo outro. Sua orfandade resulta de uma intensa união espiritual entre cônjuges uma vez que, logo após a morte de sua mãe (em decorrência de seu nascimento), seu pai também pereceu, não podendo suportar a ausência de sua amada esposa. Portanto, Marcela herdou não apenas a fortuna que lhe deixaram seus pais, mas também os sublimes sentimentos que possuíam.

O "verdadeiro amor" supõe que o impulso sexual e os arroubos da paixão podem ser subjugados à razão se a mente se centra unicamente na beleza espiritual e moral do ser amado, ao passo que a forma de amar a que os *pastores* se entregaram despreza a necessidade de se estabelecerem laços espirituais, particularizando um aspecto fugidio do amor: o entusiasmo da paixão despertada pelos instintos que desordenam as emoções e provocam suspiros, lágrimas, languidez, ciúme, fúria, desespero[81] - todas as sensações

---

[80] Cf José S. Lasso de la Vega. "Introdução", in **Tragedias de Sófocles**. Madri, Gredos, 1986.

[81] Alexander A. Parker, em **La filosofia del amor en la literatura española**, afirma que a idealização do amor humano, em termos implícitos ou explicitamente religiosos, cristalizou-se com o neoplatonismo, a filosofia característica do Renascimento que chegou à Espanha procedente da Itália. De acordo com estes parâmetros, preconizava-se a superação da união física dos corpos mediante a união das almas através da comunhão dos mesmos pensamentos e vontades; tal "conexão espiritual" entre homem e mulher seria capaz de conduzi-los à união com Deus. A esta forma de amor opõe-se à tradição literária do amor como

desenfreadas de que foram acometidos os pretendentes de Marcela, potencializadas no mais ardente dos pastores, Grisóstomo.

O vitalismo do Renascimento infundira esta concepção positiva do amor e dos prazeres terrenos que desembocou num sensualismo latente, expresso artisticamente pelo romance pastoril. O *modus vivendi* dos *pastores* literários proporciona a estes jovens um meio poético de comunicar seu abrasador desejo de desfrutar as delícias da paixão com tão bela *pastora*. Nesta circunstância, Marcela tornou-se o objeto do ardente desejo masculino, encaixando-se no papel de Eva, a mulher sedutora que goza livremente de sua sexualidade.

Deixando a infância, Marcela tornou-se o centro do antagonismo que permeava a figura feminina, circunscrita entre os protótipos de Eva ou da Virgem Maria, ícone da *perfeita casada*[82]. O olhar perspicaz de Cervantes sobre os valores de sua época cria uma peculiar perspectiva para abordar a questão feminina. Marcela utiliza o discurso clerical vigente, que se ocupava de frear a sexualidade feminina, como argumento para rechaçar os insistentes apelos masculinos. Os argumentos da prédica da castidade feminina, na voz de uma mulher, soam como critica severa ao apetite sexual masculino[83], que se vê

---

sofrimento que desordena as comoções e leva a comportamentos desenfreados, decorrente da paixão que desperta O Instinto Sexual (Madri, Cátedra, 1986).

[82] Palma Martínez-Burgos, no artigo ja Citado, afirma: "*Entre lo privado y lo público a las mujeres les queda un escaso margen de actuación religiosa espiritual, han de conformarse con vivir devotamente, de acuerdo al modela de la Virgen. Ellas no pueden, al menos mientras están sujetas a la autoridad marital, emprender otra aventura religiosa*" (p. 573).

[83] Como destaca Ronaldo Vainfas, em **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**, desde a antiguidade tardia, a apologia cristã que pretendia regular as práticas sexuais dirigia-se às mulheres, exortando-as a virgindade, mas sem problematizar a questão do desejo masculino, livre de qualquer censura (São Paulo, Ática, 1986). Em **Formación de la mujer cristiana**, Juan Luis Vives assegura ao marido é lícito a liberdade sexual proibida para a esposa, justificando-se nas leis humanas, as quais "*no exigen en el marido la honestidad que imponen a la mujer*" (p. 1113), aconselhando a mulher casada a levar com resignação o fato de seu esposo ter concubinas, o que nos indica como as práticas sexuais masculinas, inclusive as dos casados, dispunham de absoluta tolerância, até mesmo no meio eclesiástico. Vicens Vives, sobre a liberdade sexual masculina, registra que no século XVI, na Espanha, existiam prostibulo em todas as cidades e que, desde o rei até os burgueses, todos possuíam concubinas **(Historia de España y América**, pp. 245-246).

constrangido mediante a firme determinação de Marcela de manter sua virgindade[84]: "*La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?"*

Através de uma espécie de rito de passagem, em que a menina está prestes a tornar-se mulher - na ocasião em que Marcela é chamada a casar-se e a assumir um novo modo de vida - justamente aí que ela desponta como indivíduo. Marcela é levada tomar uma decisão, momento em que torna-se claro que seus princípios não são acordes aos do seu grupo social, isto é, que seu plano pessoal de vida não é compatível com aquele a que ela é chamada a integrar-se. Nesta circunstância revela-se a imagem do seu eu genuíno, a partir da qual ela define irresolutamente o modo como irá viver. Ela não pode transgredir as firmes convicções que determinam sua identidade e o resultado disto é sua necessidade de isolamento, pois não há qualquer possibilidade de uma solução satisfatória que inclua seus interesses e as do seu grupo. O choque entre desejos tão díspares levou a um trágico resultado, a morte de Grisóstomo, vencido pelo rigor com que Marcela se mantém fiel à sua determinação.

Apesar da triste consequência, a atitude de Marcela redime a figura da mulher da imagem lasciva de Eva. O sofrimento e o infortúnio dos homens, nesta circunstância, não se devem aos caprichos femininos, mas à incapacidade

[84] É interessante notar que Frei Luis de León e Juan Luis Vives, os predicadores da castidade feminina que consultamos, não usam o termo "virgindade", preferindo empregar outros que lhes servem como sinônimos, tais como "honra", "pureza", "honestidade" e "castidade", os quais, com a mesma conotação, estão presentes no relato de Marcela.

deles para perceber com clareza os propósitos de Marcela. Deriva, sobretudo, de sua insistência em desconsiderar a decisão pessoal dela em optar por um modo de vida incompatível com o jogo amoroso desejado por eles.

Podemos afirmar que, negando-se a ceder aos desejos masculinos, Marcela está desafiando os pastores a frear a paixão despertada pelos instintos e contemplar a beleza espiritual e moral da mulher, que não é só um corpo bonito, mas também razão e entendimento. Sua beleza perfeita incita-os a vê-la com olhos não de desejo ou cobiça, mas com o respeito que se deve à vontade soberana do indivíduo que conscientemente escolheu seu próprio destino.

Ao sacralizar a natureza como santuário para encontrar-se com Deus, Marcela está reivindicando-a como espaço místico, em oposição ao emprego que a tradição pagã em voga no gênero pastoril fazia do *locus amoenus* e da qual os lavradores apaixonados servem-se para manifestar toda espécie de sentimentos desbordantes, guiados por um efervescente sensualismo.

Marcela desvia-se da lasciva imagem de Eva, sedutora, que arrasta os homens à devassidão, e tampouco cabe-lhe o papel de mulher virtuosa e esposa perfeita preconizado como ideal feminino a ser alcançado pela mulher cristã e honesta, pois opta por um caminho individual de busca da perfeição que não se submete a nada mais além das leis divinas.

A ida de Marcela ao campo não é simplesmente uma fuga do convívio masculino - para o que bastaria ingressar num convento - mas a consagração do indivíduo que se julga capaz de defrontar-se com a vida sem nenhum tipo de tutela e que, por isso, impõe respeito do outro para assegurar-se deste direito. Eis o que ela vem reivindicar através do seu discurso em primeira pessoa.

Ao veemente protesto de Marcela segue-se um embaraçoso silêncio entre aqueles que a ouviam. Em Dom Quixote realiza-se a síntese conclusiva,

ele diz: “[...] *es justo que sea honrada y estimada de todos los justos del mundo*”, o que não esgota as circunstâncias do desfecho, já que os pastores não revidam, não manifestam o que sentem após a severa crítica dirigida a eles. Ao leitor resta, de acordo com as emoções que a experiência humana ficcionalmente criada suscitaram-lhe, acompanhar os pastores em sua silenciosa reflexão.

Quanto ao perfil feminino que se delineia neste episódio de **Dom Quixote**, podemos afirmar que Marcela representa a mulher que tem uma imagem positiva de si mesma, de seu discernimento e de sua liberdade, por isso não pactua com as circunstâncias sociais que lhe suprimiriam a autonomia que goza sobre sua própria existência e empenha-se em zelar por sua integridade enquanto ser humano único e autônomo. Em Marcela encontramos a mulher que se esforça por subtrair sua identidade de sua beleza encantadora, único atributo pelo qual é requerida para satisfazer os desejos masculinos. Para Marcela, sua beleza é atributo que não a envaidece, pois é uma característica que lhe foi conferida por Deus, assim como Ele deu peçonha à cobra. Portanto, poderíamos dizer que ela concebe seu corpo físico como tão somente um aspecto de sua existência, que também compreende a posse de um espirito livre, que lhe dá entendimento.

No episódio de Marcela o conflito masculino-feminino desvia-se da busca da reunião da díade e consequente recuperação da integridade humana, que juntaria masculino e feminino para restituir-lhes, em instâncias espirituais, a unidade que Deus conferiu ao ser primordial por Ele criado. Ao contrário, o que vemos é uma jovem belíssima, no gozo perfeito de sua razão, que rejeita a possibilidade de unir-se ao ser masculino, ainda que seja através do casamento. Marcela usa de seu perspicaz entendimento para protestar contra

as travas do matrimônio, como diz Ruth Lamb[85]. As circunstâncias socialmente determinadas para este sacramento garantiam ao esposo autoridade para governar sua esposa e assenhorear-se de seu corpo e bens. Portanto, ao casar-se, a mulher não estaria unindo-se a um igual, mas submetendo-se a um ser considerado superior a ela[86]. Marcela não aceita a submissão ao seu cônjuge e por isso prefere não amar para garantir sua liberdade

De acordo com Juan Luis Vives, o uso acertado da razão é atributo masculino que indica a superioridade do varão sobre a mulher, pois ela, segundo as leis da Natureza, é vítima de frequente transtornos fisiológicos e por isso normalmente tem seu juízo afetado por borrascas de afetos contraditórios[87]. Como vemos, nada disso se evidencia neste episódio de **Dom Quixote**, pelo contrário; a mulher personifica a razão, atributo que deveria ser consagrado aos homens, enquanto eles encontram-se em situação que demanda auxílio, pois passam as noites em claro suspirando e lamentando-se por motivos insólitos e estiram-se ao sol tórrido levados pelo seu alucinado desatino.

Os atributos varonis de Marcela, como o uso acertado da razão, a animosidade, o gesto decidido, prescindem da aparência masculina, da qual fizeram uso as personagens que serviram de modelo ao perfil da “mulher varonil”, mesmo porque seu desejo de viver isolada é decorrência de sua

---

[85] Cf. “Las mujeres en **El Quijote**: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca”. **Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes**. Madri, Edi-6, 1981, pp. 767-772.

[86] Juan Luis Vives afirma insistentemente a superioridade do homem sobre a mulher e, para as mulheres casadas, reitera a necessidade de submeter-se ao marido, advertindo-lhes que Deus entregou ao varão o direito e o domínio sobre a mulher, como também sua posse e uso (Cf. op. cit., p. 1086). Recomenda à mulher casada que “*los mandatos del marido deben de ser obedecidos como si lo fueran de Dios, pues el marido tiene el lugar de Dios en la Tierra, e inmediatamente después de aquella Divina Majestad, él sólo es el único a quien la mujer debe todos sus amores, todos sus acatamientos, todas sus obediencias*” (Idem, p. 1095), e que "*en ninguna cosa se bprefiera a su marido; téngale por padre, por dueño, por mayor y mejor que no ella, y así lo crea y as í lo diga*" (Ibidem, p. 1101).

[87] Cf. op. cit., p. 1086.

disposição de não submeter sua identidade feminina a qualquer espécie de tutela masculina.

Por fim, das múltiplas perspectivas que o leitor dispõe para “ler” a personagem feminina, surge a perspectiva psicológica que, através do discurso em primeira pessoa, permite observar a dimensão intrínseca do “eu” feminino consciente das possibilidades de sua existência e que se lança ao desafio de vinb ver de acordo com o horizonte que ele próprio definiu.

2.b) **Dorotea e a consagração do feminino**

A história de Dorotea possui uma particularidade que a define: a intervenção da Providência, explicitamente mencionada no texto. Isto implica o predomínio de estruturas do gênero romanesco que envolve a personagem e conduzem suas experiências a um plano idealizado.

Sob a ótica da história romanesca[88], veremos prevalecer uma concepção idealizada da ordem do mundo, em que subjaz a premissa fundamental que se fez presente nos romances de cavalaria. Como explica Edwin Williamson, na Idade Média acreditava-se que o mundo havia sido criado por uma deidade benevolente e disto partia a convicção de que o universo deveria ajustar-se a um plano perfeito e a uma estrutura inteligível. Se esta não estava clara de imediato, era porque as imperfeições do homem o impediam de percebê-la diretamente, neste sentido, a verdadeira ordem do universo estava oculta ao homem. Segundo ele, a cavalaria cortesã foi o sistema designado para manter a ordem das normas e dos ideais absolutos que se viam constantemente ameaçados, mas que poderiam reafirmar-se graças à intervenção da providência de Deus e à ativa vigilância de seus cavaleiros.[89]

No episódio de Dorotea, veremos que ela atua de acordo com esta concepção do mundo, disposta a rearranjar os fatos que obstaculizam a vigência da justa ordem com a mesma determinação dos heróis dos romances

---

[88] De acordo com Northrop Frye, a história romanesca, na sua forma mais perfeita, caracteriza-se como uma procura bem sucedida que se completa em três “estádios” principais: a jornada perigosa, que inclui aventuras menores, a luta crucial, na qual o herói se confronta com seu adversário e a exaltação do herói, quando finalmente ele é reconhecido como tal (Cf. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973, pp. 185-186).

[89] Cf. Edwin Williamson. El Quijote y los libros de caballerías. Trad. Maria Jesús Fernández Prieto. Madri, Taurus, 1991.

de cavalaria. No plano de ação de que Dorotea participa, a atuação da Providência consiste em cuidadosamente fazer convergir para o mesmo lugar os rumos das personagens que percorrem os caminhos da Mancha, as quais devem encontrar-se para reordenar seu destino.

A história romanesca protagonizada por uma heroína, em lugar de um robusto varão, introduz-se à narrativa principal quando, ao adentrar na Serra Morena, o cavaleiro andante depara-se com algumas malas abandonadas a intempérie e, com elas, um livro. Trata-se do livro de memórias de Cardênio. A traição e o desejo de vingança registrados no poema e na carta ali contidos despertam a curiosidade de Dom Quixote (e dos que acompanham sua leitura) para os infortúnios confidenciados naquelas páginas. Ele então procurou saber do paradeiro do dono daqueles objetos. E assim que a narrativa chega a Cardênio. Este, ao contar os motivos que o trouxeram ali: a decepção amorosa, resultante da intromissão de seu amigo Dom Fernando nos seus amores com Luscinda, pouco a pouco vai apresentando a história de Dorotea ao leitor. Desta forma, quando ela vem a fazer parte do espaço narrativo, o leitor já conhece de antemão a fama de sua beleza perturbadora e a integridade com que zela por sua honra. Está informado, sobretudo, do inescrupuloso caráter de Dom Fernando, vilão que a desonrou e que causou a desgraça de Cardênio.

A apresentação de Dorotea fica por conta da surpresa e admiração. Interrompendo o relato de Cardênio, que tinha como ouvintes, nesta ocasião, o cura e o barbeiro, soa um lamento perto dali. Eles procuram ver o dono daquela voz e então, detrás de algumas rochas divisam um moço, vestido de lavrador, de rosto inclinado lavando descuidadamente os pés num límpido arroio. Um momento de pura contemplação acompanha a descrição da beleza do moço. Seus pés “*eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal*”, as

pernas pareciam feitas de mármore branco, seu rosto era de uma beleza incomparável, tamanha que Cardênio disse ao cura, em voz baixa: "*Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina*."

Dos olhares estupefatos, o belo ser inocentemente protege-se soltando seus longos cabelos louros "*que pudieran los del sol tenerles invidia*", tão fartos que podem cobrir todo o seu corpo. Por meio desta atitude supostamente pudica revela-se a identidade feminina da divina criatura.

O espaço que não se vê convida a imaginar. Os espectadores podem então prefigurar, pela ausência da visão das roupas masculinas, o corpo de mulher que se oculta sob a vasta cabeleira, deixando à mostra apenas os delicados pés[90]. Logo, mãos que parecem "*pedazos de apretada nieve*" servem de pente para aqueles cabelos. Conhecer a beleza de seus pés, pernas, rosto e mãos permitia-lhes supor um corpo de beleza proporcional à das partes: "*Todo lo cual, en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los três que la miraban*." Quando eles se comunicam, reinstaura-se o eixo narrativo temporariamente partido. A jovem, cujo disfarce não esconde sua beleza angelical, substitui o contador de histórias. A narrativa se enriquece pela inclusão de novos fatos e pela luz de outra perspectiva lançada sobre acontecimentos já enunciados por Cardênio.

Dorotea apresenta-se ao leitor e ao grupo masculino que se oferece para auxiliá-la através de um relato autobiográfico. Sua narração incluirá o conteúdo

---

[90] Francisco Márquez Villanueva, em **Personajes y temas del Qujote**, afirma que Dorotea "*se ha sacudido el platonismo incorpóreo de la Diana*", chamando atenção para o forte sensualismo que e atribuído personagem ao ser destacada, na descrição, a nudez de seus mimosos pés. Segundo ele, os pés descalços de uma mulher eram "signo de intensa sugerencia sensual para los lectores de entonces" (Madri, Taurus, 1975, pp. 59-60). Corrobora esta informação o que anota Carmen Bravo-Villasante, em **La mujer vestida de hombre en el teatro español**, quando trata dos primeiros documentos que regulamentavam as peças teatrais (fins do século XVI e começo do XVI), nos quais os censores decretaram "*que las mujeres no pueden salir de hombre a escena ni llevar trajes escotados, y que se coloque una tabla en el escenario para impedir que el publico les vea los pies*." (Madri, Revista de Occidente, 1955, p. 210)

do enredo romanesco num contexto sociocultural perfeitamente reconhecível para o leitor espanhol do século XVII, inserindo um problema contemporâneo ao idealismo que permeia o episódio.

A bela narradora de aspecto viril inicia seu relato delimitando o fator social que, ela supõe, originou seu infortúnio: a falta de sangue ilustre de seus pais. Eles são vassalos do Duque Ricardo, um dos Grandes da Espanha. São lavradores, "*gente llana, sin mezcla de alguna raza mal sonante, y, como suele decirse, cristianos viejos ranciosos; pero tan ricos, que su riqueza y magnifico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros*[91]." Seus pais cuidaram de educá-la na fé cristã e providenciaram sua instrução nas letras e nas artes. Sob sua responsabilidade deixaram a administração das propriedades e bens da família. Recatadamente, ela foi mantida à distância das coisas mundanas, recolhida ao interior da casa paterna, saindo apenas para ir à missa, cuidando em fazê-lo "*tan de mañana, y tan acompañada de mi madre y de otras criadas, y yo tan cubierta y recatada, que apenas vian mis ojos más tierra de aguela donde ponía los pies*", ela conta. A fama da extremada beleza de Dorotea despertou o interesse de Dom Fernando, o segundo filho do Duque, que procurou vê-la, depois do que ficou "*preso de amores*". Passou, então, a cortejá-la e a solicitar seu afeto. Ela, por seu muito recato, fugiu de suas vistas, mas em suas mãos chegaram muitos bilhetes "con menos letras que promesas y juramentos", tudo isso para "reducirme a su voluntad", diz Dorotea. Seus pais, em vez de motivo de júbilo, reconheceram desejos vis no público interesse do ilustre fidalgo por sua

[91] A grande riqueza dos pais de Dorotea eleva-os entre os demais "não-nobres", fazendo-os merecedores da mesma honra dispensada aos fidalgos e aos cavaleiros, como ela diz, porém estas são as classes mais humildes da aristocracia, portanto se mantém num posto hierarquicamente inferior ao Duque Ricardo e sua descendência.

vassala, filha deles[92]. Aconselharam-na, tendo em conta a desigualdade da categoria social de ambos, que se casasse logo com algum lavrador dentre os mais importantes do lugar[93]. Entretanto, ela apreciava o garbo de Dom Fernando e não lhe parecia mal sua lisonja, "*porque me daba un no sé qué de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero*", admitiu.

Antes que Dorotea escolhesse marido[94], Dom Fernando surpreendeu-a uma noite em seu quarto. Abraçou-a fortemente, cerceando-lhe os movimentos, disse-lhe mentiras que pareciam verdades, avalizadas com lágrimas e suspiros. Dorotea, contudo, preveniu-o de que, ainda que tivesse seu corpo preso aos braços dele, tinha sua mente atada aos seus bons princípios, dizendo-lhe: "*Tu vasala soy, pero no tu esclava, [...] en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero. Conmigo no han de ser de ningún efecto tus*

---

[92] Segundo Georges Duby, os rapazes nobres exercitavam-se no jogo da sedução com as ilhas dos vassalos de seus pais, pois com elas "*as consequências eram menos graves*" (**O cavaleiro, a mulher e o padre – o casamento na França feudal**. Trad. G. Cascais Franco. Lisboa, Dom Quixote, 1988, p. 197). Pelas advertências que faz Juan Luis Vives às jovens da aristocracia, a burla não era fato incomum no século XVI na Espanha. Note-se que sua prédica exime os homens de qualquer culpa, pois, segundo sua concepção, na mulher está toda a lascivia que deve ser controlada: "*Debe, pues, guardarse la doncella no dar a entender, ni por señas ni por palabras, que ella tenga ninguna voluntad al mancebo a jin de casarse con él.[...] ¿Nunca oíste decir que muchas mujeres seducidas por estos amores prematuros rindieron su voluntad a quienes esperaban serian sus maridos? ¿Y que éstos, una vez que hubieron hartado sus deseos, las dejaron burladas y desdeñadas? Y esto con mucha razón, pues no merecen que las tomen por esposas aquellos hombres a quienes declararon ellas mismas poder ayuntarse con quien no era su marido legítimo. [...] No amanece día sin que en cada lugar ocurran secesos de éstos. Y no hay mujer tan apartada y ayuna de lo que pasa en el pueblo a quien no lleguen noticias de éstas*" (**Formación de la mujer cristiana**, pp. 1069-1070).

[93] De acordo com J. Salazar Rincón, os casamentos desiguais em fortuna e títulos não eram desejáveis nas sociedades tripartites (**El mundo social del Ouijote**). Além disso, cabe recordar que a decisão sobre o casamento dos filhos estava ao encargo dos pais, o que facilitaria ao nobre galanteador escusar-se de qualquer compromisso com aquela que lhe era socialmente inferior, depois de haver desfrutado de amores secretos com ela. Esse, possivelmente, era o temor dos pais de Dorotea.

[94] Francisco Márquez Villanueva considera historicamente peculiar o ambiente doméstico em que Dorotea vivia, destacando o caráter autônomo de seus pais "*tan extrañamente ajenos a todo prejuicio ambientar*", pois orientaram proveitosamente os talentos de sua filha na administração da sua propriedade numa época em que o trabalho era considerado uma atividade não muito digna. Ele julga a liberdade que dão a Dorotea para escolher seu marido como "caso único en la literatura del Siglo de Oro, en el más sensato llamamiento al uso responsable de su plena libertad" (**Personajes y temas del Quijote**, pp. 27-28).

fuerzas, ni han de tener valor tus riquezas, ni tus palabras han de poder engañarme, ni tus suspiros y lágrimas enternecerme.” Com esta advertência pretendia defender-se da desonra em que consistiria para ela entregar-se a amores secretos. Como Cardênio já havia antecipado em seu relato, Dorotea somente consentiria em unir-se a um homem após o compromisso matrimonial. Contando com este inconveniente, Dom Fernando aceitou tornar-se seu esposo, tomando como testemunhas de sua promessa os céus, “*a quien ninguna cosa se asconde*” e uma imagem de Nossa Senhora.

Ainda que fosse satisfeita a exigência de tornarem-se esposos, Dorotea hesitou antes de ceder aos rogos de Dom Fernando. Duvidava da honestidade de suas palavras ao mesmo tempo em que, considerando a possibilidade de tornar-se esposa de um nobre, sentia-se privilegiada pela sorte. Além disso, supunha que não teria meios de fazer com que ele se fosse sem ter satisfeitos seus desejos, persuadindo-a ou usando de força. Levada por estes pensamentos, inclinando-se a considerar os tantos sinais dados por ele de que lhe nutria verdadeiro amor e, sobretudo, não podendo mais resistir ao efeito da elegância e gentileza de Dom Fernando, tornou-se sua esposa.

Depois de poucos dias de seu furtivo enlace com Dom Fernando, Dorotea veio a saber que ele havia contraído novas núpcias numa cidade perto dali. Dão-lhe notícia da beleza da moça, de sua condição social e de “*otras cosas que en sus desposorios sucedieron, dignas de admiración.”* Confiando em suas próprias possibilidades (e, talvez, nos acontecimentos das bodas de Dom Fernando que, por ora, não quer revelar) decide ela mesma encontrar a solução para seu secreto problema, indo em busca de seu algoz. Na mesma noite vestiu-se de lavrador e partiu acompanhada de um criado “*y de muchas imaginaciones*”.

Tornando-se esposa de Dom Fernando, Dorotea tornou-se propriedade dele, como ele também fizera-se sua propriedade[95]. Ver-se rejeitada por aquele quem espontaneamente entregou sua sorte é insuportável para alguém que concebe o mundo como uma manifestação dos desígnios divinos. Tenhamos em conta que Dorotea, a despeito de pôr em dúvida os juramentos de Dom Fernando, cogita que "*bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece*" considerando, provavelmente, aquela inusitada situação como vontade dos céus. Da mesma forma recebeu a notícia das infrutíferas bodas com Luscinda, parecendo-lhe que "*aún no estaba del todo cerrada la puerta de mi remédio, dandome yo a entender que podria ser que el cielo hubiese puesto aquel pensamiento en el segundo matrimonio, por atraerle* [Dom Fermando] *a conocer lo que al primero debía*". A partir desta convicção, determinou-se a recuperar seu esposo[96].

Na cidade onde havia transcorrido as bodas não encontrou aquele a quem buscava. Soube, porém, que seus pais a procuravam e, tratando de eximir-se deste encontro em que teria de apresentar-se num estado tão lastimável, fugiu com seu acompanhante para os desertos caminhos da Serra Morena, esperando que a sorte lhe apresentasse ocasião para sair do mal passo. Na Serra, duas vezes ela foi assediada sexualmente, mas conseguiu defender-se com a astúcia que lhe exige o zelo de seus predicados morais. Fugindo de tal

---

[95] Nas Escrituras Sagradas encontram-se diversas alusões å unidade que adquirem os cônjuges através do casamento, a qual destitui-lhes da autonomia do próprio corpo, agora sujeito ao outro: "A mulher não possui o próprio corpo, e sim o marido; e da mesma forma o marido não dispõe do próprio corpo, e sim a mulher (I, Cor., 7: 4).

[96] Márquez Villanueva assinala que, antes do Concilio de Trento (1545-1563), o direito canônico considerava autêntico o casamento "*por palabras de futuro*", ou seja, "consentido pero pospuesto", como o realizado entre Dorotea e Dom Fernando e entre Luscinda e Cardênio. Segundo este autor, este tipo de união "*seguia siendo lícito en la literatura*", ainda que historicamente já tivesse perdido a validez (Op. cit., p. 32).

perigo, ela veio parar naquele arroio onde o cura, o barbeiro e Cardênio a encontraram.

O relato autobiográfico de Dorotea valeu-lhe o apreço dos que a ouviram. Cardênio revelou-lhe, então, sua identidade e, com isto, evidenciou-se que seu desafortunado destino corria a mesma sorte que o dela. Ofereceu-se, como cavaleiro, a interceder por ela perante Dom Fernando. O cura, por sua vez, propôs-se a ajuda-los, em sua vila, a melhor encaminharem a solução de seus problemas. Antes, porém, terá de conseguir tirar Dom Quixote de sua penitencia naquela serra para levá-lo de volta à sua casa e tentar curá-lo de sua loucura.

Convidada a unir-se ao engenhoso propósito do cura e do barbeiro, Dorotea desempenhou graciosamente o papel de princesa Micomicona[97]. Revelando sua familiaridade com os livros de cavalaria, ela representou com elegância a fala erudita e o pomposo proceder das *doncellas menesterosas*, convencendo o cavaleiro penitente a acompanhá-la.

Dom Quixote e seu séquito hospedaram-se na estalagem de João Palomeque. Este será o cenário do encontro de quatro jovens apaixonados que têm suas vidas tragicamente entrelaçadas, e que, por misteriosos motivos, percorrem caminhos que confluem para o mesmo lugar. A Cardênio e Dorotea juntam-se Dom Fernando e Luscinda, em viagem de regresso à sua terra natal, depois deste tê-la raptado do convento ao qual ela se havia retirado após seu forçoso casamento.

A chave para a solução do sofrimento das quatro personagens reunidas ali está em posse de Dom Fernando. Dele depende a felicidade dos demais,

---

[97] Joaquín Casalduero, em nota ao capitulo XXIX da primeira parte da sua edição de **Dom Quixote**, de Cervantes, anota que "*dar mico a una mujer era engañarla no cumpliéndole lo promenido*", pelo que presume o efeito cômico que este nome surtia (Madri, Alianza, 1993, p. 250).

deixando livre Luscinda e honrando o compromisso com Dorotea. Porém, os altos valores que seu sangue nobre lhe assegurariam foram corrompidos por princípios escusos que atendem às paixões humanas em vez das severas normas do código de honra e das leis divinas. Pela narrativa de Cardênio e Dorotea vimos que, até então, Dom Fernando ignorara os sentimentos deles, mostrando-se um homem arrogante que tornou imperiosa apenas sua própria vontade.

O encontro providencial, que surpreende as próprias personagens, é a ocasião propicia para que se dê a luta crucial na qual se definirão a verdadeira identidade da heroína e do vilão, misteriosamente reunidos. De modo diverso aos romances de cavalaria, o confronto entre eles não será físico, com lanças e espadas, porque ocorrerá no âmbito psicológico das personagens. Será uma guerra de valores em que as virtudes da heroína se chocarão com a infâmia do fidalgo envilecido. Portanto, as leis que irão reger o duelo não serão as do combate cavalheiresco, mas as leis do amor que devem reagrupar os verdadeiros esposos. Para elucidar o processo que levará ao desfecho, faz-se necessário retomar os percalços do envolvimento sentimental entre as personagens em conflito.

Fez-se evidente que não foi amor o sentimento que levou Dom Fernando a desposar Dorotea, mas um ardente impulso sexual. A deslumbrante beleza física despertou-lhe o fogo abrasador da paixão. Sinal disso foi seu comportamento desarrazoado, não se importando em inescrupulosamente subornar os parentes e criados da donzela para facilitarem-lhe os meios de pôr em prática seus planos, além de suas muitas lágrimas e suspiros, seus insistentes apelos, e seu juramento infundado - sintomas de quem tem o

entendimento perturbado pelos instintos sexuais[98]. Ocorre que, como disse Cardênio, *"como el amor en los mozos, por la mayor parte, no lo es, sino apetito, el cual, como tiene por único fin el deleite, en llegando a alcanzarle se acaba, y ha de volver atrás aquello que parecía amor, porque no puede pasar adelante del término que le puso naturaleza, el cual término no le puso a lo que es verdadero amor…*" Assim sendo, uma vez saciado, vimos como o desejo aplacou-se em Dom Fernando, fazendo-se necessário desembaraçar-se imediatamente da criatura que fora pretexto para inflamar-se e buscar novo estímulo, pois a finalidade da paixão[99] é arder cada vez mais[100].

Tratando de afastar-se de Dorotea, Dom Fernando acompanhou Cardênio até sua cidade, movido pelo impulso de apreciar a beleza reiteradamente conferida à senhora dos pensamentos de seu amigo. Cardênio ingenuamente deixou que Dom Fernando visse, uma noite, a encantadora beleza de Luscinda, vestida apenas com suas roupas de dormir. Dom Fernando, buscando incessantemente o que lIhe alegrasse o coração, encontrou uma perfeição "*tal que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso em olvido. Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto y, finalmente, tan enamorado*." Além do maravilhoso corpo, Dom Fernando percebeu outra classe de beleza em Luscinda, a do entendimento, que reconheceu num bilhete

---

[98] Cf. Alexander A. Parker. **La filosofía del amor en la literatura española**, 1480-1680. Trad. Javier Franco. Madri, Cátedra, 1986,

[99] Por paixão entenda-se o entusiasmo que surge do apetite sexual, instintivo, que busca a satisfação física, de acordo com o conceito de Alexander Parker para "*falso amor*" (Op. cit., p. 129), em oposição ao amor, sentimento que nasce de um olhar e que supõe uma comunicação de almas que comungam os mesmos desejos e a mesma vontade, como reza a tradição trovadoresca do amor cortês. Este sentimento, mais sublime que a paixão, é capaz de submeter a libido ao exigir dos amantes uma rigorosa conduta moral e leva-os a contemplar a beleza espiritual do ser amado. Tal afeto corresponde ao "*buen amor*", de acordo com Alexander Parker (Idem).

[100] Cf. Denis de Rougemont. **O amor e o Ocidente**, p.53.

"*tan discreto, tan honesto y tan enamorado*" que ela enviou a Cardênio. [101]A palavra escrita, como disse Cardênio, com mais liberdade que a fala, costuma dar a entender a seu destinatário aquilo que o remetente traz na alma. Lendo o bilhete de Lucinda, Dom Fernando passou a crer "*que en sola Lucinda se encerraban todas las gracias de hermosura y de entendimiento que em las demás mujeres del mundo estaban repartidas*", como disse Cardênio.

Podemos supor que através da contemplação da beleza da alma, Dom Fernando vislumbrou uma nova forma de amar que o fez desejar usufruir não apenas as delícias do sexo com a bela Lucinda, mas ainda uma convivência duradoura, para que ele pudesse, assim, apreciar as maravilhas de seu intelecto e gozar da constância no amor que ela havia prometido à Cardênio. Entretanto, o mesmo intenso amor que Dom Fernando dedica à Luscinda, ela mantém por Cardênio, devido à inexistência de reciprocidade, o sentimento de Dom Fernando está condenado ao fracasso. Disso os misteriosos acontecimentos na estalagem devem convencê-lo. A própria Luscinda, ao ver-se inesperadamente na presença de seu amado Cardênio, "*por desusados y a nosotros encubiertos caminhos*", é quem o adverte ser vontade dos céus que ela se uma ao seu verdadeiro esposo.

De acordo com a tradição do amor cortês, os laços indeléveis do verdadeiro amor tornam os amantes um único ser, ao unir as almas que comungam da mesma vontade. Para quem está ligado desta forma, é preferível

---

[101] Recordemos o conteúdo do mencionado bilhete: *"Cada día descubro en vos valores que me obligan y fuerzan a que en más os estime, y así, si quisiéredes sacarme desta deuda sin ejecutarme en la honra, lo podréis muy bien hacer. Padre tengo, que os conoce y que me quiere bien, el cual, sin forzar mi voluntad, cumplirá lo que será justo que vos tengáis, si es que me estimáis, como decís y como yo creo*" (I, 27). N

a morte a viver separado de seu cônjuge. Por isso Luscinda pede a Dom Fernando que, se não pode atender aos desígnios divinos deixando-a livre para unir-se a Cardênio, que transforme seu amor por ela em ira e suprima-lhe a vida.

Dom Fernando tem Luscinda firmemente presa em seus braços e nada responde a suas veementes palavras, como se estivesse paralisado pelos freios de uma vontade maior que a sua. Podemos imaginar que, com a súplica de Luscinda, abre-se para Dom Fernando outra instância de compreensão do mundo que o leva a reconsiderar sua conduta. Se Luscinda tem razão, ele deveria reconhecer aquele inusitado encontro como sinal dos desígnios divinos que estavam manifestando-se para ele. Imerso em seus pensamentos, Dom Fernando nada responde a Luscinda. Dorotea, então, humildemente põe-se de joelhos a seus pés. Se Luscinda pediu-lhe que dela afastasse seus sentimentos, Dorotea roga-lhe que os dedique a ela, e confessa-lhe o amor que tem por ele.

Não só as leis do amor estão ao alcance de Dorotea. Ela apresenta-se também como a vassala que ele desonrou ao abandoná-la depois de haver consumado o casamento que ajustou com ela. Trazendo a contenda para o domínio das leis humanas, Dorotea requer seu direito de ser reconhecida como sua legitima esposa. Para tanto, lança mão da pedra de toque da nobreza, a *honra*, para convencer Dom Fernando que não há meios de eximir-se do compromisso que assumiu com ela. De acordo com o conceito tradicional de honra, ele não pode destituí-la do direito que reivindica porque, ao desposá-la, empregou sua palavra "*que no han ni deben de ser mentirosas*[102]" em

[102] Os conceitos de Dorotea se coadunam com os valores contemporâneos à época. Como já dissemos, a nobreza implicava a posse de um conjunto de virtudes, dentre as quais J. Salazar Rincón destaca três que lhe parecem essenciais na concepção cavalheiresca de honra: "*la riqueza y la liberalidad, la valentía y el arrojo, la veracidad y el fiel cumplimiento de la palabra dada*" (Op. cit., p. 234). Portanto, ofender a estes compromissos morais constituiria em dano para toda a coletividade, pois Dom Fernando estaria destruindo os pilares sobre os quais se sustenta a superioridade e honra atribuída aos de sangue ilustre: "*el honor establece una relación fuertemente solidaria entre los miembros del estamento privilegiado: asegura la solidez de la pirámide social, y crea un vínculo estrecho entre los ideales colectivos y la conducta del individuo, que se ve obligado a plasmar estos ideales en sus propios actos, y a asumir en cada momento el papel de protagonista del grupo al que pertenece*" (Apud. J. Salazar Rincón, op. cit., pp. 230-231).

testemunho de suas intenções. Não fora este argumento suficiente para convencê-lo, vale-se ainda de outro conceito de honra que desassocia os indivíduos de seus laços de sangue, assegurando-lhe de que *"la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a ti te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedare con más ventajas de noble que las que tú tienes*[103]."

Por fim, Dorotea chama-o a ouvir sua propria consciencia, pois, como podemos imaginar, ela compreende que para alcançar seu legítimo prêmio é necessário promover em Dom Fernando uma mudança interior, sobretudo no que tange aos seus valores pessoais. Como Vimos, ele está afastado de seus compromissos espirituais com Deus e de seus vínculos morais com a sociedade, está entregue à devassidão. Deve-se, pois, salvá-lo de si mesmo, libertando-o de sua arrogância para reavivar-lhe a sensatez, com a qual será capaz de atuar com responsabilidade junto aos que dele esperam cordura.

Dom Fernando está imerso em confusão. Se o narrador vislumbrasse seus pensamentos, provavelmente contaria ao leitor do duelo íntimo de um homem chamado a redimensionar seu lugar no mundo, a dar o salto entre o labirinto de seus próprios desejos e a reconciliação com a ordem superior e divina que lhe exige razão e comedimento: se Deus manifesta de maneira contundente Seus desígnios para ele, está convidando-o a retornar aos seus

[103] O conceito inovador de Dorotea conforma-se com o ideal de honra que se fazia comum entre os humanistas do século XVI. Recorrendo às palavras de Juan Luis Vives, J. Salazar Rincón registra esta concepção que desafiava os antigos cânones sociais: "*gloria es tener buen renombre por hechos virtuosos. Honra es, ser acatado por muestra virtud propia... Nobleza es, ser conocido y estimado por notables hechos; o es, ser semejante a sus padres el que es hijo de buenos… La honra que no nace de virtud es dañosa y mala*" (Op. cit., p. 283).

auspícios e amá-Lo. Amar a Deus significa obedece-Lo e comprometer-se a executar Sua vontade, que lhe foi visivelmente assinalada. A Dom Fernando, portanto, cabe libertar Luscinda e receber o que lhe está designado: o amor de Dorotea, que está providencialmente posta a seus pés. Por fim, saindo do seu torpor, ele exclama: "*Venciste, hermosa Dorolea, Venciste, porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas*."

Deixando livre a esposa que não lhe cabe, Dom Fernando finalmente permitiu que os pares dispersos se reordenassem. Luscinda, ao ver-se nos braços de Cardênio, sem dar atenção ao pudor, juntou seu rosto ao dele e disse-lhe emocionadas palavras, expressando a intensidade do seu regozijo.

Terrível resultou esta cena para Dom Fernando. Ver Luscinda oferecer docemente a Cardênio o amor que lhe negara despertou-lhe a fúria. Vacilando em seu propósito, fez menção de tomar a espada. Dorotea adivinhou-lhe a intenção de vingar-se de Cardênio e abraçou-lhe as pernas, impedindo-lhe os movimentos.

A hesitação de Dom Fernando mostra-nos quão intenso é o sentimento que nutre por Luscinda, indicando o grau de dificuldade que Dorotea terá de enfrentar para recuperar seu esposo, cativo de outro coração. Terá de mostrar-lhe o verdadeiro amor que lhe oferece. Dorotea dirige-se a ele novamente, porém o tom de suas palavras sofre relevante mudança. Antes falou-lhe como vassala humilhada, agora ele ouvirá as súplicas de uma esposa amorosa, que consegue adivinhar-lhe os pensamentos. Como verdadeira esposa, que preocupa-se com o destino de sua alma, Dorotea aconselha-o a receber com quietude e sossego este notório desengano, pois é vontade dos céus reunir Luscinda e Cardênio. Diz-lhe que aceitando-o "*mostrarás la generosidad de tu ilustre y noble pecho, y verá el mundo que tiene contigo más fuerza la razón*

que el apetito". Este emocionado discurso, supomos, poderia levar Dom Fernando a contemplar uma nova imagem de si mesmo, resultante de um olhar antes não suscitado: o de uma esposa que o ama sinceramente e que acredita que sua vileza possa ser suplantada por sentimentos mais sublimes. Entretanto, como permanecesse impassível às palavras de Dorotea, formou-se um autêntico coro de senhores veneráveis em torno de Dom Fernando: os amigos que o acompanhavam, o cura, o barbeiro, sem que faltasse "*el bueno de Sancho*". Fazendo soar uma voz unívoca, endossaram os apelos de Dorotea, chamando-o a reconhecer que "*no acaso, como parecía, sino con particular providencia del cielo, se habían todos juntado en lugar donde menos ninguno pensaba*" aconselhando-o a forçar e vencer a si mesmo, mostrando ser homem generoso ao atender o que lhe havia pedido Dorotea, posto que, desta forma, agradaria a Deus e satisfaria a expectativa comum das pessoas respeitáveis. Finalmente, "*como alimentado con ilustre sangre*" o valoroso peito de Dom Fernando deixou-se vencer pela verdade iniludível. O sinal que deu de ter-se rendido foi abaixar-se e abraçar Dorotea, dizendo-lhe: "*Levantaos, señora mia; que no es justo que esté arrodilada a mis pies la que yo tengo en mi alma*."

Esta alteração de comportamento nos leva a crer que uma mudança de foro íntimo ocorreu em Dom Fernando. Revelou-se um mistério para ele, fazendo com que aquela a quem havia rejeitado se tornasse senhora de sua alma. Para um homem que abandonou sua razão à guisa dos impulsos da paixão, só a força do amor poderia justificar tamanha mudança. Tudo converge para o fato de que, ao ser-lhe oferecida uma imagem positiva de si através das palavras de Dorotea, Dom Fernando fora definitivamente arrebatado de seu egoísmo, isto é, da sua escravidão ao *eu* soberano a quem só importa a satisfação de seus desejos. Neste momento surgiu para ele o *próximo*, aquele

que o ama e que precisa de seu amor. Ele diz a Dorotea: "*y si hasta aquí no he dado muestras de lo que digo, quizá ha sido por orden del cielo, para que viendo yo en vos la fe con que me amáis, os sepa estimar en lo que merecéis*."

Providencialmente o encontro na hospedagem dera a Dorotea a oportunidade de mostrar a Dom Fernando o seu amor e, ademais, sua insigne inteligência, por meio de seu relato em primeira pessoa e da emoção estampada em seus olhos. Em Dorotea, Dom Fermando pôde encontrar aquilo que o havia rendido em Luscinda: uma inteligência vivaz posta a serviço de um coração sublime, capaz de causar-lhe o "impacto espiritual do amor[104]". Julgamos, pois, licito afirmar que Dom Fernando é escravo desta forte emoção que o arrebata sem que ele possa resistir. Desculpando-se com Dorotea, pediu-lhe que não o repreendesse, pois "*la misma ocasión y fuerza que me movió para acetaros por mía, esa misma me impelió para procurar no ser vuestro. Y que esto sea verdad, volved y mirad los ojos de Luscinda, y en ellos hallaréis disculpa de todos mis yerros.*"

O que há nos olhos de Luscinda que justificaria a atitude de Dom Fernando? Há amor. Prisioneiro da paixão sensual, libidinosa e fugaz, ele ficou livre desta servidão do corpo por obra da bondade divina que o conduziu ao amor de Dorotea.

Segundo a tradição trovadoresca, o verdadeiro amor exulta dos olhos dos genuínos esposos[105]. Este insigne sentimento é capaz de subjugar os desejos

---

[104] De acordo com a tradição do amor cortés, o amor nasce de um "impacto espiritual" resultado da descoberta da identificação com o outro que se dá, misteriosamente, peła troca de olhares entre os amantes, segundo Joseph Campbell (Cf. op. cit., p. 200).

[105] O poema do trovador Guiraut de Borneilh ilustra a concepção do amor segundo a tradição cortesã, caracterizado pela espontaneidade, pela reciprocidade das emoções provindas do coração e que são manifestas através dos olhos.

> "*Assim, pelos olhos, o amor atinge o coração:*
> *Pois os olhos são os espiões do coração.*
> *E vão investigando*

físicos à razão quando a mente dos amantes se comunica e suas vontades são concordes. Como disse o trovador Guido Cavalcanti, “o amor existe quando o desejo é tão grande que ultrapassa os limites do amor natural[106]”. Contudo, de Dorotea, Dom Fernando antes havia conhecido apenas a beleza física, sedutora, que o deixou ardendo de desejo, pois a sorte não lhe dera oportunidade para que conhecesse seus pensamentos e seu valoroso coração[107].

Podemos dizer que antes de conhecer o verdadeiro amor, Dom Fernando viveu como *homem natural*, em que a força da natureza física triunfava sobre a do espírito. Fez-se, assim, servo de Eros, o deus pagão, que dita a forma mais perigosa e arriscada de viver, divinizando o desejo e o gozo dos prazeres terrenos. O *homem natural* possui uma temerária autonomia, negando-se à obediência de Deus, visto que seus instintos tornam aborrecível aquilo que é ditado pelo espírito, pois este exige submissão ao que é eterno. Contudo, a alma estampada no desenho minucioso das palavras contidas nos bilhetes de Luscinda levaram Dom Fernando a um exercício espiritual de contemplação da

---

O que agradaria a este possuir.
E quando entram em pleno acordo
E, firmes, os três em um só se harmonizam,
Nesse instante nasce o amor perfeito, nasce
Daquilo que os olhos tornaram bem-vindo ao coração.
O amor não pode nascer nem ter início senão
Por esse movimento originado do pendor natural.
Pela graça e o comando
Dos três, e do prazer deles,
Nasce o amor, cuja clara esperança
Segue dando conforto aos seus amigos.
Pois, como sabem todos os amantes
Verdadeiros, o amor é bondade perfeita,
Oriunda - ninguém duvida - do coração e dos olhos.
Os olhos o fazem florescer; o coração o amadurece:
Amor, fruto da semente pelos três plantada.”

(In. Joseph Campbell, op. cit., p. 195).

[106] Apud. Denis de Rougemont, op. cit., p. 122.

[107] Como bem faz notar Márquez Villanueva, é quando se encontram na estalagem que Dom Fernando realmente “conhece” Dorotea e, sobretudo, é ali que ele identifica nela a mesma brilhante inteligência que tanto havia apreciado nos bilhetes de Luscinda (Cf. op. cit., p. 35).

alma feminina. Com isso, do *homem erótico* surgiu outro que não mais procura ver na mulher somente um corpo interessante ou desejável, mas que vislumbra o mistério profundo e grave de uma existência autônoma, alheia à sua[108]. A partir do momento em que esta nova forma de amare de conceber a mulher foram-lhe despertadas, Dom Fernando desejou unir-se em matrimônio com tal criatura. Porém, sua fortuna e poder não governam sobre os corações. O amor verdadeiro precisa de dois corações em pleno acordo. Eis o que Dorotea lhe oferece: entregando-lhe seu amor e chamando-o à sensatez, Dorotea incorporou essa nova imagem feminina como indivíduo autônomo capaz de dissipar a tentação desnorteada e obsessiva e estabelecer um compromisso de constância e fidelidade que a lucidez possibilita.

O último estágio da história romanesca, a exaltação do herói, se dá quando finalmente Dom Fernando reconhece o valor e as virtudes de Dorotea e rende-se ao seu amor. Disto resultará a reparação do indigno procedimento de haver humilhado tão honrada dama, cumprindo-lhe a promessa de casamento.

Graças ao empenho de Dorotea, que contou com a ajuda da Providência, os pares se reordenam e, deixando a estalagem e a companhia do cavaleiro andante, seguirão rumos consoantes com os desígnios divinos, em que predomina a ordem e a justiça sobre a soberba e a insensatez.

Detenhamo-nos um pouco mais sobre a personagem feminina que protagonizou os sucessos heroicos. Na apresentação de Dorotea, verifica-se a criação de uma hipérbole da beleza feminina, como diz Maria Caterina Ruta[109]. Porém, a mulher belíssima que Dorotea representa é capaz de isentar-se da imutabilidade geralmente atribuída às figuras angelicais do modelo

---

[108] Este é o Comportamento que Denis de Rougemont atribui ao que chama “homem fiel”, atitude que se opõe a do “homem natural” ou “erótico” (Op. cit., p. 219).
[109] Cf. “Implícito y explicito en la descripción de la mujer en el Quijote”.

neoplatônico de beleza feminina[110], isto porque possui ainda outras virtudes, tais como inteligência aguda, coragem, determinação inabalável e independente. Estas qualidades normalmente são atribuídas aos homens, absolutamente alheias ao modelo de conduta das filhas de lavradores ricos da Andaluzia. Entretanto, Dorotea está dotada de tais atributos "varonis" e usa-os para atuar no mundo em que vê desmerecida sua honra pessoal, tratando de granjear uma melhor sorte para seu destino.

Como Bradamante, a *dama innamorata* que empunhou espada e vestiu armadura para combater as forças malévolas que mantinham prisioneiro seu amado Rugero, Dorotea também mudou de aparência para empreender com heroica determinação a busca do homem ignóbil a quem pretende chamar a corrigir sua conduta. Ao fazê-lo, Dorotea está pondo-se ao encalço da justiça que implica o cumprimento da palavra empenhada por um nobre. Da satisfação deste quesito depende a recuperação de sua honra, que foi aviltada. Tomando a seu encargo a defesa e vigência de valores sublimes como a justiça e a honra, Dorotea está executando uma função que séculos antes era de competência dos cavaleiros andantes. Estes valentes servos do rei atuavam no mundo como representantes da vontade de Deus. Através de suas mãos, as forças divinas combatiam os vícios, as injustiças e as calamidades que punham em risco a ordem benévola e harmônica celestialmente criada[111]. Podemos dizer, então, que enquanto lutava por sua felicidade, Dorotea esteve, concomitantemente, defendendo a ordem divina, visto que reconduziu Dom Fernando ao caminho

---

[110] Maria Caterina Ruta caracteriza a dama do amor cortês "no sólo por lo convencional de su belleza sino también por su seráfica inmovilidad" ("Implícito y explícito en la descripción de la mujer en el **Quijote**").

[111] Cf. Edwin Williamson: "la caballería cortesana es un sistema designado para mantener un orden de normas e ideales absolutos que se ve constantemente amenazado, pero que puede reafirmarse gracias a la providencia de Dios y la activa vigilancia de sus caballeros" (**El Quijote y los libros de caballerías**. Trad. Ma. Jesús Fernández Prieto. Madri, 1991, p. 37).

dos justos. Da satisfação deste quesito dependia a execução da dívida de honra, já que, se ele continuasse entregue às suas próprias leis, nenhuma das testemunhas que havia tomado quando da promessa de casamento teriam força sobre ele, nada havendo que o comprometesse com ela. Pondo seus altos princípios em sintonia com a ordem superior e harmônica criada por Deus, Dorotea desfrutou de Sua proteção para recuperar seu esposo. Note-se que, apesar da intervenção da Providência, a personagem feminina não perdeu sua autonomia. Providencial foi o encontro dos destinos que estavam dispersos, mas o desfecho satisfatório resultou da atuação brilhante de Dorotea, da vitória de sua argumentação irrefutável sobre o indigno proceder de Dom Fernando. Nesta ocasião os instintos masculinos que prontamente acenderam-se em face da perfeição dos atributos físicos de Dorotea, foram submetidos às suas qualidades espirituais e morais. Com Dorotea, portanto, a imagem feminina ultrapassa os limites da mulher querida para o prazer, ainda que ela não se esquive de usufruir de sua sexualidade. Vencido o império dos instintos, o amor humano passa a ter a possibilidade de realizar-se satisfatoriamente sob o controle da razão, pois o exercício espiritual de contemplação da alma feminina desenvolve no homem "novas faculdades de julgamento, de controle de si mesmo e de respeito[112]", que faz surgir a igualdade entre os amantes, pois a mulher deixa de ser objeto masculino para passar a ser aquela a quem ele amará como a si mesmo.

Quanto à representação da personagem feminina, pode-se dizer ainda que Dorotea reúne qualidades femininas de dois modelos de mulher muito apreciados na literatura. Suas roupas masculinas evocam as qualidades da donzela guerreira: coragem, convicções firmes e caráter arrojado, tendo em

[112] Cf. Denis de Rougemont, op. cit., p. 219.

vista os padrões femininos. Entretanto, apesar de haver optado por uma maneira voluntariosa de resolver seus próprios problemas, Dorotea não se esquiva do perfil da *doncella menesterosa*. Ela age e fala com autonomia, não necessitando de ninguém que a represente; ao mesmo tempo, não exacerba sua própria capacidade, é humilde e comedida, aceitando a ajuda que lhe oferecem Cardênio e o cura - do que decorre sua reunião ao grupo de viajantes e o encontro na estalagem de João Palomeque. Ali, com a encantadora aparência de princesa Micomicona e seu discurso não menos racional que emocionado, ela alcança o desafio maior das damas do amor cortês: a elevação espiritual do cavaleiro. Não o cavaleiro andante que seguia ao seu lado ao encontro do gigante que lhe usurpou o reino, mas o cavaleiro que, tendo decaído em suas qualidades morais, havia-lhe usurpado a honra com uma falsa promessa: Dom Fernando. A dama apregoada pelos trovadores do século XII, por meio de sua admirável beleza, inspirava nos cavaleiros sentimentos amorosos. Estes, ao requerer generosidade, cortesia, humildade e lealdade, produziam o enobrecimento espiritual do cavaleiro[113]. Ainda que atinja objetivos espirituais, o que supõe uma dimensão idealizada de ação, Dorotea é uma personagem que possui um realismo tangente e um olhar crítico sobre a sociedade espanhola do século XVI. Embora sua atuação bravia, no final, em nada afete o estigma de superioridade da nobreza, Dorotea é responsável pela problematização do estatuto que o alicerça: a honra. Sem requerer sua derrocada, propõe outro critério que se sustenta nas virtudes pessoais, independentes da linhagem do indivíduo. Do que se depreende que a personagem é uma mulher que tem percepção clara dos valores que permeiam sua sociedade, e tem um juízo próprio sobre eles. Conhece como estes preconceitos cerceiam os indivíduos e

[113] Cf. Edwin Williamson, op. cit., p. 32.

como servem àqueles favorecidos pela tradição para escusar-se de uma justiça igualitária reclamada pelos que lhes são hierarquicamente inferiores. Conhecer estes preâmbulos é um fator que distingue a inteligência da personagem, mas também que imbui de certa malicia seu empenho por casar-se com um homem que disponha de um posto tão elevado dentro da hierarquia social. Entretanto, na atuação desta personagem nenhuma expectativa de má índole se confirma; ao contrário, em tudo sua conduta se mostra exemplar, mesmo quando engana Dom Quixote fazendo-se passar por uma princesa, pois a burla tem uma intenção de louvável, de levar o fidalgo enlouquecido de volta para sua vila para curá-lo. Na estalagem, revela-se caridosa e prestativa, capaz de cuidar de seus próprios infortúnios e de minorar as penas dos demais.

Contudo, não é apenas sob o ponto de vista dos modelos literários que Dorotea tem uma representação admirável, mas também se observada pela perspectiva dos predicadores da moral cristã. Em seu primeiro relato, Dorotea enumerou detalhadamente o tipo de vida que levava em companhia de seus pais. A descrição minuciosa tinha como objetivo imediato assinalar para seus ouvintes o recato e a tranquilidade do modo em que vivia, do qual foi desviada pela lascívia de Dom Fernando. A narração autobiográfica perfila o retrato de uma mulher de vida exemplar que talvez o próprio Frei Luis de León consagraria como uma futura “perfeita casada”. Na vida cotidiana de Dorotea todas as atividades recomendadas para a formação da esposa ideal se veem atendidas com primor: ela sabe ler e escrever, costura, tece e toca instrumentos musicais, isto é, não ocupa seu tempo com atividades fúteis, mas trabalha na administração da propriedade e, quando tem algum tempo livre, dedica-se às leituras devotas. Como vemos, Dorotea mostra-se mulher digna de louvor e

respeito, que sempre cuidou de ter uma conduta irrepreensível. Este perfil justifica a indignação que mostra ao ter sua honra ultrajada.

Dorotea cumpre perfeitamente as atribuições conferidas ao seu papel social, mas isso não a impede de ter uma postura crítica sobre os costumes que lhe ditaram o modelo de conduta. Ela possui uma atitude livre frente a eles e por isso ultrapassa-os quando precisa defender suas próprias convicções. A personagem mostra-se uma "mulher varonil" à medida que se sobrepõe às qualidades atribuídas ao seu sexo, usando com bravura da coragem e do bom entendimento atribuído aos homens[114]. Sem perder suas encantadores qualidades femininas, Dorotea infringe os limites impostos à mulher e lança-se à aventura de tomar seu destino a seu encargo, fazendo de sua razão e voz armas eficazes para alcançar sua meta. Além disto, podemos afirmar que Dorotea mostra-se como um ser social que tem uma contribuição a dar, além de granjear sua própria felicidade. Com seu augusto entendimento ela pode julgar com severidade, sem que seu ventre lhe perturbe a razão, sem que o medo a desatine e revela-se capaz de superar diversas dificuldades sem perder sua integridade. Com isso, ela provou ter qualidades úteis ao bom andamento da República, tais como o apreço pela ordem e pela justiça garantidas através da discussão pertinente dos princípios que orientam a vida da coletividade. Dorotea poderia ser considerada uma cidadã exemplar e convidada a ser membro atuante na sociedade da qual faz parte.

Por fim, vale ressaltar que em Dorotea há uma potencialização das virtudes femininas, pois ela reúne em si as melhores qualidades dos modelos de mulher. Acoragem e determinação da "mulher varonil", as virtudes espirituais

---

[114] Aqui o uso do termo "varonil" está de acordo com a conotação atribuída por Carmen Bravo Villasante (Cf. op. cit., p. 100).

da dama do amor cortes, a humildade e bondade da *doncella menesterosa*, os atributos da mulher cristã que poder vir a ser uma *perfeita casada*. Esta conciliação de valores faz desta figura feminina um ser humano notável, com qualidades muito superiores às do varão, seu antagonista. O que resulta num retrato admirável de mulher que transgrediu as normas do recato feminino e da subserviência dos membros inferiores da hierarquia, mas que em nada se fez repreensível.

2.c) **A tragicomédia de Dona Rodriguez**

Da paródia predominante no episódio dos Duques, presente na segunda parte do **Dom Quixote**, resulta uma sequência de percalços criados para que o cavaleiro andante atue de forma a proporcionar diversão para os duques. Em meio a tantas proezas dá-se o inusitado: o encontro do paladino com uma autêntica *dama menesterosa* que vem procurá-lo, porque verdadeiramente conta com seu auxilio, "*como a remediador de todas las [cuitas] del mundo*", para solucionar a pendência que a aflige. Trata-se de Dona Rodriguez, a dama de honra [115]da duquesa. Esta senhora em muito se distingue das gentis e delicadas donzelas que confiavam aos heróis dos livros de cavalaria os seus infortúnios. Suas longas toucas e seus vestidos negros conferem-lhe a autoridade de uma *veneranda señora*, porém esta respeitosa figura possui um humor acre de quem, a despeito de seu brio pessoal, ocupa uma profissão que não goza de boa fama [116]e, ao mesmo tempo, um excêntrico caráter que vai

---

[115] Covarrubias registra que "en palacio llaman dueñas de honor, personas principales que han enviudado, y las reinas y princesas las tienen cerca de sus personas en sus palacios" (Apud Martin de Riquer, nota à sua edição do **Dom Quixote**, Barcelona, Planeta, 1990, p. 788).

[116] Arco y Garay registra que "de toda la servidumbre, quien mereció mayores pullas de los literatos de la época de oro fue la doña" (Apud. Hector P. Marquez, **La representación de los personajes femeninos en el Quijote**, Madri, José Porrua, 1990, p. 132). Segundo Thomas Hanrahan, a popularidade das *dueñas* deriva de sua associação com funções celestinescas: "*un tema frecuente de la picaresca era la viuda que, en largas tocas reverendas, servía como falsa dueña o como hábil tercera*" (Idem). Se no século XVI a picaresca popularizava a *dueña celestinesca*, muito antes a lhieratura havia consagrado esta personagem como protagonista das desavenças e infortúnios de heróis e heroínas. Veja-se, por exemplo, nas **Metamorfoses** de Ovídio, o trágico fim da jovem Mirra que, por meio de sua velha ama, consegue consumar o incesto com seu pai, Ciniras (Introd. e notas de Ruben Bonifaz Nuño, Mexico, Cien del Mundo, 1985) e, no clássico romance de **Tristán e Isolda**, a singular intervenção da dama de companhia de Isolda, a jovem Brangien, que lhes serviu o filtro que mudaria tragicamente seu destino (Ed. Joseph Bédier, trad. Fernando Díez de Miranda, Barcelona, Pomaire, 1981).

desde a rudeza dirigida a Sancho Pança até o mais comedido e cerimonioso proceder cavalheiresco reservado para Dom Quixote[117].

Dona Rodriguez é uma personagem que tem rápidas participações nas diferentes circunstâncias do longo episódio, das quais derivam múltiplas perspectivas para observar e compor a imagem da *dueña* palaciana. De suas significativas intervenções podemos depreender a simplicidade de seu pouco entendimento, pois ela é daquela classe de leitores (ou, mais provavelmente, de ouvintes) que acredita na veracidade das histórias dos *romances antiguos*. Esta característica, que poderia indicar seu curto entendimento, se contrapõe à sua percepção aguda das diferenças sociais que distinguem os amos dos serviçais. Esta desigualdade a aborrece, e ela não perde a oportunidade de manifestar seu ressentimento quanto à pobreza a que estão relegadas as de sua profissão: "*Hemos de vivir en el mundo, y en las casas principales aunque muramos de hambre*". Sob o mal contido ódio de classes está uma questão de honra pessoal, que a coloca em constante demanda para defender a nobreza e as virtudes de que a má fama das *dueñas* lhe destituiu. Em dado momento, afirma: "*A fe que si me fuera dado, y el tiempo lo pidiera, que yo diera a entender, no sólo a los presentes, sino a todo el mundo, como no hay virtud que no se encienda en una dueña*". Percebe-se, ainda, o tom amargo dos colóquios de Dona Rodriguez chocando-se com a comicidade que permeia todo o episódio, resultado das continuas burlas a Dom Quixote e seu escudeiro.

---

[117] Quando, ao entrar no palácio dos Duques, Sancho Pança irrita-se com a senhora (a quem inadvertidamente pede para conduzir seu jumento até a cavalariça) e trata-a de modo descortês, Dona Rodriguez deixa de lado a qualidade de seu posto para retrucar-lhe grosseiramente a ofensa, chamando-o de "*hijo de puta* |*...] bellaco harto de ajos*" (II, 31). Em outra ocasião, a dama asturiana prostra-se aos pés de Dom Quixote para renovar-lhe as suplicas que, como *dama menesterosa*, já lhe havia feito, sem poupar-se dos arcaísmos convenientes àquelas livrescas personagens: "*Días ha, valeroso caballero, que os tengo dada cuenta de la sinrazón y alevosía que un mal labrador tiene fecha a mi muy querida y amada fija, que es esta desdichada que aquí está presente, y vos me habedes prometido de volver por ella, enderezándole el tuerto que le tienen fecho*" (II, 52).

Conheceremos a intima angústia da severa *dueña* quando ela vai uma noite, em camisola de dormir, falar a sós com o cavaleiro andante na intimidade de seu quarto. O encontro inusitado produz cenas hilariantes, típica daquelas artificialmente criadas para divertir os Duques. Entretanto, o risível agora deriva das impressões que a surpresa produz nas personagens e das sérias preocupações de ambas em assegurar seus firmes propósitos de castidade mediante as circunstâncias do secreto colóquio. Uma vez apaziguados, Dona Rodriguez conta a Dom Quixote que, apesar de encontrar-se *"en hábito de dueña aniquilada y asendereada*", é fidalga de antiga linhagem das Astúrias de Oviedo cujos pais, havendo empobrecido, levaram-na para a corte em Madri, para acomodá-la em algum palácio[118]. Empregaram-na como *doncella de labor* [119]de uma ilustre senhora. Mais tarde casou-se com um fidalgo na mesma situação que a dela e que, por desvelo de sua "*buena crianza y puntualidad*" acabou perdendo a vida nas mãos de sua ama. De seu casamento nasceu uma filha que, com o passar dos anos "*iba creciendo en hermosura como la espuma de la mar*". A beleza da filha, Dona Rodriguez acrescenta a

---

[118] Como anota J. Salazar Rincón, "en el **Quijote** encontramos una variada galería de personajes nobles, nacidos en el norte del Reino de Castilla, que se han visto obligados por el exceso de población, la escasez de recursos y el horror al trabajo, a abandonar sus tierras y buscar acomodo en el palacio de un señor" (**El mundo social del Quijote**, p. 115). O mesmo autor ressalta que, para os fidalgos, era desonroso trabalhar, mas não *servir* nas casas nobres (CF. op. cit., p. 114).

[119] Em determinado momento Dona Rodriguez diz ao cavaleiro: "*y quiero hacer sabidor a vuestra merced que en hacer vainillas y labor blanca ninguna me ha echado el ple adelante en toda mi vida*" (II, 48). É provável que ao fazer notar ao cavaleiro que ela trabalha e que em seus afazeres destaca-se com primor, Dona Rodriguez esteja querendo destacar para Dom Quixote sua virtude para dedicar-se a coisas de valor (e não às atividades celestinescas que, o leitor sabe, o cavaleiro suspeitou que ela se ocupava). A arte de manejar a agulha é atividade honesta e própria para o sexo feminino, segundo Juan Luis Vives, a qual deve constantemente ocupar as mãos e o "*inquieto y alado [...] pensamiento de la mujer*" (**Formación de la mujer cristiana**, p. 1028). Frei Luis de León insiste que o trabalho "*es la sal que preserva de corrupción a nuestra vida y a nuestra alma*", e que a mulher que se descuida do trabalho que lhe é conveniente e se entrega ao ócio, de sua "*natural poquedad*" facilmente "*se volverá en nada*" (**La perfecta casada**, pp. 69-71). Portanto, no trabalho que confinou Dona Rodriguez a baixos salários e à posição tão humilde, encerra-se o valor inestimável de uma mulher virtuosa que honestamente ocupa suas mãos, de acordo com os bons costumes prescritos às mulheres honradas. Dona Rodriguez com o seu trabalho, está requerendo para si a distinção aludida por Salomão: "*Mulher virtuosa quem a achará? O seu valor excede de muito ao de rubis*", "*Retribui a ela as bênçãos de suas mãos, e o seu próprio trabalho a louve perante todos*" (Prov. 31: 10,31).

excelência de seu talento para as artes, pois que "*canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida*", sem que lhe falte ainda bom entendimento para ler, escrever e contar Desta sua filha, conta que "*se enamoró un hijo de un labrador riquíssimo que está en la aldea del duque mi señor, no muy lejos de aquí*", o qual, sob a promessa de casamento, ludibriou-a e mais tarde escusou-se de cumprir a palavra dada.

A mãe zelosa trata de perfilar aos olhos do cavaleiro andante a qualidade, não só em linhagem, mas também em virtudes, da donzela por quem vem interceder, herdeira dos louváveis atributos de seus pais. Pelo fato de pertencer à nobreza, ainda que desprovida de bens que a externem[120], Dona Rodriguez quer dar a entender ao cavaleiro que ela é merecedora da distinção da honra, assim como sua legitima prole. Ela foi conferenciar com o cavaleiro especialmente para dar-lhe a conhecer o desprezo que naquele castelo vinha sido dedicado à honradez dos de ilustre sangue, pois muitas vezes ela se queixou ao Duque da vileza cometida por seu vassalo à honra de sua filha, porém ele não lhe deu ouvidos, "*y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros, y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar, ni dar pesadumbre en ningún modo*", segreda a ofendida senhora. Por receber o desprezo daquele que, por sua ilustre natureza deveria cuidar da necessária aplicação da justiça sobre seus domínios senhoriais, a cuidadosa mãe vê-se na premência de, estando em casa um cavaleiro andante - que viera ao mundo para "*enderezar tuertos y amparar los*

[120] A riqueza, como signo externo da superioridade social, é um dos requisitos indispensáveis para distinguir o nobre como tal: "*la nobleza sin hazienda, es como muerta: y porque compelidos con la pobreza vienen muchas vezes a hazer cosas viles, y agenas de su calidad... Y la pobreza en los nobles, es causa de que sean desestimados: y aunque sean buenos, y virtuosos, no los estiman los hombres, ni les oyen sus razones por discretas que sean*" (Apud J. Salazar Rincón, op. cit., p. 235).

miserables" - pedir-lhe que tome a seu encargo vingar a desonra que sua filha sofreu, levando em conta sua orfandade e as qualidades que ela havia enumerado.

Por meio de seu relato, vemos como Dona Rodriguez esmera-se por criar para sua filha a imagem de uma donzela bem nascida, por isso lança mão de uma metáfora de beleza intraduzível, muito ao gosto das fórmulas platônicas do ideal de beleza feminina com que o cavaleiro supostamente estava familiarizado. Além da insinuada perfeição física, a enumeração de suas aptidões corrobora para conformar a equação *beleza-bondade* [121]que sintetiza as elevadas qualidades femininas advindas de sua natureza ilustre[122]. Estes muitos sinais devem convencer o paladino da indiscutível nobreza da jovem ofendida e da justa ocasião de tomar ao seu encargo vingar-lhe a desonra sofrida.

O drama amoroso que Dona Rodriguez traz ao conhecimento de Dom Quixote dá ocasião para que ela secretamente denuncie a decadência econômica e moral do senhor daquele palácio e, além do mais, sintetiza a curiosa inversão de valores em andamento: recordemos o episódio de Dorotea, ali acompanhamos uma dama desprovida de linhagem, ainda que muito rica, digna de equiparar suas virtudes pessoais à distinção dispensada ao alto título de nobreza de Dom Fernando. Agora vemos o inverso: uma bela jovem, intermediada não por uma celestina, mas por sua velha mãe, que possui

---

[121] Maria Caterina Ruta afirma que "*según la relación establecida en la cultura griega, beldad y bondad (sic) anden juntas, que la dama hermosa naturalmente tiene que ser también virtuosa y fomentar la virtud a su alrededor, puesto que al atractivo del aspecto físico deberían acompañarse siempre la discreción y el recato*" ("Implícito y explicito en la descripción de la mujer en el **Quijote**").

[122] Veja-se o artigo de Maria Caterina Ruta, "Otros recorridos del realismo Cervantino", em que ela faz notar que tanto no **Dom Quixote** como nas **Novelas Exemplares** de Cervates a atribuição de beleza extraordinária é conferida às personagens femininas que pertencem à nobreza. (**Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas**. IRVINE, 1992, pp. 127-136).

fidalguia, mas não bens, aspirando igualar-se a um varão que lhe é inferior em linhagem, porém, que se coloca em posição superior pelo fato de ser muito rico. Portanto, nesta circunstância, a riqueza passa a ser atributo de maior valor que designa o prestigio que cabe a cada indivíduo, em vez dos antigos valores nobiliários preservados pela tradição. O problema da fidalga asturiana e de sua desfavorecida filha apresenta-se como um sinal dos tempos que põem em risco os antigos costumes, fazendo com que aquelas desprovidas de fortuna tenham de luzir sua antiga linhagem e os vestígios associados às tradições – outrora garantias de superioridade - com o fim de equiparar-se, através do legítimo matrimônio, a um abastado plebeu.

Talvez derivada de sua situação social de fidalga empobrecida, obrigada a mover-se de uma condição social a outra, Dona Rodriguez tem uma peculiar percepção da realidade[123]. Ao mesmo tempo em que percebe com agudeza a supremacia do fator econômico sobre os critérios morais (que fazem com que o Duque não dê atenção às suas queixas), não se convence da inadequação do antigo código de valores que assegurava a superioridade da honra e das virtudes morais da aristocracia. Ela tem o discernimento de que, ainda que ela e sua filha cumprissem com as prerrogativas da conduta nobiliária, há no mundo uma classe de desordem que as impede de alcançar a distinção da qual se julgam merecedoras. Está atenta a estes transtornos e vai confiá-los ao cavaleiro andante, natural restaurador da justa ordem do mundo. Como tal, ele deve ser advertido daquilo que os vigilantes olhos de quem conhece a vida intima dos palacianos já notaram. Sinal da sintomática derrocada do milenar sistema de crenças é a inadequação que ela percebe entre beleza e graça de

[123] Um irônico sinal de sua “vista curta” (mal do qual também sofria seu marido) é a sua qualidade de “*dueña antojuna*”, que se apresenta diante de Dom Quixote com “*unos muy grande anteojos*” (II, 48).

Altisidora e "*un cierto aliento cansado, que no hay sufrir estar junto a ella un momento*" e entre a fineza e elegância da Duquesa com "*dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena*". O equilíbrio harmonioso entre aparência e essência dos bem nascidos está comprometido, denuncia Dona Rodriguez, ao mesmo tempo em que abdica, ela mesma, da respeitosa figura de fidalga atenta aos bons costumes e deixa transparecer seu perfil *dueñesco* ao injuriar a notável beleza de sua ama e daquela donzela. Ao macular a imagem de corpo perfeito de ambas, Dona Rodriguez está introduzindo a suspeita sobre a corrupção que internamente estariam germinando[124]. É muito grave esta acusação se tivermos em conta que o corpo era considerado o espelho da alma, portanto, um corpo insano estaria indicando a consequente enfermidade da alma[125]. Com este insidioso comentário a empobrecida *dueña* perfaz a imagem desfavorável dos consortes, agravando a denúncia de má índole daqueles que deveriam ser modelo de perfeição moral e física. Note-se que a narrativa não faz nenhuma alusão ao corpo de Dona Rodriguez, não permitindo diretamente nenhuma certeza para o leitor quanto ao seu caráter a partir de algum traço físico que defina a relação corpo-mente. Todavia, não deixa de criar expectativas a partir de repetidos comentários às más carnes das *dueñas*[126], o que sugere para a

---

[124] Cf. Maria Caterina Ruta, "Los retratos femeninos en la segunda parte del **Quijote**". **Actas del segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Org. e edição de Giuseppe Grilli. Nápoles, abril, 1995, pp. 497-511.

[125] O manual **Examen de ingenios para las ciencias**, de Huarte de San Juan, muito apreciado nos séculos XVI e XVII, responde às curiosidades de ordem fisionômicas daquele periodo, segundo as quais *"lo que caracteriza el cuerpo es la manifestación de las calidades de su alma*", como assinala Maria Caterina Ruta ("Los retratos femeninos en la segunda parte del **Quijote**").

[126] A própria Dona Rodriguez, numa depreciativa menção a aparência e constituição das *dueñas*, diz: "*hemos de vivir en el mundo, y en las casas principales, aunque muramos de hambre y cubramos con un negro mongil nuestras delicadas o no delicadas carnes, como quien cubre o tapa un muladar con un tapiz en día de procesión*." (II, 37) [monjil: "túnica o velo de monja, que también se usaba cuando se llevaba luto" (Nota de Martín de Riquer à sua edição do **Dom Quixote**, p. 838); muladar: "m. Sitio donde se vacía el estiércol o basura./Fig. Cosa que ensucia y corrompe a otras (Dicionário **Pequeño Larousse Ilustrado**, Ramón García-Pelayo y Gross, Larousse, 1984, p. 707).] Dom Quixote também alude a insidiosa imagem para tranquilizar-se quanto ao poder de sedução que Dona Rodriguez poderia exercer sobre ele: "*¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes? ¿Por ventura hay dueña en el orbe que deje de ser impertinente, fruncida y melindrosa?*" (II, 48).

senhora asturiana a imagem de um copo Feio - correspondente a uma natureza espiritual imperfeita que se oculta sob suas longas vestes negras. Tratando de definir o perfil psicológico de Dona Rodriguez, a ideia, sempre em suspense, de um físico grotesco poderia levar a presumir a astucia de uma personagem que usa de uma aparência respeitosa para, ardilosamente, ocultar suas verdadeiras intenções. Entretanto, esta insidiosa probabilidade não se confirma, pois as verdadeiras intenções de Dona Rodriguez (de conseguir que Dom Quixote lute para recobrar a honra de sua filha) revelam que esta personagem é a mais autêntica entre os ocupantes do palácio, no sentido de que ela é a única que não finge acreditar no cavaleiro, mas o faz sinceramente. Como Diz Maria Augusta da Costa Vieira, é esta personagem que não se arma de máscara e que ingenuamente acredita na verdade do cavaleiro andante que desmascara os outros fingidores[127]. Portanto, Dona Rodriguez, com sua severa aparência e seu caráter entre ingênuo e torpe, é peça chave deste episódio enquanto personagem que oferece a perspectiva não idealizada (diferente da do cavaleiro e do escudeiro) para contemplar o cenário palaciano que engenhosamente articula a discrepância entre a exemplaridade dos de ilustre sangue afiançada numa tradição que já não há mais como sustentar - e os valores que os novos tempos instituíram[128].

---

[127] **O dito pelo não dito: Dom Quixote no palácio dos duques**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1985, p. 145.

[128] Como afirma J. Salazar Rincón, já não é mais o virtuosismo (que faria do Duque um homem de conduta irrepreensível) que garante a superioridade da nobreza, mas a soma de seus títulos com os bens secularmente acumulados pela posse de riquezas patrimoniais e privilégios fiscais sobre as outras classes, além do controle dos instrumentos do poder político (Cf. op. cit., p.150). Com o acirramento da crise monetária, os altos escalões da nobreza descuidavam cada vez mais de sua honrada função de "*aliviar la miseria de los pobres y los débiles, alimentar a los huérfanos, socorrer a los que necesitan socorro*" (Padre Mariana, apud. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 14) para zelar pelas práticas que lhe assegurassem a manutenção de sua fortuna - motivo pela qual o Duque não cogita importunar o lavrador riquíssimo que lhe empresta dinheiro.

A imagem que Dona Rodriguez faz de si, no seu íntimo colóquio com Dom Quixote, é a de uma pessoa injustiçada social e moralmente, e que quer sacudir de seus ombros a imagem de velha celestina [129]– que até o honrado cavaleiro equivocadamente lhe atribuiu para criar para si a identidade de viúva honesta que, amparada nos fortes braços do paladino, quer resgatar para sua família a honradez que a pobreza e a perfídia dos Duques, a seu modo de ver, dela tentavam despojar - poupando esforços para que se realizassem as bodas que restaurariam a honra de sua filha.

Como Marcela e Dorotea, Dona Rodriguez possui uma postura "varonil", atuando com determinação frente a seu próprio destino, e dá a entender em seu relato autobiográfico que, como elas, também confia na justiça que emana de um sistema elevado de valores que sustentam o mundo ordenado por Deus e que reserva o justo prêmio para os virtuosos. Seu estorço pessoal por fazer prevalecer princípios tão elevados em meio a um cenário tão corrompido é um gesto admirável. Entretanto, no conjunto de sua atuação, Dona Rodriguez não sustenta o perfil de mulher espiritualmente virtuosa, pois deve-se notar, ela luta renhidamente para recuperar a imagem positiva dos ideais de sua obscurecida nobreza no exato momento em que vislumbra a possibilidade de unir-se, através do legitimo matrimônio de sua filha, à classe que dispõe do quesito de maior prestigio: a fortuna.

---

[129] Ao que parece, a associação da viúva, velha e pobre com as atividades celestinescas ultrapassava os limites da literatura e, não só na ficção, mas também no âmbito histórico, pois eram tidas como *agentes malévolos* e, portanto, socialmente indesejáveis. Juan Luis Vives aconselha, na sua prédica moralista, que "*al poder público tocaría ejercer vigilancia sobre las viejas pobres, porque al censor de la pública moralidad le constasen sus medios de vida, pues, en faltándoles, con toda la seguridad se hacen alcahuetas, y, luego, al punto, hechiceras*" (Op. cit., p. 1027). Thomas Hanrahan faz constar que "*al trasladarse la corte a Valladolid se hizo un esfuerzo para controlar la moralidad controlando a ciertas señoras. A las cortesanas se les permitía ejercer su comercio, pero las viudas fueron estrictamente prohibidas*" (Apud. Hector P. Márquez, **La representación de los personajes femeninos en el Quijote**, p. 132)

O caráter ardiloso que esta suspeita insinua tampouco é atributo que define decisivamente a personagem, pois na ocasião do glorioso duelo que Dona Rodriguez encomendara a Dom Quixote para exigir vingança do criminoso lavrador ocorre uma supersimplificação das ambições da senhora fidalga que, mediante a proposta de casamento do lacaio Tosilos, dá-se por satisfeita (após um rápido protesto pela substituição do ofensor), contentando-se com um casamento que saneasse a perda que sua "*malandante hija*" sofrera, abdicando de castigar o verdadeiro culpado, como seria condizente com o código de honra que havia reivindicado.

O desencantamento do mundo cavalheiresco impregna a figura feminina de um realismo torpe que a torna figura risível ao ajustar tão prontamente seus altos ideais de nobre injuriada às parcas exigências de uma realidade que ela insistentemente quis transpor.

A atuação de Dona Rodriguez seria apenas trágica, fosse ela vista apenas enquanto personagem de elevada moral, dada impossibilidade real de haver mudança satisfatória em sua lastimável situação e, como tal, seria digna da admiração e da compaixão do leitor. Entretanto, o realismo mordaz que impregna até os mais recônditos aposentos do palácio e aniquila todas as possibilidades de idealismo arrasta-a para a comicidade em que resulta sua persistência em se fazer valer de antigos cânones medievais, apelando para as armas de um herói lunático que serve à já extinta Ordem da Cavalaria, terminando por juntá-la à caudalosa matéria burlesca do teatro montado para fazer rir aos Duques. Tragicômica torna-se a figura da soberba fidalga e ao leitor nunca é dado conhecer a extensão da ingenuidade ou torpeza que a faz ater-se aos ideais de um mundo heroico mantido intacto apenas nas páginas dos

romances de cavalaria, os quais, não por serem recitados e imitados com perfeição, podem fazer prevalecer no mundo suas grandiosas leis.[130]

Através desta personagem o leitor não poderá contemplar um modelo de virtude ao modo romanesco, mas o ruir de um mundo de aparências que se faz, satiricamente, similar ao universo real do leitor do século XVII, em que a compaixão dos elevados corações e a benévola ação da Providência foram substituídas por uma sensação de ironia que se desprende do humor derivado do mundo espetacular do palácio dos Duques. Neste aspecto, Dona Rodriguez atua como um censor que, pela incapacidade de adequar-se convenientemente à farsa, aponta para a discrepância entre a simulação e a realidade. Ao mesmo tempo a própria personagem deixa entrever sua natureza anti-heroica, unindo sua retórica de respeitável senhora a um comportamento que paradoxalmente assimila astúcia e torpeza que resultam em cômicos e infrutíferos esforços "varonis" de interferir num mundo em que os empreendimentos heroicos, por mais bem-intencionados que sejam, já não têm assegurado final feliz. A observação da personagem aponta, sobretudo, para o deflagrar da decomposição do harmonioso mundo espiritual que fora representado pela natureza perfeita das belas e joviais figuras femininas.

---

[130] J. Salazar Rincón faz notar que, para os fidalgos contemporâneos ao **Dom Quixote** que contemplam o advento da *Edad de Hierro* e a dramática dissolução de sua própria classe social, os livros de cavalaria serviam-lhes de *sustento ideológico*, nos quais podiam admirar, embevecidos, o retrato de uma sociedade em que a existência da nobreza possuía uma justificação espiritual e grandiosa. "*No es extraño que la nobleza inferior, desprovista de medios más sutiles con que justificar su pervivencia, contemple con nostalgia ese pasado cristalizado en las historias de los cabaleros, y que algunos hidalgos malbaraten su hacienda para adquirir unos libros que permiten ahuyentar de la imaginación las calamidades de la edad presente*" (J. Salazar Rincón, op. cit., p. 151). Creio que este comentário, que se refere diretamente ao fidalgo Alonso Quijano, pode estender-se também à Dona Rodriguez, que provavelmente não compra os livros, nem os lê ela própria, mas admira suas histórias da mesma forma contemplativa. Salazar Rincón destaca que Cervantes, na voz de um cônego, se refere expressamente ao entusisamo dos aficionados fidalgos pelos livros de cavalaria quando acusa seus autores de terem "*tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos*" (I, 49), aos quais talvez caiba a culpa pela sandice de Dona Rodriguez.

2. d) **A verdadeira história da filha de Diego de la Llana**

A organização social da Espanha dos séculos XVI e XVII colocava a mulher numa posição submissa em relação à autoridade masculina, já que o homem era tido como o mais apto, do ponto de vista intelectual, físico e moral, a governar a natureza incerta das fêmeas[131]. De acordo com esta premissa, justificou-se a estrita vigilância que se impôs à mulher através da sublimação do retiro doméstico e da devoção religiosa.

Enquanto o modelo socialmente apregoado era o de mulher recatada e absolutamente ausente da vida pública, o teatro da época enaltecia, com aprovação popular, um perfil feminino muito diferente: o da "mulher varonil", decidida e corajosa que se vestia com roupas masculinas para executar admiráveis feitos tais como vingar uma dívida de honra, frequentar a universidade, participar de guerras, administrar uma vila ou outros louváveis desafios[132] para os quais as heroínas demonstravam possuir um ânimo considerado incomum para o sexo feminino.

Em **Dom Quixote**, uma destas animosas heroínas parece saltar do teatro para o cenário montado na *Insula Barataria*, da qual o escudeiro Sancho Pança foi feito governador. Na ilha cenográfica é-lhe oferecida mais uma oportunidade de exercitar a arte de governar: organiza-se uma ronda. Sancho,

---

[131] Recordemos o já mencionado preconceito difundido pelas prédicas ecesiásticas que determinava a natureza feminina a partir de sua constituição fisiológica, a qual lhe impossibilitaria o uso acertado de suas faculdades mentais. Juan Luis Vives adverte: "como en la mujer surgen más a menudo los trastornos fisiológicos, su juicio está afectado casi siempre por alguna impresión, y, por ende, es menos consecuente consigo misma, agitado por borrascas de afectos contradictorios y, por lo mismo, casi siempre inválido e ineficaz" (**Formación de la mujer cristiana**, pp. 1086-1087).

[132] Veja-se em Carmen Bravo Villasante, em **La mujer vestida de hombre en el teatro español**, a diversidade dos motivos para o uso varonil do travestismo feminino.

seu mestre-sala, mordomo e conselheiros andam pelas ruas para eliminar malfeitores e vagabundos. Na mesma noite em que Dom Quixote encontra-se com uma autêntica *dama menesterosa*, dentre outras falsas que solicitavam seus favores, Sancho Pança, administrador de Justiça da *Insula Barataria*, mutatis mutandis, vê-se em semelhante situação: durante a ronda, defronta-se com muitos tipos de infratores - todos preparados para atuar como tais na peça que se estava montando, a mando dos duques, para fazê-lo crer que realmente havia tornado-se governador. Porém, inusitadamente, a ronda depara-se com um caso verdadeiro, isto é, que não faz parte do rol dos papéis preparados pelos criados dos duques, cuja solução está ao encargo de Sancho Pança. Trata-se de um rapaz que tentava fugir dos guardas, e que quando o alcançaram, verificaram tratar-se de uma moça, e não feia. A partir de então, o governador deixa de ser o centro das atenções, pois a personagem feminina rouba-lhe o papel de protagonista e, como no teatro, as lanternas centram seu foco de luz naquela que dominará a narrativa e a atenção do público.

Causa muita admiração este autêntico encontro inesperado. Isto sabemos através do narrador que sonda a mente das personagens masculinas que observam, entre embevecidos e intrigados, a bela prisioneira. Portanto, a descrição da moça "*al parecer, de diez y seis o pocos más anos*" será imperfeita, conduzida a partir do prisma subjetivado das impressões masculinas. A descrição de sua perfeição física presumível é suprimida[133], sintetizada pelo assombro que causa em Sancho, ao passo que a estranheza

[133] No seu artigo "Los retratos femeninos en la segunda parte del **Quijote**", Maria Caterina Ruta faz constar sua hipotese de que "para Cervantes la belleza de los personajes, hombres y mujeres, se identifica en la mayoría de los casos con su joven edad, de forma que no hace falta proporcionar más información sobre los rasgos físicos".

de sua roupa merecerá a atenção do narrador[134]. Seu traje varonil e seus ricos anéis têm significativo destaque, pois permitem criar expectativas sobre a personagem. O uso simbólico do travestismo feminino faz presumir que esta é uma jovem que faz uso de tal disfarce para resolver com bravura algum lance perigoso, e as valiosas joias indicam a condição social privilegiada da desconhecida jovem, o que permite considerar a personagem a partir do padrão de conduta ditado por sua classe social.

Como diz Hector P. Márquez, eis mais uma donzela entre tantas que "*el lector casi bosteza al leer su introducción y notar que se trata de otra joven bella de dieciséis años*[135]", como tantas outras que aparecem no decorrer da obra. Entretanto, se ao leitor o motivo da encantadora donzela travestida pode aborrecer, o mesmo não acontece com as personagens que formam a ronda. Os trajes pouco usuais da mocinha avivam-lhes a curiosidade. Dada sua condição social, ela deveria estar estritamente retirada em seu lar para ser considerada digna de honra. Sancho pede-lhe que se identifique e explique porque está vestida daquele modo. "*Ella, puestos los ojos en tierra, con honestísima vergüenza, respondió: - No puedo, señor, decir tan en público lo que tanto me importaba fuera secreto; una cosa quiero que se entienda: que no soy ladrón ni persona facinorosa, sino una doncella desdichada a quien la fuerza de unos celos ha hecho romper al decoro que a la honestidad se debe*."

O constrangimento da disfarçada condiz com seu discurso de *doncella burlada* que quer manter sigilo sobre sua vexatória situação de *desdichada*, correspondendo à expectativa que suas roupas sugerem.

---

[134] Maria Caterina Ruta, no seu artigo "Implícito y explicito en la descripción de la mujer en el **Quijote**" assinala que Cervantes substitui a descrição dos traços físicos de algumas personagens femininas que denota serem belíssimas para privilegiar aquilo que causa maior estranhamento, como é o caso das roupas das personagens travestidas

[135] **La representación de los personajes femeninos en el *Quijote*,** p. 103.

As autoridades tomam logo as providencias necessárias a fim de que se garanta a privacidade necessária para a moça lhes confidenciar sua desafortunada história. Embora alguns fatos possam ser conhecidos de antemão, ainda assim a história promete proporcionar aos presentes inigualável prazer da narração avivada pelas emoções da narradora que protagonizou ela mesma os feitos que irá narrar. Cria-se em tomo da jovenzinha de dezesseis anos o ambiente da narração épica em que os infortúnios da jovem aventureira despontam como a diversão que buscam as fingidas autoridades.

Diante dos tropeços e das abundantes lágrimas que acompanham as primeiras palavras da narrativa feminina, o secretário comenta: "*Sin duda alguna a esta pobre doncella le debe de haber sucedido algo de importancia, pues en tal traje, y a tales horas, y siendo tan principal, anda fuera de casa*." Ao que lhe responde o mestre-sala: "*No hay dudar en eso* […] *y más, que esa sospecha la confirman sus lágrimas*."

O relato autobiográfico revela que não foi ciúme o motivo que a fez sair de casa tão tarde da noite, peculiar e sugestivamente vestida, como seu falatório inicial de *doncella menesterosa* fizera pensar, mas o desejo de conhecer o mundo, pois estava descontente com o encerramento em que seu pai a mantinha havia dez anos. Queixa-se: "*en casa dicen misa en un rico oratorio, y yo en todo este tiempo no he visto que* [136]*el sol del cielo de día, y la luna y las estrellas de noche, ni sé qué son calles, plazas ni templos, ni aun hombres, fuera de mi padre y de un hermano mío, y de Pedro Pérez el arrendador*." A descrição que seu irmão lhe fazia das diversões públicas,

[136] "*no he visto que*" equivale a "*sólo he visto*" (Nota de Martin de Riquer à sua edição do **Dom Quixote**, II, 49, p. 922).

touradas e espetáculos teatrais dera-lhe a vasta dimensão do mundo que existia além dos estreitos limites do espaço doméstico, de onde nasceu-lhe o desejo de infringir as severas normas do claustro[137], ainda que apenas para conhecer as ruas da vila, parecendo-lhe que "*este deseo no iba contra el buen decoro que las doncellas principales deben guardar a sí mismas*". Possivelmente motivada pelos notáveis feitos das donzelas guerreiras dos livros que teriam amenizado seus anos de retiro forçado ou, ainda, pelas varonis protagonistas de alguma peça de teatro cujo enredo seu irmão lhe tivesse contado, a enfastiada donzela determinou-se a imitar o traje das heroínas para levar adiante sua aventura pessoal[138], cuidando para não infringir publicamente nenhuma regra e, com isto, ameaçar os costumes instituídos.

A narração autobiográfica recobre os indícios que identificavam a bela narradora de novo significado. A autenticidade de sua aparição noturna esconde uma farsa: a fingida identidade de donzela varonil determinada a romper o decoro e executar grandes feitos "*por fuerza de unos celos*". O intricado enredo que o público impaciente esperava ouvir esvai-se. O relato desvia-se da comoção da trama ficcional e converge para o fastidioso plano da realidade cotidiana de uma jovem aristocrata. Seu exemplar recato não lhe oferece nenhuma possibilidade de aventuras ou desventuras, apenas a ilusão de imaginar-se protagonista de algum grande empreendimento, como se fosse

---

[137] Cervantes exagera, por motivos que convém à trama literária, o rigor do retiro doméstico imposto à filha de Diego de la Llana, pois nem mesmo os pregadores da moral cristã exigiam tal excesso. Sobre o asunto diz Juan Luis Vives: "*las doncellas deben quedarse en casa y abstenerse de salir en público, si no fuere por asistir a los divinos oficios, y eso tapadas con mucho recato, fuera de la vista de los hombres*" (Op. cit. p. 1046).

[138] Esta transposição dos fatos do mundo do espetáculo para a realidade ficcionalmente representada de uma personagem feminina de Cervantes condiz com a conclusão a que chega Carmen Bravo-Villasante no seu estudo do travestismo feminino no teatro espanhol, em que também considera as esporádicas manifestações que se tem registro do uso deste disfarce na vida real. Endossando as palavras de Romera Navarro, arremata: "*no fué el ejemplo de la vida, repito, sino la gracia del arte, la que puso calzas varoniles a una mujer española*" (Op. cit., p. 185).

a heroína de um enredo de ficção. O conteúdo dramático da narrativa dissipa-se e dá lugar à comicidade em que resulta a inconsequente aventura juvenil que culmina com a hilariante prisão do filho de Diego de la Llana, ridiculamente vestido com roupas femininas[139].

O modelo original de donzela guerreira, que lançava mão do travestismo para atuar corajosamente com fins espiritual e moralmente elevados, vê-se em franca degeneração num tempo em que já não são aguerridos cavaleiros andantes que frequentam a casa dos honrados fidalgos, mas cobradores de impostos como Pedro Pérez. A aparente gratuidade do travestismo masculino termina por reduzir o emblemático recurso do travestismo à inconsequência de um jogo de máscaras utilizado para divertir jovens fidalgos enfastiados. Sancho, severo, julga o teor dos acontecimentos que presenciou: "*Por cierto, señores, que ésta ha sido una gran rapacería*."

Para uma história sem heróis, um desfecho desprovido de emoção. A aventura em nada mudou o destino da honesta donzela e a ronda devolve-a aos auspícios paternos sem que nenhuma mudança significativa altere a rotina desta "*bella audaz, víctima del tedio,* [que] *encierra el germen de una Madame Bovary*", como disse Américo Castro[140]. Todavia, sua encantadora beleza, trazida a público em sua excêntrica aventura noturna, acabou por acender a

---

[139] Rompendo como tom dramático que a narração vinha apresentando, Cervantes lança mão de mais um conhecido recurso do teatro que certamente surpreende o leitor e lhe proporciona boas gargalhadas. Segundo Carmen Bravo-Villasante, "*en algunas comedias españolas se usaba el recurso de vestir al hombre de mujer. En la comedia clásica era frecuentísimo este disfraz y en la farsa renacentista igualmente se utilizó*" (Op. cit., p. 116). A mesma autora alude o proposito com que os teatrólogos se utilizavam da troça: "*generalmente el disfraz de hombre en mujer se utilizó para situaciones cómicas y muy raramente se tomó en serio el asunto*" (Idem). Entretanto, o uso que Cervantes, nesta ocasião, faz do travestismo masculino, desvia-se do simples efeito cômico e tem uma clara função: "*nulifica los efectos del traje varonil de la muchacha*", como constata Hector P. Márquez (Op. cit., p. 101).

[140] Apud. Hector P. Márquez, op. cit., p. 101.

chama da paixão no mestre-sala do duque[141], que planeja pedi-la a seu pai em casamento. Porém, ao menos que ele seja versado nos ardentes diálogos amorosos compendiados pela literatura, a possibilidade do matrimônio não oferece nenhuma mudança significativa no monótono destino da inquieta donzela, uma vez que o mesmo severo recato se espera da mulher casada e honesta.

O encontro do governador Sancho com a verdadeira *doncella menesterosa* levou-o a fazer fugazes planos. Recorda-se de sua filha Sanchica e pensa em casá-la com o filho de Diego de la Llana. O fato de haver presenciado uma situação em que se problematiza o decoro exigido das moças ilustres talvez tenha deixado alguma inquietação em Sancho, pois, agora que se tornou governador, sua filha deve assumir a conduta condizente com o novo posto de seu pai e a ele cabe custodiar sua honra, por isso seria conveniente providenciar para que ela se casasse logo, antes que lhe viessem desejos de conhecer o mundo.

Esta presumível preocupação de Sancho assinala a diferença abissal entre o modo de vida da mulher plebeia e o padrão de comportamento preestabelecido para a mulher da aristocracia. Uma significativa ilustração desta disparidade tem lugar algumas páginas mais adiante, quando o leitor verá o encontro do criado dos duques com Sanchica na vila de Dom Quixote. O criado encontra-a lavando roupa no arroio. Ela está descalça, com os cabelos soltos e desgrenhados e percorre o caminho até a sua casa "*saltando,*

[141] Neste episódio, a paixão do mestre-sala denota uma curiosa inversão da ordem que comumente se fazia do travestismo feminino pois, como registra Malveena Mckendrick: "*el uso del disfraz varonil se emplea siempre a causa del amor*" (Apud. Hector P. Márquez, op. cit., p. 102), enquanto aqui a paixão é uma inusitada consequência do uso do disfarce, e não a sua causa.

corriendo y brincando”, livre da tradição inventada para as filhas dos ricos e dos de ilustre prosápia.

Por fim, na história da filha de Diego de la Llana não se confirmam as expectativas insistentemente suscitadas. A intricada história de amor com desvelos de bravura feminina que se esperava ouvir desvanece-se. Tampouco a estremada beleza da jovem "insulana" perfaz a equação beleza-bondade que os recursos artísticos do traje masculino e o discurso de *doncella menesterosa* sugerem. Acima de tudo, esta personagem acaba por desvirtuar a imagem idealizada de mulher animosa disposta a grandes feitos varonis. Esta degeneração do perfil da mulher altiva mostra um depreciativo retrato da mulher da aristocracia do início do século XVII que, como a filha de Diego de la Llana, encontra-se reduzida a um papel infantil enquanto indivíduo destituído de autonomia e personalidade própria, limitada aos afazeres domésticos e a uma educação que se restringia quase unicamente à sua formação moral e religiosa dos manuais de espiritualidade[142]. Desprovida das altas virtudes e do caráter varonil das idealizadas personagens da ficção, a mulher da época estava relegada à insignificância de sua representatividade social, sintetizada pelo anonimato a que era submetida por meio da vinculação de sua identidade à autoridade do pai ou esposo.

A filha de Diego de la Llana não prescinde de vontade própria, porém não consegue fazê-la digna de ser seriamente considerada. Em seu relato

---

[142] Para a educação da mulher cristã, Juan Luis Vives aconselha: *“¿cuáles son esas letras, me preguntará alguno, en qué habrá de formarse la mujer y en cuyo influjo se habrá de empapar? [...] sus estudios deberán ser en aquellas letras que forman las costumbres a la virtud*” (Op. cit., p. 1000). Palma Martinez Burgos, discorrendo sobre a vivência religiosa feminina, confirma a restrição ideológica aconselhada por Vives para as leituras femininas quando assinala: "*lo privado se resume en la clausura piadosa e interiorizada, la lectura de autores religiosos o la meditación de determinados pasajes*" (“Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España moderma", p. 573). Sobre os limites impostos para a edução feminina, conclui: "*en la radicalización del sistema ideológico y jerárquico, la Iglesia y la Inquisición limitaron el acceso de la mujer a la cultura*” (Idem, p. 582).

autobiográfico, a jovem fugitiva apresenta-se como vítima do rigor paterno ao zelar por sua honra. Mostra-se como pessoa de bom entendimento que sofria com uma situação injusta e que, por isto, fora tomada pelo arrojado ímpeto de gozar secretamente um pouco de liberdade. Suas palavras exteriorizam um processo interior, consciente e voluntário, que motivou a ação que surpreende as autoridades da ronda. Porém, ao mesmo tempo em que justifica a aparência heroica da qual se apropriou para dar vazão à inquietação que trazia em desassossego o universo particular de sua existência, seu discurso encarrega-se de nulificá-la ao aviltar, ela própria, sua disposição inicial[143]. Sua depreciativa autocrítica constitui uma sintomática reassimilação dos valores socialmente instituídos, o que representa o desvanecimento de sua determinação audaz ao topar com o primeiro obstáculo, a ronda, diante da qual não tem coragem de sustentar a pertinência do seu desejo pessoal de afrouxar os rigores do decoro que lhe eram impostos. Esta bela jovem de dezesseis anos não possui a firme resolução das autênticas heroínas como Marcela, Dorotea e, até mesmo, Dona Rodriguez, tenazes perseguidoras da meta a que se propuseram. Ao considerar impróprio seu empenho reivindicatório, a filha de Diego de la Llana acaba por reforçar a conveniência de que as mulheres devem ser mantidas sob severa vigilância, pois, ao dar asas aos seus "*mal colocados deseos*", deparam-se com situações vexatórias

Nesta personagem, o discurso em primeira pessoa revela uma cômica discrepância entre aparência e essência, da qual a constrangedora experiência traz elementos para que o leitor conheça sua verdadeira identidade: infantil e

[143] Entre uma pausa e outra de seu choroso retrato, ela afirma que muitas lágrimas deverá chorar por conta de seus "*mal colocados pensamientos*", mais adiante referidos como "*mozo y desbaratado discurso*" e, por fim, ela supõe que a consideram "*mala y antojadiza*", motivo pelo qual sente-se envergonhada (II, 49).

inconsequente, fingindo-se valente e determinada através da falsa aparência varonil inspirada nas personagens de ficção.

A filha de Diego de la Llana apresenta a única narração feminina que aborda diretamente a condição da mulher, mas, inserida num episódio essencialmente paródico, toda proposição séria torna-se inviável. Assim, o relato em primeira pessoa limita-se às queixas ao rigor do claustro doméstico que, sem a determinação irredutível das bravas heroínas, não chega a constituir uma reivindicação considerável.

Além do parecer desfavorável da própria personagem a sua insipida infração do seu papel de donzela honrada e filha obediente, o autor vai inserindo, entre as pausas da narração, o enfoque com o qual as outras personagens consideram os acontecimentos. Sancho impacienta-se com as abundantes lágrimas que lhe impedem de prosseguir com a ronda. Sua praticidade desconsidera o efeito sublime do pudor feminino que as lágrimas representam. Concomitantemente, a perspectiva do mestre-sala, tomado de súbita paixão pela chorosa donzela, potencializa o significado poético das lágrimas: "*parecióle que no eran lágrimas las que lloraba, sino aljófar o rocío de los prados, y aun las subía de punto, y las llegaba a perlas orientales*" Entretanto, a inusitada paixão do mordomo desloca-a do papel de mulher varonil que governa seu próprio destino, que ela inicialmente quis incorporar, para remetê-la à passiva condição de musa dos desejos masculinos, ou seja, de bela mulher que desperta os impulsos do homem para o amor e, como tal, representa a promessa de alegria, amor e prazer para ele.

Enquanto a narrativa se detém na bela filha de Diego de la Llana, o leitor acompanha um curioso jogo de inversão de sentidos que o leva a reconsiderar constantemente os fatos. As diferentes perspectivas que se abrem para observar

a personagem feminina e os elementos que compõem sua representação usurpam do leitor qualquer fórmula para perceber imediatamente o sentido dos signos emblemáticos. Um exemplo disto é a indiscutível beleza da donzela. Como diz Maria Caterina Ruta, a extrema juventude da personagem feminina é argumento suficiente para garantir-lhe tal atributo. A suma beleza é condição necessária para que se confirme a virtude da alma que convém à sua condição de casta donzela de honrada estirpe. Entretanto, neste episódio, seus verdes anos tornam-se argumento que corrobora para que seu empenho heroico se configure como uma travessura juvenil. Também o travestismo feminino, muito apreciado no teatro como indício de coragem e arrojo feminino, transforma-se em motivo de riso e descrédito para uma personagem que tem de defrontar-se com uma representação paródica da realidade social da Espanha do século XVII.

O idealismo das heroínas “varonis” não se ajusta às estreitas possibilidades reivindicatórias da mulher contemporânea que a filha de Diego de la Llana representa. Desprovida de caráter autônomo, não é senão um títere que timidamente ensaia ultrapassar seu *script*. De sua infeliz atuação, cômica enquanto verdadeira história, evidencia-se a impossibilidade de transpor para o universo real o heroísmo feminino que se vê nos palcos.

2.e) **Cláudia Jerônima: vingança e redenção**

O constante duelo entre as forças da ordem divina e do caos lança continuamente os seres humanos ao confronto com ambas as forças. Como afrima Edwin Williamson, a divisão platônica da realidade entre o temporal e o espiritual implica a existência de um reino sobrenatural, no qual residem os princípios do bem e do mal. O bem busca uma concordância entre a vida terrena e a vida espiritual, enquanto as forças do mal tentam separá-las a fim de semear a confusão no mundo material[144]. Esta tensão cósmica irredutível cria um ambiente inóspito às virtudes individuais, pois há sempre o perigo das falsas aparências que encobrem a verdade e lançam ao ser humano a incessante tarefa de julgar e arriscar-se a crer em seu próprio juízo. No universo cavalheiresco, as constantes aventuras permitiam aos paladinos tornar mais aguda sua percepção das coisas do mundo visível, possibilitando-lhes "*el privilegio de atravesar la pantalla de las apariencias que oculta las verdades intangibles del espiritu*."[145] Do conjunto de experiências humanas ficcionalmente criadas por Cervantes desponta um bravo homem que, em pleno século XVII, encerrados os heroicos anos da cavalaria andante, engajou-se num mundo de constantes e perigosas aventuras, como cabe a um restaurador da justiça à revelia das leis do Estado que tem a fina percepção de que a verdade absoluta dos fatos está oculta. Trata-se do verdadeiro e histórico bandoleiro catalão Perot Roca Guinarda [146] que, apesar de ser um fora-da-lei,

---

[144] **El Quijote y los libros de caballerías**, p. 42.
[145] Edwin Williamson, op. cit., p. 39.
[146] Martin de Riquer, em sua edição do **Dom Quixote**, registra a contemporaneidade do bandoleiro e de suas façanhas no momento em que Cervantes compunha esta obra. Anota a simpatia com que ele se refere ao bandoleiro no seu *entremés* "*La cueva de Salamanca*", onde um estudante afirma: "*Robáronme los lacayos o compañeros de Roque Guinarde en Cataluña, porque él estaba ausente: que, a estar allí, no consintiera que se me hiciera agravio, porque es muy cortés y comedido y además limosnero*". Segundo Martin de Riquer, o bandoleirismo era um mal endêmico na Catalunha, contra o qual lutavam com pouco êxito os vice-reis e foi um tema que mereceu certo prestígio pela literatura. O acirramento dos problemas económicos dera um forte matiz político à formação dos bandos de salteadores. O bandoleirismo catalão, "*en parte derivado de luchas feudales medievales*", "*mantenía estrechas relaciones con los hugonotes franceses*" o que explicaria a intranquilidade e as severas medidas tomadas pelos vice-reis (pp. 1000-1001).

na sua representação ficcional tem uma sincera preocupação com a salvação de sua alma.

Dispensando a delimitação de um contexto social, pois é o mesmo do leitor contemporâneo à obra, a narrativa centra-se na apresentação do caráter do bandoleiro. Para que se evidenciem os atributos morais que lhe darão identidade, a personagem é levada a atuar em diferentes circunstâncias. Mal Roque Guinard adentra o espaço da narrativa, chega à sua procura uma donzela vestida como mancebo que, ao modo dos romances de cavalaria, vem pedir auxílio ao cavaleiro de reconhecida fama[147]. Ela aproxima-se com tal fúria que, sob sua condução, um único cavalo galopa como se fosse uma tropa, tamanho ruído produz. Causa admiração a "*hermosa figura*", ricamente vestida e bem armada: trazia consigo "d*aga y espada doradas, una escopeta pequena en las manos y dos pistolas a los lados*." Roque Guinard não a conhece, mas entre eles há afinidades que estabelecem laços de compromisso um com o outro. Ela apresenta-se como filha de Simón Fuerte, "*tu singular amigo y enemigo particular de Clauquel Torrellas, que asimismo lo es tuyo, por ser uno de los de tu contrario bando*[148]." Confiando contar com a ajuda dele, ela relata

[147] Como registra Carmen Bravo-Villasante, as *doncellas andantes* que apareciam com frequência nos romances de cavalaria são fonte expressiva do tema das mulheres vestidas de homem no teatro espanhol dos séculos XVI e XVII. Entretanto, seu papel passivo distingue-as das *doncellas enamoradas* que vão ocupar os palcos: "*vemos que estas doncellas andantes todavia no se atreven, no son capaces de tomarse ellas mismas la venganza. Lo más que se atreven es a pedir a otros que las venguen*" (**La mujer vestida de hombre en el teatro español, siglos XVI-XVII**, p. 35). Notemos como Cervantes amalgama os dois tipos em Claudia Jerônima pois, ainda que ela própria tenha executado sua vingança, tem de pedir ajuda a Roque Guinard para concluir seu plano de ação.

[148] Segundo Martin Riquer, los *Niarros*, grupo ao qual pertence Roque Guinard, e os *Cadells* foram "*famosos bandos de Cataluña que luchaban entre sí fanáticamente*" ("Notas", **Dom Quixote**, p. 1013).

brevemente a dificuldade em que se encontra, tentando passar para a França depois de haver crivado de balas o corpo de Dom Vicente Torrellas - filho de Clauquel Torrellas – com quem mantivera uma secreta relação amorosa. A tal ponto iam seus amores que se haviam dado a palavra de serem esposos. Entreanto, soube que esta manhã Dom Vicente pretendia desonrar o compromisso que tinha com ela, indo casar-se com outra num povoado perto dali. Esse fora o motivo pelo qual ela havia posto aqueles trajes e, usando suas armas, abriu no corpo do inimigo muitas portas, "*por donde envuelta en su sangre saliese mi honra*".

Claudia agiu como uma Amazona, treinada para o combate, como filha de Marte, deus da guerra, que se compraz com espetáculos sangrentos. Possivelmente em companhia de seu pai, Simón Fuerte, e dos demais homens da casa, ela desenvolveu as habilidades para manusear armas e montar, Porém, para quem está provido de um caráter impulsivo como o seu, seria melhor não possuir tais aptidões.

Uma vez executada sua vingança, Cláudia Jerônima, que assim se chama a belicosa donzela, quer escapar da desforra dos Torrellas. Temendo que eles vitimassem seu pai, por não poder encontrá-la, Cláudia procurou Roque, para pedir-lhe que o protegesse e que a ajudasse a prosseguir seu plano de fuga.

Pelas poucas palavras de Cláudia, pode-se deduzir o drama em que ela se encontrava. Ela acabara de atentar contra a vida do homem que amava. Como podemos imaginar, corresponder àquele amor, exigiu-lhe uma dramática escolha, que pôs em xeque a confiança de seu pai. Todavia, seus "*atropellados deseos*" levaram-na a desrespeitar seus vínculos familiares em favor do amor que lhe oferecia um inimigo declarado. Podemos supor que a tragédia se instaurou a partir do momento em que Claudia sacrificou voluntariamente um

valor legitimo, como a lealdade a seu pai, em favor de um sentimento pessoal, da mesma ordem, nutrido por um membro da família adversária à sua. Ela só poderia ser leal a um deles. Nesta circunstância, qualquer que fosse sua escolha, ela estaria colocando-se no centro de um conflito para o qual não haveria possibilidade de solução satisfatória. Conjecturamos que, quando Cláudia foi levada a crer que Dom Vicente traiu seu compromisso com ela, pelo qual se submeteu a romper com os valores que a uniam à sua família, suas emoções se confundiram. O amor transformou-se em ódio, e o amante tornou-se um inimigo duplamente desprezível. Então Cláudia teria reincorporado as leis que secretamente infringiu e tratou de corrigir a afronta com as práticas que correspondiam às famílias inimigas.

Claudia Jerônima, como membro da nobreza[149], na resolução de suas querelas pessoais, foi drasticamente levada a sintetizar o comportamento dos de seu estamento, sendo desonroso para o grupo que o indivíduo ofendido deixasse de executar vingança à sua honra, pois merecer tal atributo define a nobreza como tal. Para os aristocratas, portanto, a vingança estava recoberta de um excêntrico ideal de justiça à honra[150], no qual matar tornava-se um ato

---

[149] Recordemos o artigo de Maria Catcrina Ruta, “Impicito y explicito cn la descripción de la mujer en el **Quijote**”, no qual afirma que as roupas das personagens “*son indicios del ambiente, la posición social y las circunstancias en los que el personaje se sitúa*”, muitas vezes descritas em detrimento da enunciação dos traços físicos da personagem. De acordo con J. Salazar Rincón, “*el lujo y la ostentación son características de una sociedad en que el estamento funciona como una esfera de distribución jerárquica no sólo de la riqueza y el poder, sino también de un variado repertorio de atuendo y ceremonias que se exhiben como signos externos de la posición que se ocupa y el honor que se posee*” (**El mundo social del Quijote**, p. 42). Portanto, antes de ser um adorno supérfluo ou um capricho desnecessário, “*el uso de una indumentaria lujosa era signo de una elevada posición social, e indicio suficiente del rango, educación y calidad de un individuo*” (Idem, p. 49). Outro elemento que retorça a associação da imagem de Cláudia ao estamento nobre é a menção à prática da caça, tradicional esporte dos herdeiros dos heroicos cavaleiros andantes; tudo isto corrobora para que, sendo identificada como membro da nobreza, estenda-se à personagem o uso legitimo das sanções do seu código de honra.

[150] Era desonroso para o indivíduo da nobreza deixar de vingar a ofensa à sua honra, como protagonista que deve ser dos atributos de sua categoria: “*Cuando el honor de un caballero ha sido ultrajado, éste tiene que reaccionar de inmediato para restaurar la honra herida: ha de vengar, con la muerte si es preciso, el adultério de la esposa; debe retar al ofensor noble, o castigarlo si se trata de plebeyo*” (J. Salazar Rincón, op. cit., p. 233).

de afirmação do seu vínculo com o grupo e uma medida que acentuava o brio com que o indivíduo defendia os valores que lhe davam identidade.

O crime que a filha de Simón Fuerte executou seguramente não representava uma situação incomum para o bandoleiro Roque Guinard. Como homem experiente, que tem um olhar severo sobre o mundo das aparências, Roque está atento aos desconhecidos caminhos pelos quais a sorte conduz os homens. Por isso, ao invés de seguir para a França, a belicosa amazona foi levada å dar meia volta ao seu cavalo e mudar o rumo de seus planos. Como que guiado pela Providência, poderíamos dizer, Roque conduziu os passos daquela que antes se deixou levar pelos perigosos impulsos da fúria ao conhecimento da verdade que lhe foi tragicamente ocultada.

O cenário ao qual aportam está manchado com o sangue da vítima, quase desfalecida. Cláudia emocionou-se ao ver Dom Vicente, "*y así, entre enternecida y rigurosa*", tomou-lhe a mão e dirigiu-lhe as palavras que antes se eximiu de proferir, perguntando-lhe pelos motivos de sua traição. Com as poucas palavras de Dom Vicente, Cláudia veio a conhecer o teor de seu irremediável engano. A peripécia que mudou seu caminho alterou também o sentido dos acontecimentos. Não foi Dom Vicente quem a traiu, mas seu informante. Dom Vicente era inocente do que lhe acusaram e não hesitou em reafirmar seu amor por Cláudia: "*y para asegurarte desta verdad, aprieta la mano y recíbeme por esposo, si quisieres, que no tengo otra mejor safisfacción que darte del agravio que piensas que de mí has recebido*." Deram-se as mãos, consumando o compromisso antes adiado ao mesmo tempo em que era selado o destino trágico de Cláudia: inesperadamente, ela tornou-se

o cônjuge indigno que trai a fidelidade que deve ao outro. Emocionam-se esposos "*de manera que sobre la sangre y pecho de don Vicente se quedó desmayada, y a él le tomó un mortal parasismo*."

Quando Cláudia volta a si, consciente da inocência de Dom Vicente, recuperou a clareza de sua razão e pôde ver-se como ela realmente sob outra perspectiva: a de vítima infeliz de sua vingança. Seu esposo está morto e ela foi o terrível algoz. Podemos supor que, nesta ocasião, seus atos encheram-na de horror. Sinal disso foram seus gemidos, suas queixas, suas mãos que maltrataram seu cabelo e afeiaram-lhe o rosto "*con todas las muestras de dolor y sentimiento que de un lastimado pecho pudieran imaginarse*." Aos sinais de sofrimento acrescentaram-se suas palavras que soaram como uma conversa íntima, da voz da consciência que fala ao indivíduo que se autoexamina: "*¡Oh cruel e inconsiderada mujer – decía -, con qué facilidad te moviste a poner em ejecución tan mal pensamiento! ¡Oh fuerza rabiosa de los celos, a qué desesperado fin conducís a quien os da acogida en su pecho! ¡Oh esposo mío, cuya desdichada suerte, por ser prenda mía, ¡te ha llevado del tálamo a la sepultura!"*

Pelas queixas de Cláudia, vemos que ela é pessoa de bom entendimento, capaz de julgar com lucidez. Tragicamente estas faculdades lhe faltaram no momento do encontro com Dom Vicente. Nenhuma palavra foi proferida na ocasião. Foi um momento de silenciosa subserviência à ira despertada pelo ciúme. Nada que a chamasse à razão foi possível, nem apresentações, ofensas ou desculpas. Só o ato - como o de um títere manipulado por mãos incautas.

Podemos dizer que Cláudia é mulher decidida, de muita coragem, capaz de romper fortes vínculos em favor daquilo em que sinceramente acredita. Sua determinação é irrevogável, nada havendo que possa dissuadi-la. Tal vontade

imperiosa pode levá-la a sua própria condenação, ao faltar-lhe a serenidade necessária para averiguar e julgar a veracidade dos fatos. Cláudia Jerônima cometeu um erro fatal ao dar ouvidos às enganosas palavras de seu informante e deixar-se dominar pela fúria que o ciúme lhe despertara. Desgraçadamente, suas suspeitas confirmaram-se ao encontrar Dom Vicente no lugar e em atitude que respaldavam aquelas informações. Portanto, ela não desmerece ser perdoada por seu crime, pois agiu segura de estar punindo legitimamente seu ofensor. Talvez lhe coubesse buscar vingança em seu inescrupuloso informante, mas isto corresponderia a entregar-se outra vez ao domínio da ira e agravar ainda mais a sua falta. Cláudia é intimamente chamada ao bom senso. A dor permitiu-lhe ver sua verdadeira imagem. Ao deparar-se com seu esposo, vítima de sua natureza impulsiva, ela está no zênite de sua própria tragédia. Neste momento ela concebe a temeridade que representa deixar-se conduzir por seus sentimentos, abandonando-se ao julgamento passional dos fatos. Possivelmente, pela dor intensa que lhe devolveu a razão, Cláudia recobrou a noção de seus limites humanos e se viu na premência de sujeitar sua soberba vontade ao governo Daquele que conhece todos os mistérios. Então decidiu retirar-se à um convento "*en el cual pensaba acabar la vida, de otro mejor esposo y más eterno acompañada*", abandonando, assim, o mundo das paixões terrenas ao qual a arrastaram seus "*atropellados deseos*" para entregar-se aos desígnios de Deus.

Apesar do erro atroz que cometeu, Cláudia pôde redimir-se. Seus atos a condenaram, mas sua fé a salvou. Dando ouvidos ao chamado à obediência, ela reconciliou-se com Deus, que não protege o cristão do sofrimento e da morte, do pecado e da dúvida, mas da solidão e do desespero total que envolvem a

vítima da tragédia[151]. A dor intensa que sofreu levou-a a uma transformação íntima que resultou na consagração de suas virtudes espirituais. Depois disto, já não são os arroubos impulsivos que terão força sobre ela, mas sua fé.

A terrível experiência de Cláudia tocou também o íntimo dos que estiveram presentes a "*aquel circuito* [que] *parecía campo de tristeza y lugar de desgracia*." A catarse da vítima de seus impulsos despertou a compaixão daqueles que a acompanhavam, levando-os também às lágrimas. O narrador faz notar especialmente a comoção nos olhos do bandoleiro "*no acostumbrados a verterlas [lágrimas] en ninguna ocasión*." Ao presenciar o horror da rigorosa vingança que vitima indevidamente um inocente, e ao dar abrigo em seu espirito à dor que acomete Cláudia, o bandoleiro é levado a purgar seus próprios crimes, tantas vezes sujeitos à mesma classe de erro. A tragédia da filha de seu amigo despertou-lhe piedade, virtude que o eleva por sobre sua natureza igualmente passional[152].

Para que o leitor conheça o que guarda a alma compassiva de Roque, à personagem será estendido o uso do discurso em primeira pessoa. Então, numa conversa intima com Dom Quixote, o bandoleiro revelou a angústia de que padecia: "*Yo, de mi natural, soy compasivo y bien intencionado; pero, como tengo dicho, el querer vengarme de un agravio que se me hizo, así da con todas mis buenas inclinaciones en tierra, que persevero en este estado, a despecho y pesar de lo que entiendo; y como un abismo llama a otro y un pecado a otro pecado, hanse eslabonado las venganzas de manera que no sólo las mías, pero las ajenas tomo a mi cargo; pero Dios es servido de que,*

---

[151] Arnold Hauser, **Maneirismo**, p. 106.

[152] Mais adiante. quando Roque regressa para junto de seu grupo, o leitor terá oportunidade de vê-lo sucumbir à sua enfermidade, tomado por um rompante de fúria em que mata um de seus "escudeiros" por haver-lhe desagradado o comentário deste sobre sua exacerbada benevolência com os bens daqueles que acabavam de assaltar - estes o tiveram mais por um Alexandre Magno que por conhecido ladrão.

aunque me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones, no pierdo la esperanza de salir dél a puerto seguro."

Desta palavras podemos depreender que Roque Guinard tomou-se um bandoleiro ao atender um chamado íntimo que o levou a atuar com o fim de corrigir as injustiças que via sendo cometidas à sua pessoa e aos demais[153]. Porém, o castigo que vingança requeria foi executado através de práticas condenáveis pelas leis do Estado e também pelas divinas, como são *"roubar, matar y saltear*". Roque está no cetro deste paradoxo. Como homem apto a executar com precisão a justiça distributiva[154], ele não pôde suportar a ineficácia da Justiça do Estado na correção das iniquidades cometidas, fazendo-se ele mesmo agente de uma melhor repartição das riquezas. Porém, seu excêntrico ideal de justiça impôs-lhe a angústia de ver sua alma condenada por seus atos profanos.

Vingança é o sentimento que tragicamente equiparou o destino de Cláudia ao de Roque Guinard. Ainda que haja alusão às "*fuerzas invencibles y rigorosas de los celos*" para justificar as atitudes de Cláudia, a matéria amorosa serviu apenas de pretexto para lançar a personagem ao seu destino trágico. O amor levou-a ao ciúme que, por sua vez, arrastou-a à ira. Outra é a motivação de Roque, mas similar o fim a que chega. O destino deles é trágico "*não porque envolve sofrimento, sacrifício e morte, mas porque não [lhes] permite nenhuma atitude simples e direta, porque todo curso de ação possível*

---

[153] A disseminação do bandoleirismo pelo território espanhol estava diretamente relacionada à crise econômica do final do século XVII que deu início a uma extorsiva arrecadação de tributos, penalizando a classe camponesa em favor da manutenção das comodidades da classe nobiliária urbana. Cf. J. Salazar Rincón, op. cit., p. 29 e ss.

[154] Como salienta o narrador, quando Roque reparte entre seus "escudeiros" o que havia sido roubado "*con tanta legalidad y prudencia, que no pasó un punto ni defraudó nada de la justicia distributiva*", o que causa muito boa impressão em Sancho, que diz: "*Según lo que aquí he visto, es tan buena la justicia, que es necesaria que se use aun entre los mesmos ladrones*" (II, 60).

conduz a um inextricável emaranhado de certo e errado, de culpa e inocência, de compulsão e liberdade de escolha[155]." Porém, conduzida por Roque, Cláudia encontrou a ocasião que ele anseia: o momento de deixar o labirinto. Após sua terrível falta, Cláudia redimiu sua soberba ao juízo divino e deu o salto em direção à salvação de sua alma. Por isso ela teve de levar seus propósitos até os limites do espetáculo sangrento da morte, para que deste crime hediondo seja salva e conheça a grandiosidade da misericórdia divina. Por sua fé, ela reconciliou-se com a harmoniosa ordem celestial. Cláudia foi levada a matar para que, sendo salva, fosse instrumento de Deus para manifestar a Roque a intervenção de Sua graça[156], ainda que inescrutável, em meio a desordem e às angústias humanas. Por fim, ao desviar os passos de Cláudia, Roque esteve conduzindo a si próprio a contemplar o misterios*o* proceder da graça divina.

As leis que regem o mundo físico dos sentidos e aquelas espirituais que governam o caminho da alma constituem duas perspectivas antagônicas de que Cervantes lança mão para que o leitor observe e julgue suas personagens. No universo literário, da luta intermitente entre a Ordem e o Caos, surge o indivíduo, levado a sintetizar em si ambos os extremos e, em sua experiência, provar de sua essencial complexidade. A aventura humana será dominar sua porção instintiva para que o espirito - a qualidade que o distingue dos animais

---

[155] Arnold Hauser, op. cit., p.107.

[156] Esta questão de ordem religiosa, é bastante contemporânea à personagem: a do merecimento da graça divina. Este era um ponto conflitante que fazia parte do ideário da Reforma Protestante, à qual o bandoleirismo catalão estava ligado. Segundo o Protestantismo, que desautorizava a Igreja como "*instituição de salvação*", a vontade divina era inescrutável à razão humana, por isso compreendia que Sua graça não poderia ser determinada pelos padrões humanos de certo ou errado, bem ou mal. Esta concepção religiosa inovadora afirmava que o homem mantinha uma relação filial e direta com Deus e que, portanto, não precisava de nenhum intermediário para alcançar a salvação, que passara a ser considerada como "*um favor, ligado à fé, que, contudo, não dependia mais das boas ações individuais, mas da totalidade da disposição do indivíduo*" (Hauser, op. cit., p. 56).

- se sobreponha. Assim sendo, as qualidades “varonis” de Cláudia, inicialmente atributos de apreciação positiva, foram capazes de levá-la à ruína ao permitir que sobre seu bom entendimento e coragem se sobrepusessem as forças subversivas do caos, tais como a ira[157]. Porém, por meio da dor, sentimento que à traz de volta à razão, Cláudia reconcilia-se com a ordem espírito e, de mulher impulsiva e cruel, recobra o singular vinculo feminino à imagem de instrumento celestial para indicar o caminho do espirito aos devastados corações masculinos.

[157] A beleza feminina (sutilmente mencionada na descrição de Cláudia) era, segundo a tradição neoplatônica, reflexo terreno da perfeição divina. Os atributos do corpo, portanto, estariam manifestando o primor da alma feminina, do que se depreende “*que la dama hermosa naturalmente tiene que ser también virtuosa y fomentar la virtud a su alrededor*” (Maria Caterina Ruta, “Implícito y explícito en la descripción de la mujer en el **Quijote**”). Cervantes usa para Cláudia as referências que a encaixariam neste protótipo, para depois destruí-lo e voltar a restituí-lo à personagem, numa complexa profusão de sentimentos dramáticos.

2. f) **Ana Félix e o enigma inescrutável da fé**

A representação do ser humano em Dom Quixote, especialmente das personagens femininas, tem desafiado o leitor a encontrar os sinais que indiquem haver ou não equivalência entre a aparência física das personagens (nas femininas, quase sempre apenas aludida) e seus atributos morais e espirituais.

Era comum à ciência da época em que surgiu **Dom Quixote** a ideia de que as características que definem o corpo de cada indivíduo são a manifestação das qualidades de sua alma. Naquele período tinha grande difusão a obra de Huarte de San Juan, **Examen de ingenios para las ciencias** (1575), que descreve e analisa os elementos constitutivos do homem e estabelece as relações entre as particularidades fisiológicas e seus atributos psíquicos correspondentes. De acordo com estes princípios, os traços exteriores, principalmente os do rosto, são a expressão dos vícios e virtudes, aptidões e tendências do indivíduo[158].

Ao deparar-se com personagens femininas de beleza extraordinária, o leitor contemporâneo a Cervantes muito provavelmente esperava encontrar nelas um caráter magnânimo, associando-as as virtudes mais apreciadas na mulher ideal do modelo neoplatônico de beleza em voga, tais como a pureza, o recato e a inteligência[159]. Nas personagens femininas de Cervantes que consideramos neste trabalho, a beleza física está conciliada com as ações das

---

[158] Cf. Maria Caterina Ruta, "Los retratos femeninos en la segunda parte del **Quijote**".
[159] Idem

personagens[160], as quais, em grande parte, são resgatadas para a circunstância da narração através de seu relato em primeira pessoa.

No episódio da mourisca Ana Félix, a busca da equivalência entre aparência e essência da personagem perpassa o plano estético de apreciação da figura feminina e projeta-se para o contexto histórico e político contemporâneo à obra literária. Na segunda metade do século XVI, com o levante de Granada, acirrou-se na Espanha o conflito sociocultural que culminou com a expulsão dos espanhóis descendentes dos povos mouros daquelas terras de domínio católico. Naquela ocasião, mesmo os "*moriscos antiguos*", aqueles que há muito demonstravam haver-se adaptado à vida e à religião cristã, viram-se na impossível tarefa de comprovar sua verdadeira fé que desde longa data vinham exteriorizando ao participar das cerimônias públicas, cumprir com os mandamentos ordenados pela Igreja, além de beber vinho e comer toucinho - algo proibido aos muçulmanos[161]. Posta em dúvida a eficácia dos sinais de fé já demonstrados por aqueles cristãos-novos, a execução dos ritos perdeu a precisão do seu significado. A impossibilidade de examinar seguramente aquilo que é intrínseco a cada indivíduo, como por exemplo, seu credo, tornou-se o estandarte para justificar a expulsão[162]. Transposto o problema para o universo

---

[160] Maria Caterina Ruta, em "Los retratos femeninos em la segunda parte del **Quijote**", considera que "*la belleza femenina ya no está vinculada necesariamente al conjunto de virtudes morales que aquel código [cortesano caballeresco] exigía y la personalidad de la mujer se realiza en la acción e intervención en su propia vida*".

[161] Sobre as proibições alimentares dos muçulmanos e seu consequente valor simbólico para os cristãos-novos e cristãos-velhos, ver de Américo Castro, **Cervantes y los casticismos españoles**. Madri, Alianza, 1974.

[162] A **Historia de los moriscos** registra que, quando a 8 de outubro de 1611, o rei Felipe III assinou a ordem de expulsão dos "*moriscos antiguos*" de Múrcia, muitos clamaram em favor deles, dizendo que podiam ser considerados como cristãos. Decidiu-se pelo envio de uma pessoa da confiança do confessor real, padre Aliaga, para averiguá-los. Este designou o frei Juan Pareda que redigiu em 1612 um informe no qual insistia na cristandade dos de Ricote, manifesta em atos públicos que havia presenciado e de cuja sinceridade não lhe cabia dúvida: ao tomar conhecimento da ordem de expulsão haviam feito procissões, penitências, orações públicas e outras manifestações de piedade cristã. Além do mais, há muito tempo bebiam vinho e comiam toucinho e os menores de quarenta anos não falavam nem entendiam árabe, por isto estimava improcedente sua expulsão. Entretanto, a única coisa que conseguiu foi uma prorrogação no cumprimento das ordens reais, pois "*los rigoristas del Consejo propendían a creer que aquellas demostraciones eran pura comedia y que, en el fondo, eran moros como los demás*" (Antonio Domínguez Ortiz e Bernard Vincent. Madri, Alianza Universidad, 1989, p. 199).

literário, através da experiência pessoal de Ana Félix vamos vê-la, entre o rol das personagens femininas, protagonizar o singular desafio de recobrir os signos de seu verdadeiro conteúdo.

Ana Felix, "*la hermosa mora*", é o destaque no tenso cenário do último ato da secular cruzada entre cristãos e mouros: o porto, o mar, o barco, configurados como trágico espaço da expulsão dos "infiéis".

Durante o passeio de Dom Quixote e Sancho pela praia de Barcelona (II, 63), uma embarcação moura é capturada pela galera espanhola em que se encontravam. O general espanhol ordena que se execute toda a tripulação aprisionada, a começar pelo arrais, por culpa do assassinato de dois de seus soldados. Entretanto, a beleza extrema do jovem infunde no vice-rei de Barcelona o desejo de perdoá-lo. Ao inquirir-lhe sobre sua fé, revela-se que se trata não de um turco, mas de uma mulher cristã. Diante da surpresa que lhes provoca, suplica-lhes: "*Suspended, ¡oh señores!, la ejecución de mi muerte; que no se perderá mucho en que se dilate vuestra venganza en tanto que yo os cuente mi vida*." [163] Dão-lhe oportunidade para falar, advertindo-a de que esta licença não a livraria de sofrer sua pena.

A questão que inicialmente o leitor poderia esperar que o relato elucidasse seria se a beleza cativante da jovem moura encontrava ressonância em suas qualidades espirituais e morais, que talvez se manifestassem através de sua narração, permeando as circunstâncias de sua história pessoal. A

[163] A única narração autobiográfica feminina que encontra, a princípio, uma situação desfavorável para o relato é a de Ana Felix. Para esta personagem, o ato de narrar recobre-se de uma tragicidade antes não experimentada em **Dom Quixote**, já que o tempo em que seu relato pode ocupar a atenção dos ouvintes é proporcional ao tempo em que se prolonga a vida da bela mourisca.

possibilidade de ver-se comprovada a equivalência desponta quando a belíssima prisioneira reafirma que é cristã, "*y no de las fingidas, ni aparentes, sino de las verdaderas y católicas*", assegura. Ela conta que seus pais são da raça dos mouros, mas declara que sua mãe é cristã e seu pai "*discreto y cristiano, ni más ni menos*". Da mãe, herdou-lhe o credo através do leite materno[164], criando-se de tal forma que "*ni en la lengua ni en ellas [las costumbres] jamás, a mi parecer, di señales de ser morisca*[165]." O argumento de nunca haver-se portado como pessoa que guarda a fé muçulmana pode parecer insidioso a quem pudesse estar tentando trazer à tona a verdade dos fatos. Ao enunciar tal procedimento, está chamando atenção para a problemática possibilidade de haver diferença entre o comportamento público e o privado dos indivíduos, aspecto para o qual convergiu a desconfiança dos cristãos sobre os de sua raça, acusados de apenas simular sua conversão ao cristianismo.

Tão intricada é a questão que ela lamenta não haver convencido as autoridades responsáveis pela expulsão da autenticidade de sua fé e nem sequer

---

[164] De acordo com os mesmos preceitos que Huarte de San Juan registrou em *Examen de ingenios*, era comum a ideia de que as virtudes e vícios se transmitiam pelo leite materno através dos *humores* da mãe. Frei Luis de León adverte que a obrigação da mãe é tornar seus filhos boas pessoas, o que lhe impõe a necessidade de ela própria amamentá-los, evitando entregá-los a amas-de-leite, "*porque con la leche [...] se bebe y convierte en sustância [...] todo lo bueno y lo malo que hay en aquella de quien se recibe; porque el cuerpo ternecico de un niño, y que salió como comenzado del vientre, la teta le acaba de hacer y formar*" (**La perfecta casada**, p. 135). Note-se que, ao assegurar o meio físico pelo qual herdou sua fé ("*mamé la fe católica en la leche*"), Ana Félix está tratando de reforçar a validez dos signos físicos como indicadores de sua constituição intrínseca.

[165] Aqui o termo "*morisca*" incorpora a desconfiança que aqueles assim designados suscitavam. De acordo com o dicionário Larousse, a primeira acepção do termo "*morisco*" (a) é a de seu sinônimo: "*moro*" (a): "*De la antigua Mauritania*.//Por ext. *Mahometano*" (**Pequeño Larousse Ilustrado**, Buenos Aires, Larousse, 1984, p. 700). Porém, havia outra designação para o termo "*morisco*" (a): *"Dícese de los moros bautizados que se quedaron en España después de la Reconquista*" (Idem). Ou seja, "*morisco*" (a) é um termo que indica a genealogia de um indivíduo, mas que, por extensão, indica seu credo. Assim, na afirmação de Ana Félix parece haver um jogo de imprecisão pela escolha do termo que, no seu uso comum, estava carregado de ambiguidade, o que se torna enigmático justamente no momento em que ela trata de enunciar sua verdadeira fé.

seus tios, os quais tomaram seu testemunho "*por mentira y por invención para quedarme en la tierra donde había nacido*". Contudo, ela tem em alta estima suas qualidades de cristã, considerando-as como virtudes, de par com elas cresceu sua beleza, assinala.

Se o conteúdo de suas palavras, pela impossibilidade de ser examinado, poderia deixar em dúvida os que a ouvem, a prisioneira oferece-lhes um sinal visível que deve indicar-lhes a veracidade de sua fé: sua beleza. O relato autobiográfico assume o caráter de uma confissão de fé na qual a narradora trata de construir uma imagem de si aos olhos daqueles que a julgam e que tem sua vida nas mãos. Para tanto, ela se vale de um signo visível que pode evidenciar seu perfil interno: a perfeição de seu rosto, parte do corpo que é o espelho da alma.

Tornou-se cativo de sua encantadora beleza um cavalheiro espanhol, Dom Gaspar Gregório, "*hijo mayorazgo de un caballero que junto a nuestro lugar otro suyo tiene*", diz ela. Aos olhos deste cavalheiro, podemos imaginar, configurou-se a perfeita semelhança entre a beleza de seu corpo e de seu espírito, pois ao vê-la e falar com ela nasceu-lhe um amor tão intenso pelo qual sujeitou-se a uma grande prova, qual seja, juntar-se aos mouriscos [166] e partir com eles para o exilio, abandonando a família, uma vultosa herança e sua pátria.

A narração da bela moça disfarçada de arrais mouro percorre um caminho que soma elementos cada vez mais contundentes à verdade que está tratando de evidenciar. Depois de fazer um retrato de si, de seus pais e do

[166] Através de Dom Gaspar Gregório, parece haver uma indicação de como se dava amistosamente a convivência entre cristãos e mouros no povoado de Ana Félix, pois Dom Gregório pôde unir-se aos exilados "*porque sabía muy bien la lengua*", sinal de sua frequente permanência entre eles. Durante muito tempo se preconizou a fusão das comunidades mouras e cristãs através de casamentos mistos, segundo a **Historia de los moriscos** (cf. p. 65), caminho para o qual parece seguir o amor de Dom Gaspar Gregório e Ana Felix.

modo como vivia - estando em vias de desposar-se com um cavalheiro cristão, acrescenta ao seu relato as impressões que lhe causaram os acontecimentos do desterro. Afirma que aportar em Argel foi "*como si le hiciéramos en el infierno mismo*", justificando sua opinião ao mencionar a luxúria e cobiça do rei mouro. Este, notificado de sua beleza e fortuna, chamou-a perante si para inquiri-la. Naquela circunstância ela encontrou a ocasião para voltar à sua terra natal pois, conhecendo sua avidez[167], propôs ao rei que retornasse à Espanha para resgatar o tesouro que lá deixara escondido. Estando ela em presença do rei, avisaram-no que a acompanhava "*uno de los más gallardos mancebos que se podía imaginar*", o que a fez temer pela sorte de seu amado "*porque entre aquellos bárbaros turcos en más se tiene y estima um mochacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea*"[168] comenta a narradora. Então, "*casi como prevenida del cielo*" ela diz, traçou um ardil para enganá-lo e deixar a salvo Dom Gregório, assegurando-lhe que se tratava de uma mulher travestida. O rei deixou-se iludir com a trapaça, maravilhado com a beleza de Dom Gregório em trajes femininos[169], e mandou hospedá-lo na casa de senhoras

---

[167] A opinião comum apregoava a avareza também dos mouriscos espanhóis, segundo a **Historia de los moriscos** (Cf. p. 124). Cervantes, em "*El coloquio de los perros*", também lança impropérios à "*morisca canalla*" através do cão Berganza, que lhes critica a conversão apenas aparente e a avareza: "*por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley cristiana; todo su intento es acuñar y guardar dinero acunado*" (**Novelas Ejemplares**. Ed. Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas. Madri, Espasa Calpe, 1991, p. 616). Muitos estudiosos da abra de Cervantes dedicam-se à acentuada diferença que há na apresentação dos espanhóis mouriscos em "*El coloquio de los perros*" em **Dom Quixote**. Veja-se, por exemplo o artigo de Antonia Oliver, "El morisco Ricote" (**Anales Cervantinos**. Madri, Vol. V, 1955-56, p. 249-255), o amplo estudo de Antonio Márquez Villanueva, em **Personajes y temas del Quijote**, e a interessante abordagem que lhe dá Américo Castro em **Cervantes y los casticismos españoles**.

[168] A **Historia de los moriscos** assinala que muitos mouriscos espanhóis expulsos regressaram clandestinamente, apresentando como argumento sua repugnância aos costumes muçulmanos. O que mais os escandalizava era a extensão desmesurada da pederastia: "*Si alguno de los granadinos tiene un hijo no lo osa dejar de la mano por temor de que los moros de Argel se lo quiten para usar mal de él*", declarou um jovem mouro clandestino aos seus inquisidores (Pp. 239-240).

[169] Note-se como neste episódio o travestismo masculino perde a conotação cômica que recebeu no episódio da filha de Diego de la Llana. Aqui as circunstâncias do travestismo são trágicas, com a finalidade de salvaguardar a integridade física e moral de Dom Gregório, ameaçadas pela acentuada homossexualidade dos argelinos. A mudança de aparência tem o propósito de ocultar sua verdadeira identidade para salvá-lo de grandes riscos, remontando para à dramaticidade da lenda grega em que Tetis disfarça seu filho Aquiles para afastá-lo de perigos mortais.

mouras, “*por huir del peligro que en el serrallo de sus mujeres podía tener y temer de sí mismo*”, pois pretendia ofertá-la (aquela que lhe pareceu uma mulher formosíssima) ao *Gran Señor*. Depois disso, o rei ordenou sua viagem de regresso à Espanha para recuperar o tesouro, ficando Dom Gregório em delicada situação. Eis os fatos que trouxeram a moura espanhola expulsa de volta à costa de seu país, cuja desafortunada sorte colocou-a no impensado transe de ver-se prestes a perder a vida pela corda que já está em seu pescoço.

O conteúdo de seu relato é suficiente para justificar o fato de estar ali em companhia de mouros e renegados, na qualidade de arrais de uma embarcação argelina. Todavia, ela não esclarece como esta viagem poderia mudar seu destino de verdadeira cristã, nem como, recuperando o tesouro e retornando a Argel, poderia pôr a salvo Dom Gaspar Gregório.

Um indicio de quais seriam seus verdadeiros planos talvez seja a preocupação que os turcos que a acompanhavam tiveram, pois antes de desembarcá-la em companhia de um renegado “*primero quisieron barrer esta costa y hacer alguna presa, si pudiesen, temiendo que si primero nos echaban a tierra, por algún accidente que a los dos nos sucediese podríamos descubrir que quedaba el bergantín en la mar, y si acaso hubiese galeras por esta costa, los tomasen*”, como ela diz.

Muito provavelmente seus planos eram de, estando em terras cristãs (acompanhada de um renegado espanhol que ela sabe “*es cristiano encubierto y que viene con más deseo de quedarse en España que de volver a Barbería*”), denunciar a embarcação moura, eliminando suas sentinelas e, com o tesouro em mãos, afiançar o resgate de Dom Gaspar Gregório. Como este, outros

segmentos do plano de ação da bela prisioneira são relegados à imprecisão em seu relato a fim de salientar algo mais significativo para ela: sua identidade como verdadeira cristã.

Depois de acusar os verdadeiros culpados da morte dos soldados, a ré conclui sua narração com uma suplica: "*lo que os ruego es que me dejéis morir como cristiana*[170]*, pues, como ya les he dicho, en ninguna cosa he sido culpante de la culpa en que los de mi nación han caído*". Calando-se, ela chora, acompanhada pelas lágrimas de muitos dos que a ouviram. Então, o vice-rei "*tierno y compasivo, sin hablarle palabra, se llegó a ella y le quitó con sus manos el cordel que las hermosas de la mora ligaban*", libertando-a da sentença que o general lhe havia imposto.

A partir daí, a atenção da narrativa se desvia da bela moça para um ancião que entrou no barco com o grupo que acompanhava o vice-rei e esteve ouvindo aquela "*peregrina historia*". É Ricote, o pai "discreto" que mencionara a mourisca. Unindo suas lágrimas às dela, ele pede ao general e ao vice-rei que "*por la integridad de vuestra justicia*" tenham misericórdia deles.

Unindo-se pai e filha, somam-se para o leitor as informações dos relatos de ambos, incitando-o a fazer seu próprio juízo dos fatos. Em outra ocasião, totalmente isenta de suspeitas, quando Sancho casualmente encontrou-se com seu vizinho mourisco no dia e m que deixava o governo da *Insula Barataria*, ocasião em que Ricote lhe havia dito: "*yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota mi mujer son católicas cristianas, y aunque yo no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro, y ruego siempre a Dios me*

[170] A preocupação de Ana Félix certamente reside na diferente conotação que a morte tem para os cristãos e para os muçulmanos, que sobrepassa a diferença entre os ritos fúnebres das diferentes religiões: os cristãos devem receber a extrema-unção e ser sepultados no interior das igrejas ou em terra abençoada, enquanto aqueles espanhóis que seguiam os costumes muçulmanos declamavam versos do Corão e sepultavam seus mortos em cemitérios no campo (Cf. **Historia de los moriscos**, p. 92 e 270).

abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir".

Naquele momento o leitor pôde verificar as palavras de Ricote sendo confirmadas em suas atitudes. Conhecendo a fé de sua esposa e filha, e em vista dos decretos que a mando do rei Felipe III se publicavam determinando a expulsão dos mouros das terras cristãs da Espanha, Ricote partiu com o propósito de encontrar um lugar em que elas pudessem viver em liberdade de consciência, onde, sendo da raça dos mouros, pudessem viver como cristãs. Além disso, os costumes de Ricote já não são os de um homem muçulmano, pois bebe vinho e na sua refeição estão ossos de presunto.

O encontro com Ricote não só acrescenta confiabilidade à fé testemunhada por Ana Félix, como também delimita as particularidades do momento histórico em que se deu a história da personagem feminina. Conta a **Historia de los moriscos** que Ricote é o nome de uma região da Murcia habitada por "*moriscos antiguos*" que há muito haviam assimilado o cristianismo. A expulsão destes grupos de murcianos teve grande repercussão na opinião pública, que acreditava que aqueles poderiam ser considerados como verdadeiros cristãos. Desde então o topônimo Ricote ficou revestido de uma aura de fatalidade[171]. A personagem de Cervantes, que não por acaso tem o mesmo nome, evoca o paradigma de vítima inocente e estende-o à filha ao juntar-se a ela no momento em que ela trata de convencer o improvisado tribunal, formado pelo general e o vice-rei de Barcelona, de que é possuidora de verdadeira fé cristã.

Deixaremos de lado as considerações sobre a forma como Cervantes apresenta a complexa questão dos mouros espanhóis através de Ricote para centrar-nos na representação da personagem feminina, destacando as

[171] Cf. Op. cit., pp. 196-200.

características morais e psicológicas que dela se evidenciam a partir de sua inserção neste conflito sociocultural historicamente datado.

Revelando sua astucia para simular seus verdadeiros propósitos ao enganar o rei de Argel, Ana Felix ajustara-se ao perfil ardiloso que os cristãos espanhóis atribuíram aos da raça dos maometanos, o que poderia indicar que estes foram merecedores da suspeita que incidiu sobre todos eles, amenizando, talvez, o rigor usado pelos encarregados de sua expulsão. Por outro lado, na ocasião em que ocorrera, o proceder de Ana Félix não deveria ser considerado um indicio de culpa, mas de estima aos olhos da comunidade cristã, pois a trapaça fora usada contra seus inimigos, os maometanos, em favor da integridade de um cavalheiro espanhol. Os meios são abomináveis, mas os fins valeram a Ana Félix a consideração de seus juízes.

Por fim, a desagradável experiência de haver estado no inferno de Argel revelou-se uma providencial oportunidade para a cristã-nova granjear uma melhor sorte para seu destino. Somente depois de haver-se deparado com o perigo iminente de juntar-se aos infiéis é que ela, tendo aplicado sua astúcia, irresoluta determinação e coragem para retornar às terras cristãs, fez-se devidamente merecedora de crédito.

No dramático momento em que está atada à forca, em que tem de fazer uma rápida revisão de sua vida, desponta seu propósito mais sincero: assegurar o destino cristão de sua alma. Sua verdadeira identidade evidencia-se ao ver que sua vida está por um fio e o destino eterno de sua alma está por ser definido. Nesta circunstância ela poderia ter suplicado aos cristãos ali presentes que recuperassem seu tesouro e tratassem do resgate de Dom Gregório, mas essa não é a questão mais importante para quem está prestes a morrer. Seu amor por ele é sincero, porém maior é sua preocupação de que, uma vez

abandonada a vida terrena, pudesse entregar sua alma a Deus. Para os cristãos a morte representa o momento de redenção, de deixar o sofrimento da vida terrena e desfrutar da glória com o Pai.

O relato de Ana Félix traz elementos suficientes para tê-la como cristã exemplar. Posta numa difícil situação de pecado, em vez de render-se à heresia moura ela decididamente seguiu fiel à sua fé e, com impetuoso ânimo, buscou meios de desvencilhar-se daquele conflito para retornar ao seio da cristandade. Comovidas, as autoridades cristãs livram-na da forca e irão empenhar-se para que permaneça no país.

Seu relato autobiográfico acaba remetendo a um crime anterior ao assassinato dos soldados espanhóis, um crime contra a fé da acusada, cometido por aqueles que a expulsaram acusando-a indevidamente de ser "infiel". Através de seu relato a ré sutilmente reverte a situação, colocando os acusadores na situação de juízes de sua própria consciência[172].

A comoção que a confirmação da fé de Ana Félix certamente teve efeito não só sobre as personagens que acompanhavam seu relato, mas também sobre o leitor contemporâneo ao conflito histórico que a obra literária estava recriando. Através do episódio de Ana Félix, Cervantes não condena ou absolve nenhuma das partes, cristãos ou espanhóis de ascendência mourisca, em vez disso, problematiza a atribuição de culpa ou inocência a qualquer uma das partes. Ambas possuem virtudes, ainda que tenham cometidos graves erros. Assim disposto o problema cabe ao leitor, fora do universo literário, julgar definitivamente os fatos e imaginar um final para a história de Ana Félix.

---

[172] Márquez Villanueva afirma que "*Ana Félix puede ser tajante porque está pregonando la plenitud de eficacia del sacramento bautismal en una tierra de cristianos. Invocadas en trance de muerte, sus razones llevan consigo en eco de augusta verdad y se convierten, a su vez, en dedo acusador*" (**Personajes y temas del Quijote**, p. 331).

Cervantes aparentemente se exime de dar um caráter definitivo ao desfecho desta trama: o vice-rei não vê "*inconveniente alguno que quedasen en ella* [España] *hija tan cristiana y padre, al parecer, tan bien intencionado*" mas, como faz notar Márquez Villanueva, há que ter em conta que o obstáculo legal à permanência deles naquele país permanece em vigor e tão alta personalidade como o vice-rei de Catalunha carece de atribuições para derrocá-lo,[173] ficando a justiça humanitária sujeita ao "*inconveniente*" das ordens judiciais do Estado.

Quanto à representação da personagem feminina, vale ressaltar que Ana Félix perfaz o ícone da mulher idealizada, conforme o modelo neoplatônico, na qual a admirável aparência assinala suas qualidades intrínsecas, uma vez que a extrema beleza que infundiu compaixão no vice-rei de Barcelona se harmoniza com a inclinação espiritual da personagem, que, por fim, eleva-se sobre a imperfeita natureza humana e se faz digna do apreço da comunidade cristã.

O empenho de Ana Félix em contornar as dificuldades com que se deparou asseguram-lhe o perfil de mulher bravia que conhece muito bem os meandros do mundo que está à sua volta. Sem destituir os princípios estéticos da idealização da mulher ou escandalizar a moral cristã, esta personagem aponta para a inescrutável natureza humana, composta de matéria visível e outra imperceptível aos olhos, as quais possuem propriedades particulares em cada ser humano. Ana Félix destaca-se como indivíduo que afirma decisivamente sua identidade e o valor de sua própria vida. Ao tratar de construir uma imagem de si aos olhos de seus ouvintes, através de um relato em primeira pessoa, ela está reivindicando uma identidade própria, destacando-se do conjunto anônimo e muitas vezes pejorativamente considerado por aqueles que detinham o destino da nação em seu poder.

---

[173] Op. cit., p. 331.

Nesta personagem encontramos uma mulher autônoma, de personalidade própria e interesses muito bem definidos, que revelam os princípios morais e religiosos pelos quais ela luta acirradamente, sem se deixar conduzir a um modo de vida incompatível com eles. O ânimo varonil da personagem se configura pela sua inquebrantável disposição para ajustar seu destino aos obstáculos que se apresentam aos seus propósitos individuais. Tal atributo leva-a a uma atuação admirável que une sua coragem, inteligência e astúcia ao elevado teor da meta que se propõe alcançar: viver sua fé de forma condigna. Por sua vez, a personagem ganha vivaz realismo à medida que sua experiência pessoal circunscreve-se a um problema sociocultural contemporâneo à obra.

Aos atributos idealizados da personagem acrescenta-se a dimensão imperfeita do ser humano, que não é simplesmente bom ou mau, mas que, sendo composto por espirito e matéria, está em contato permanente com os dois mundos, o inteligível e o perceptível pelos sentidos, o primeiro voltado para a razão e as virtudes e o outro para os instintos e as paixões humanas.

Ana Félix alça-se sobre a complexa natureza humana porque tem admiráveis objetivos que a guiam na condução de seu destino, os quais, somados à sua coragem para persegui-los e à sua encantadora beleza, tornam-na capaz de despertar a compaixão, a mais excelsa das virtudes teologais, nos corações entorpecidos pelo rigor da justiça que se dispõem a aplicar.

3. **Considerações finais**

Vimos, nas considerações sobre a configuração do papel social feminino na Espanha dos Áustrias, que sobre a mulher pesavam as forças antagônicas de um modelo bipolar: ou a mulher mostrava-se devota, fiel a seu marido e retirada a seu lar, seguindo o modelo da Virgem Maria, ou restava-lhe a marginalidade, como quem indesejavelmente atendeu aos instintos primitivos de sua natureza libidinosa, herdada de Eva. No entanto, por meio da superação desta estrutura bipolar, Cervantes harmoniza o ideal de beleza feminina com as excelentes virtudes que se manifestam através da postura “varonil” das personagens femininas diante de problemas pertinentes ao quadro histórico da Espanha contemporânea ao Dom Quixote.

A admirável beleza das personagens femininas é indicio de seus altos princípios morais e espirituais. Quando tais atributos são contextualizados num conflito socialmente conhecido, levam a experiências inigualáveis que produzem um efeito surpreendente aos nossos olhos.

A atuação das “mulheres varonis” quase sempre implica um arroubo de liberdade, pois têm de ultrapassar os limites da casa paterna e da tutela familiar. Contudo, esta atitude livre e consciente não as induz a uma conduta libidinosa ou a qualquer gesto que poderia pôr em risco a qualidade de mulheres honradas. Portanto, nestas personagens não se confirma o temor que os predicadores da moral católica tinham de que, se a mulher não estivesse sob os cuidados masculinos, iria entregar-se ao desfrute de seus desejos sexuais

ilimitados, arrastada pelo seu pouco juízo e domínio imperfeito da razão - motivo pelo qual justificavam o retiro doméstico.

As “mulheres varonis” têm uma postura arrojada frente aos condicionamentos sociais e por isso desafiam as diferentes instâncias do poder instituído. A coragem, a determinação, a convicção em seus princípios desvincula-nas da imagem da mulher requerida para a lascívia, como também do ícone da mulher de aparência angelical e caráter brando que tudo espera do homem. Seus louváveis atributos fazem-nas merecedoras de respeito e admiração pela sua participação ativa no mundo que as cerca.

Estas personagens femininas empenham-se na tarefa de buscar soluções adequadas ao problema que as aflige, o qual, via de regra, implica uma questão de justiça, pois seus opositores masculinos escusam-se de cumprir com seus deveres ou, simplesmente, julgam com parcialidade o mérito da questão. As armas para o enfrentamento de seus adversários já não serão a espada, a lança e o escudo, como as de Marfisa e Bradamante, mas a palavra. Este torna-se o instrumento pelo qual as personagens femininas interagem com aqueles de quem requerem uma mudança de comportamento. Deste modo, em **Dom Quixote**, as mulheres que conquistaram o direito de lutar para melhorar a sorte de seu próprio destino passam a ser representadas também pelo uso autônomo do discurso em primeira pessoa.

4. **Bibliografia**

ARCINIEGAS, Germán. "Don Quijote, un demócrata de izquierda". **Revista de Occidente**, 142, 1974, pp. 85-100.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**. Trad. Jerónimo de Urrea. Edição e notas Francisco José Alcántara. Barcelona, Planeta, 1988.

ARISTOTELES. *Poética*. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 3. ed., 1988, pp. 19-52.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "Introdução". **La Galatea**. Cervantes. Madri, Espasa-Calpe, 1961

AUERBACH, Erich. "A Dulcinéia encantada". **Mimesis**. São Paulo, Perspectiva, 2. ed., 1987, pp. 299-320.

_____. "A meia marrom". **Mimesis**. São Paulo, Perspectiva, 2. ed., pp. 471-502.

AVELEYERA, Teresa. "El erotismo de don Quijote". **NRFH**, n. 26, 1977, pp. 468-479.

BARTRA, Agustí. **Diccionario de mitología**. Barcelona, Grijalbo, 2. ed. 1982.

BASANTA, Ángel. **Cervantes y la creación de la novela moderna**. Madri, Anaya, 1992.

BÉDIER, Joseph. **Tristán e Isolda**. Trad. Fernando Díez de Miranda. Barcelona, Pomaire, 1981.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 4. ed., (s.d.), pp. 197-221.

BOOT, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. **La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII).** Madri, Revista de Occidente, 1955.

BRANDAO, Junito de Souza. **Dicionário mítico etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis, Vozes, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Palas Atenas, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CASALDUERO, Joaquín. **Sentido y forma del teatro de Cervantes**. Madri, Gredos, 1966.

CASTRO, Américo. **Hacia Cervantes**. Madri, 3.ed., Taurus, 1967.

_____. **Cervantes y los casticismos españoles**. Madri, Alianza, 1974.

CASTRO, Carmen. "Personajes femeninos de Cervantes". **Anales Cervantinos**. CSIC, Madri, 1953, pp. 43-85.

CATTANO, Maria Teresa. “Notas a Don Quijote. Fragmentos de un discurso teatral”. **Don Quijote**. R. Azcona e M. Scaparro. Madri, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pp. 31-38.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo, Moraes, 1984.

CORRAL, Helia Maria. "La mujer en las Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra". **Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes**. Madri, Edi-6, 1981, pp. 397-408.

CRAMPE-CASNABET, Michèle. “Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII”. **Historia de las mujeres**. Ed. G.Duby e M. Perrot. Madri, Taurus, tomo 3, 1992, pp. 335-369.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O discurso à procura do discurso: estudo dos romances de primeira pessoa de Vergílio Ferreira**. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo, 1973.

DEFOURNEAUX, Marcelin. **A vida cotidiana em Espanha no Século de Ouro**. Trad. André Varga. Lisboa, Ed. Livros do Brasil, (s.d.).

DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo, Contexto, 3. ed., 1992.

DIAZ-PLAJA, Fernando. **Historia de España en sus documentos, siglo XVI**. Madri, Cátedra, 1988.

_____. **Historia de España en sus documentos, siglo XVII.** Madri, Cátedra, 1988.

DOMÉNECH, Fernando. "Don Quijote en escena". **Don Quijote**. R. Azcona e M. Scaparro. Madri, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pp. 15-27.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio. **Instituciones y sociedad en la España de los Áustrias**. Barcelona, Ariel, 1985.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio e VINCENT, Bernard. **Historia de los moriscos**. Madri, Alianza, 1989.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

DUBY, Georges. **O cavaleiro, a mulher e o padre.** Trad. G. Cascais Franco. Lisboa, Dom Quixote, 1988.

_____. **Guilherme Marechal**. Trad. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro, Graal, 1987.

_____. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

DUNN, Peter N. "*Las Novelas Ejemplares*". **Suma Cervantina**. Ed. J.B. Avalle-Arce e E.C. Riley. Londres, Tamesis Books Limited, 1973, pp. 81-118.

EL SAFFAR, Ruth Snodgrass. "La función del narrador ficcticio en Don Ouijote". **El Quijote**. Ed. G. Haley, Madri, Taurus, 1984, pp. 288-299.

ESCHENBACH, Wolfram von. **Parsifal**. Trad. Alberto Ricardo S. Patier Brasília, Thot, 1989.

FAJARDO-ACOSTA, Fidel. "Don Quijote y las armas infernales". **Hispanic Journal.** Vol. 10. N. 2, 1989, pp. 15-23.

FOUCAULT, Michel**. Las palabras y las cosas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 4. ed., 1972.

FRANCO Jr., Hilário. **As utopias medievais**. São Paulo, Brasiliense, 1992.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1957

_____. **La escritura profana**. Trad. E. Simons. Caracas, Monte Avila, 1970.

FUENTES, Carlos. **Cervantes o la crítica de la lectura**. México, Joaquín Mortiz, 1976.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Gatos de outro saco**. São Paulo, Brasiliense, 1981.

GARATE CORDOBA, José María. **Espíritu y milicia en la España medieval**. Madri, Publicaciones Españolas, 1967.

GARCIA PUERTAS, Manuel. **Cervantes y la crisis del Renacimiento español.** Montevideo, Universidad de la República, 1962.

GENDREAU-MASSALOUX, Michele. “Los locos de amor en El Quijote. Psicopatologia y creación cervantina”. **Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes**. Madri, Edi-6, 1981, pp. 687-693.

GILMAN, Stephen. **La novela según Cervantes**. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

GIRARD, René. **Mentira romántica y verdad novelesca**. Trad. Joaquim Jordá. Barcelona, Anagrama, 1985.

GONZÁEZ PALENCIA, A. "Cervantes y los moriscos". **Boletín de la Real Academia Española**, XXVII, 1948, pp. 107-122.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2.ed., 1993.

GUEVARA, Antonio de. **Epístolas familiares**. Seleção prologada por Augusto Cortina. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 2. ed., 1946.

HALEY, George. "El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro". **El Quijote**. Ed. G. Haley. Madri, Taurus, 1984, pp. 269-287.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**. Trad. J. Guinsburg e Magda França. São Paulo, Perspectiva, 2.ed., 1993.

HERRERO GARCIA, Miguel. **Ideas de los españoles del siglo XVII**. Madri, Gredos, 1966.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução: A invenção das tradições". **A invenção das tradições**. Org. T. Ranger. Rio de Janeiro, Terra e Paz, 1984, pp. 9-23.

JOHNSON, Carroll B. **Madness and lust - a psychoanalytical approach to Don Quixote**. University of California Press, Berkley, 1983

KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literaria**. Trad. Maria D. Mouton e V. García Yebra. Madri, Gredos, 4.ed., 1961.

LAMB, Ruth S. “Las mujeres en El Quijote: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca”. **Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes**. Madri, Edi-6, 1981, pp. 767-772.

LEITE, Ligia Chiappini M. **O foco narrativo**. São Paulo, Ática, 7. ed., 1994.

LEON, Fray Luis de. **La perfecta casada**. Madri, Espasa-Calpe, 9. ed., 1968.

LORITE MENA, José. **El orden femenino**. Barcelona, Anthropos, 1987.

LLORENS, Vicente. "Historia y ficción en el Quijote". **El Quijote**. Ed., G. Haley. Madri, Taurus, 1984, pp. 253-266.

LUKACS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa, Presença, (s.d.)

MACHADO DE ASSIS. "O Primo Basílio". **Crítica literária**. São Paulo, Linográfica, (s.d.), pp. 164-172.

MADARIAGA, Salvador de. **Guia del lector del Quijote**. Madri, Espasa- Calpe, 3. ed., 1987.

MARQUEZ, Hector P. **La representación de los personajes femeninos en el Quijote**. Madri, José Porrúa Turranzas, 1990.

MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. **Personajes y temas del Quijote**. Madri, Taurus, 1975.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma. "Experiencia religiosa y sensibilidad feminina en la España Moderna". **Historia de las mujeres**. Ed. G. Duby e M. Perrot. Madri, Taurus, tomo 3, 1992, pp. 571-587.

MORÍNIGO, Marcos A. "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro". **Revista de la Universidad de Buenos Aires**. Ano II, N. 1, 1957, pp. 41-61.

NICHOLSON, Eric A. "El teatro: imágenes de ella". **Historia de las mujeres**. Ed. G.Duby e M. Perrot. Madri, Taurus, tomo 3, 1992, pp. 311-333.

OLIVER, Antonio. "El morisco Ricote". **Anales Cervantinos**. Madri, V, 1955-56, pp. 249-255.

OLMOS GARCÍA, Francisco. **Cervantes en su época**. Madri, Ricardo Aguilera, 1970.

OVIDIO, Publio. **Metamorfosis**. Introd., versão rítmica e notas Rubén Bonifaz Nuño. México, Cien del Mundo, 1985.

PARKER, Alexander A. **La filosofia del amor en la literatura española, 1480-1680**. Trad. Javier Franco. Madri, Cátedra, 1986.

PAVIS, Patrice. **Diccionario de Teatro**. Madri, Paidós, 1990.

PERCAS DE PONSETI, Helena. **Cervantes y su concepto del arte**. Madrı, Gredos, 1975.

PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo, Perspectiva, 1988.

PORQUERAS MAYO, Alberto. E**l problema de la verdad poética en el Siglo de Oro.** Madri, O Crece o Muere, 1961.

PROMIS, José. **La consciencia de la realidad en la literatura española** (siglos XII al XVII). Valparaiso, Ediciones Universitarias de Valparaiso, (s.d.).

PREDMOR, Richard L. "El problema de la realidad en el Ouijote". **NRFH**, VII, 1953, pp. 489-498.

RAMON NIETO. "Cuatro parejas em el Quijote". **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madri, n. 276, 1973, pp. 496-527.

RILEY, E.C. **Teoría de la novela en Cervantes**. Trad. Carlos Sahagún. Madri, Taurus, 3. ed., 1981.

_____. "Symbolism in Don Quixote, Part II, Chapter 73". **Journal of Hispanic Philology**, 3, 1979, pp. 161-174.

ROBERT, Marthe. **Novela de los orígenes y origenes de la novela**. Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madri, Taurus, 1973.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 3. ed., 1994.

ROSSUM-GUYON, Françoise. "Ponto de vista ou perspectiva narrativa". **Categorias da narrativa**. Trad. Cabral Martins. Lisboa, Vega, (s.d.), pp. 19-53.

ROTERDAM, Erasmo. **Elogio da loucura**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 10. ed., 1993.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

RUTA, Maria Caterina. "Implicito y explicito en la descripción de la mujer en el Quijote". **Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Almagro, junho, 1991 (no prelo).

_____. ”Otros recorridos del realismo cervantino". **Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas**. IRVINE - 92, pp. 127-173.

_____. "Los retratos femeninos en la segunda parte del Quijote”. **Actas del segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Org. e edição de Guiseppe Grilli. Nápoles, 1995, pp. 497-511.

SALAZAR RINCON, Javier. **El mundo social del Quijote**. Madri, Gredos, 1985.

SAMPAIO, Fernando G. **As Amazonas**. São Paulo, Aquarius, (s.d.).

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Trad. Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, 5. ed., Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. **Tragédias**. Introd. José S. Lasso de La Vega. Trad. e notas Assela Alamillo. Madri, Gredos, 1986.

SOLDEVILA, F. **Historia de España**. Barcelona, Ariel, tomo V, 2. ed., 1963.

SPITZER, Leo. "Perspectivismo lingüistico en el Qujote". **Lingüística e historia literaria**. Madri, Gredos, 2. ed., 1974, pp. 135-187.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, et alli. **Historia de España**. Barcelona, Lobor, 1991.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo, Ática, 1986.

VALBUENA PRAT, Ángel. **Historia de la literatura española**. Barcelona, Gustavo Gili, 5. ed., tomo 5, (s.d.).

_____. **La vida española en la Edad de Oro**, según sus fuentes literarias. Barcelona, Alberto Martin, 1943.

VICENS VIVES. **Historia de España y América**. Bacelona, Vicens-Vives, 2. ed., tomo 3, 1971.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. "Personagens femininas em Dom Quixote". **Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Natal, Editora da UFRN, 1995, pp. 349-355.

_____. **O dito pelo não dito: Dom Quixote no palácio dos duques**. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo, 19885

VILAR, Pilar. "El tiempo del Quijote". **El Quijote**. Ed. G. Haley. Madri, Taurus, 1984, pp. 17-29.

VIVES, Juan Luis. *Formación de la mujer cristiana*. **Obras completas**. Ed. Lorenzo Riber. Madri, Aguilar, tomo 1, 1947.

VOLTAIRE. **Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones**. Buenos Aires, Librería Hachette, 1958.

WAJNBERG, Daisy**. Jardim de arabescos, uma leitura das Mil e Uma Noites**. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

WARDROPPER, Bruce W. "¿*Don Ouijote*: ficción o historia?". **El Quijote**. Ed. G. Haley. Madri, Taurus, 1984, pp. 237-252.

WILLIAMSON, Edwin. **El Quijote y los libros de caballerías**. Trad. Maria Jesús Fernández Prieto. Madri, Taurus, 1991.

WILTROUT, Ann E. “Las mujeres del Ouijote”. **Anales Cervantinos**. Madri, tomo XII, 1973, pp. 167-172.

ZAYAS, María de. **Desengaños amorosos**. Ed. Alicia Yllera. Madri, Cátedra, 1983.

Errata

Nº. 1: na página 16, no segundo parágrafo, onde se lê “freava”, leia-se “freavam”.

Nº. 2: na página 22, no segundo parágrafo, onde se lê “eram permitidas”, leia-se “era permitido”.

Nº. 3: na página 24, no segundo parágrafo, onde se lê “artefatos artesanais”, leia-se produtos artesanais “.

Nº. 4: na página 26, no quarto parágrafo, onde se lê “”perturbam-lhe”, leia-se “perturba-lhe”

Nº. 5: na nota de rodapé 47, na página 27, onde se lê “pesíferos”, leia-se pestíferos“.

Nº. 6: na nota de rodapé 59, na página 33, onde se lê “Donã”, leia-se “Dona”.

Nº. 7: na página 41, no terceiro parágrafo, onde se lê “a que vão à corte”, leia-se “as que vão à corte”.

Nº. 8: na nota de rodapé 71, na página 42, onde se lê “a atitude livre e ao propósito de superar ou transgredir os limites impostos à mulher”, leia-se “à atitude livre que supera os limites impostos à mulher”.

Nº. 9: na página 45, no terceiro parágrafo, onde se lê “de a história” leia-se “da história”.

Nº. 10: na mesma página e parágrafo, onde se lê “não os permite”, leia-se “não lhes permite”.

Nº. 11: na página 47, no primeiro parágrafo, onde se lê “la zagalas”, leia-se “las zagalas”.

Nº. 12: na nota de rodapé 75, na página 49, onde se lê “deixando que criasse”, leia-se “deixando que o leitor criasse”.

Nº. 13: na página 52, no segundo parágrafo, onde se lê “para encontrar-se com Deus”, leia-se “para o encontro com Deus”.

N° 14: na página 54, no segundo parágrafo, onde se lê "encaixando-se no papel de Eva", leia-se "projetando-se sobre ela a imagem de Eva".

N°. 15: na nota de rodapé 81, na página 54, onde se lê "decorrente", leia-se "decorrentes".

N° 16: na nota de rodapé 82, na mesma página, onde se lê "modela", leia-se "modelo".

N° 17: na nota de rodapé 83, ainda na página 54, onde se lê "assegura ao marido é lícito", leia-se "assegura que ao marido é lícito" na página 56, no N° 18: na página 56, no quarto parágrafo, onde se lê "e tampouco", leia-se "mas tampouco".

N° 19: na nota de rodapé 92, na página 64, onde se lê "secesos", leia-se "sucesos".

N° 20: na página 68, no segundo parágrafo, onde se lê "se definirão", leia-se "será definida".

N° 21: na mesma página e parágrafo, onde se lê "se chocarão", leia-se "entrarão em choque".

N° 22: na nota de rodapé 102, na página 72, onde se lê "superioridade e honra atribuída aos de sangue ilustre", leia-se "superioridade atribuída aos de sangue ilustre".

N° 23: na página 76, no segundo parágrafo, onde se lê "contudo, a alma estampada no desenho minucioso das palavras", leia-se "contudo, o desenho minucioso das palavras".

N° 24: na nota de rodapé 110, na página 78, onde se lê "también", leia-se "también".

N° 25: na página 81, no primeiro parágrafo, onde se lê "intenção de louvável", leia-se "intenção louvável".

N° 26: na página 82, no segundo parágrafo, onde se lê "atribuído aos homens" leia-se "atribuídos aos homens".

N° 27: na mesma página e parágrafo, onde se lê "encantadores" leia-se "encantadoras".

N°. 28: na nota de rodapé 122, na página 88, onde se lê "Cervates", leia-se "Cervantes".

N° 29: na página 89, no segundo parágrafo, onde se lê "entre beleza e graça", leia-se "entre a beleza e graça".

N° 30: na página 90, onde se lê "de corpo perfeito", leia-se "do corpo perfeito".

N°. 31: na nota de rodapé 130, na página 94, onde se lê "entusisamo", leia-se "entusiasmo".

N°. 32: na nota de rodapé 131, na página 95, onde se lê "ecesiásticas", leia-se "eclesiásticas".

N°. 33: na página 96, no segundo parágrafo, onde se lê "a descrição de sua perfeição física presumível", leia-se "a descrição minuciosa da presumível perfeição física da personagem feminina".

N° 34: na página 98, no primeiro parágrafo, onde se lê "para a moça lhes confidenciar", leia-se "para que a moça lhes confidencie".

N°. 35: na página 102, no segundo parágrafo, onde se lê "encontra-se reduzida", leia-se "encontrava-se reduzida".

N° 36: na mesma página e parágrafo, onde se lê "moral e religiosa dos manuais", leia-se "moral e religiosa através dos manuais".

N° 37: na nota de rodapé 142, na página 102, onde se lê "edução", leia-se "educação".

N° 38: na página 104, no terceiro parágrafo, onde se lê "entretanto", leia-se "portanto".

N°. 39: na página 106, onde se lê "afrima", leia-se "afirma".

N° 40: na nota de rodapé 149, na página 109, onde se lê "con", leia-se "com".

N° 41: na página 111, no segundo parágrafo, onde se lê "pôde ver-se como ela realmente sob outra perspectiva", leia-se "pôde ver a si mesma sob outra perspectiva".

N°. 42: na página 114, no segundo parágrafo, onde se lê "desta palavras", leia-se "destas palavras".

N° 43: na mesma página e parágrafo, onde se lê "que vingança", leia-se "que a vingança".

N° 44: na mesma página e parágrafo, onde se lê "repartição das riquezas", leia-se "distribuição da riqueza".

N° 45: ainda na página 114, no segundo parágrafo, onde se lê "excêntrico" leia-se "peculiar".

N° 46: na nota de rodapé 153, na página 114, onde se lê "século XVII", leia-se "século XVI".

N° 47: na página 116, onde se lê "foram capazes de levá-la à ruína", leia-se "levaram-na à ruína".

N° 48: na mesma página, onde se lê "ordem espírito", leia-se "ordem espiritual".

N° 49: na página 122, onde se lê "um ardil para enganá-lo", leia-se "um ardil para enganar o rei".

N° 50: na página 127, no terceiro parágrafo, onde se lê "juizes", leia-se "réus".

N° 51: na página 127, no quarto parágrafo, onde se lê "a comoção que a confirmação da fé", leia-se "a comoção com a confirmação da fé".

N° 52: na nota de rodapé 172, na página 127, onde se lê "en eco", leia-se "un eco".

N°. 53: na página 131, no segundo parágrafo, onde se lê "desvincula-as" leia-se "desvinculam-nas".