

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

MARÍA CECILIA FERNÁNDEZ UHART

Voz e silêncio:
A representação das pastoras Marcela e Leandra
no *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes

Versão corrigida

São Paulo
2023

MARÍA CECILIA FERNÁNDEZ UHART

**Voz e silêncio:
A representação das pastoras Marcela e Leandra
no *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes**

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo
2023



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): María Cecilia Fernández Uhart

Data da defesa: 28/03/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Augusta da Costa Vieira

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23 / 05 / 2023.



(Assinatura do (a) orientador (a))

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

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

F363v Fernández Uhart, María Cecilia
Voz e silêncio: A representação das pastoras
Marcela e Leandra no Dom Quixote de Miguel de
Cervantes. / María Cecilia Fernández Uhart;
orientador Maria Augusta da Costa Vieira - São Paulo,
2023.
116 f.

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

1. Cervantes. 2. Dom Quixote. 3. Personagem
femenina. 4. Casamentos arranjados. 5. Literatura
espanhola - séculos XVI-XVII ibéricos. I. Vieira,
Maria Augusta da Costa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARÍA CECILIA FERNÁNDEZ UHART

Voz e silêncio: A representação das pastoras Marcela e Leandra no *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Data de aprovação: 28/ 03/ 2023

Banca Examinadora

Prof^a. Dra.: Rosângela Schardong

Instituição: UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR)

Prof^a. Dra.: María Dolores Aybar Ramírez

Instituição: UNESP - Araraquara

Prof^a. Dra. Maria Cecília Barreto de Toledo

Instituição: sem vínculo

Dedico este trabalho a todas as mulheres da minha família e ao meu avô paterno, Eduardo Tomás Fernández Bravo (*in memoriam*), pois mesmo morando em outro país, aproveitava nossos encontros para ler para mim, alimentando minha imaginação e transmitindo sua paixão pela palavra escrita. Era ele que enviava todas as semanas o jornal *Pocas Pecas*, e ocasionalmente livros, cuidando para que eu não perdesse o vínculo com a língua materna.

Finalmente, era ele, ninguém mais, que tinha o *Quixote* como livro de cabeceira, descoberta que fiz tardiamente quando ele não estava mais entre nós e eu já estava na faculdade cursando Letras, lendo o exemplar do *Quixote* que pertenceu a ele.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Maria Augusta da Costa Vieira, que sempre me incentivou, com paciência e carinho, a trilhar este caminho da pesquisa, desde a iniciação científica até o mestrado me cativando com seu conhecimento e sua paixão por Cervantes e pelo *Quixote*.

Agradeço à professora María Dolores Aybar Ramírez, por esclarecer tantas questões referentes às mulheres, à literatura e à história, e sobretudo por acreditar em mim e me incentivar como pesquisadora.

Agradeço à Maria Cecília Barreto de Toledo, por me transmitir confiança nos momentos mais difíceis. Seu apoio e incentivo foram imprescindíveis para minha entrada e permanência neste mestrado.

Agradeço à professora Doris Nátia Cavallari, por descortinar a literatura italiana de Boccaccio, Dante e Petrarca e por se disponibilizar a ajudar sempre.

Agradeço aos meus colegas do grupo de estudos cervantinos, fonte de inspiração e em especial aos leitores, de diferentes momentos desta pesquisa, na condição de colegas ou professores, Ana Aparecida Teixeira de Souza, Carolina de Pontes Rubira, Esther Karina Fera Zitelli, Paula Renata de Araújo, Silvia Massimini Felix, (revisora), e Wagner Monteiro Pereira.

Agradeço à Sandra Regina Martins Rodriguero, por fazer a ponte entre Barcelona e São Paulo me proporcionando parte importante da bibliografia desta pesquisa.

Agradeço à toda minha família, base desta conquista, pela admiração e torcida.

Especialmente ao meu marido, Paul Bringold, pelo incentivo e apoio durante todos estes anos desde a graduação até o mestrado.

Aos meus filhos, Tomás Miguel Fernández Bringold e Sofia Elisa Fernández Bringold, por todo o tempo que dividiram com meus estudos, pacientes, me motivando com tanto carinho.

Aos meus pais, Bernardette Rose Marie Uhart Alarcón e Jorge Guillermo Fernández Parra, pelo apoio e amor incondicional.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram e/ou contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação.

RESUMO

FERNÁNDEZ UHART, M. C. **Voz e silêncio: A representação das pastoras Marcela e Leandra no *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

A presente dissertação tem a preocupação de examinar a ambiguidade presente no tratamento que Cervantes concede quanto ao ataque e/ou defesa da mulher, observando a construção de duas de suas personagens pastoras, Marcela e Leandra, ambas donzelas, que apresentam comportamentos transgressores em relação às normas vigentes de conduta social, moral e religiosa relativas às mulheres, na Espanha dos séculos XVI e XVII. Enquanto na história de Marcela temos diferentes vozes narrativas, sendo a mais consistente e impactante a dela própria, na história de Leandra temos uma única voz que conta toda sua desventura. Essa disparidade na forma de narrar, somada a outras particularidades colocam Marcela como um contraponto de Leandra no que se refere ao tema da honestidade e liberdade das mulheres. O estudo se fundamenta no contexto histórico sociocultural e religioso, nos manuais de conduta da época, nas preceptivas retóricas e poéticas e na análise dos episódios das pastoras, passando pelas personagens precursoras e sucessoras de Marcela.

PALAVRAS-CHAVE: Cervantes, *Dom Quixote*, personagem feminina, casamentos arranjados, séculos XVI-XVII ibéricos.

ABSTRACT

FERNÁNDEZ UHART, M. C. **Voice and silence: The representation of shepherdesses Marcela and Leandra in *Dom Quixote* by Miguel de Cervantes.** Thesis (Master's degree). Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation is concerned with examining the ambiguity present in Cervantes' treatment of the attack and/or defense of women, observing the construction of two of his shepherdess characters, Marcela and Leandra, both maidens, who show transgressive behavior in relation to the prevailing norms of social, moral and religious conduct regarding women in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries. While in Marcela's story we have different narrative voices, the most consistent and impactful being her own, in Leandra's story we have a single voice that tells all her misadventure. This disparity in the way of narrating, added to other particularities, place Marcela as a counterpoint to Leandra when it comes to the theme of honesty and freedom of women. The study is based on the historical, sociocultural and religious context, on the conduct manuals of the time, on the rhetorical and poetic precepts, and on the analysis of the episodes of the shepherdesses, going through Marcela's precursor and successor characters.

Keywords: Cervantes, *Dom Quixote*, female character, arranged marriages, Iberian 16th-17th centuries.

RESUMEN

FERNÁNDEZ UHART, M. C. **Voz y silencio: La representación de las pastoras Marcela y Leandra en el *Quijote* de Miguel de Cervantes.** Disertación (Maestría). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta disertación tiene la preocupación de investigar la ambigüedad presente en el tratamiento que Cervantes concede cuanto al ataque y/o defensa de la mujer, observando la construcción de dos de sus personajes pastoras, Marcela y Leandra, ambas doncellas, que presentan comportamientos transgresores con relación a las normas vigentes de conducta social, moral y religiosa relativas a las mujeres, en España de los siglos XVI y XVII. Mientras en la historia de Marcela tenemos diferentes voces narrativas, siendo la más consistente e impactante la de ella misma, en la historia de Leandra tenemos una única voz que cuenta toda su desventura. Esa disparidad en la forma de narrar, además de otras particularidades hacen de Marcela un contrapunto de Leandra en lo que se refiere al tema de la honestidad y libertad de las mujeres. El estudio se fundamenta en el contexto histórico sociocultural y religioso, en los manuales de conducta de la época, en las preceptivas retóricas y poéticas y en el análisis de los episodios de las pastoras, pasando por las personajes precursoras y sucesoras de Marcela.

Palabras clave: Cervantes, *Don Quijote*, personaje femenina, matrimonios arreglados, siglos XVI-XVII ibéricos.

*Las fuerzas de Sansón,
la ciencia de Homero,
la prudencia de Augusto,
el sufrimiento de Marco Aurelio,
las cautelas de Pirro,
la paciencia de Job,
la sagacidad de Aníbal, y
las vigiliás, y desvelos de Hermógenes,
no serían bastantes a rendir a una mujer
(...) ni a gobernarla si no quiere.*

Andrés Ferrer de Valcedebro

Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir.

Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar cuando se lo mandan un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

Leandro Fernández de Moratín

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. O LUGAR DA MULHER NOS SÉCULOS XVI E XVII NA ESPANHA.....	18
1.1. O matrimônio.....	19
1.2. Instrução moral e religiosa das mulheres.....	22
1.3. A natureza da mulher.....	27
1.4. Estudos humanitários.....	30
1.5. Mulheres leitoras.....	32
1.6. Mulheres escritoras.....	35
2. FORTUNA CRÍTICA.....	39
3. MARCELA, A PASTORA ELOQUENTE.....	42
3.1. A história da pastora Marcela.....	42
3.2. Livros de pastores no século XVI — o uso de da forma e o tema do amor.....	47
3.3. Marcela, suas precursoras e sucessoras no tema da liberdade – pastoras e outras protagonistas.....	55
3.4. A história de Marcela como episódio intercalado no <i>Quixote</i> de 1605.....	62
3.5. A construção das personagens na história de Marcela.....	69
3.6. Multiplicidade de vozes e gêneros.....	77
3.6.1. A carta de Grisóstomo.....	77
3.6.2. O discurso de Marcela.....	80
3.6.3. Outras vozes.....	84
3.7. Leandra.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

ADVERTÊNCIA

A edição utilizada do *Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes, foi a edição comemorativa do IV centenário: *Don Quijote de La Mancha*: Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005; dirigida por Francisco Rico, com a colaboração de Joaquín Forradellas e estudo preliminar de Fernando Lázaro Carreter (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005). As citações no decorrer deste trabalho procedem da referida edição, indicando, entre parênteses, a parte da obra (*DQ* I ou *DQ* II), o capítulo em algarismos romanos e, por último, o número da página.

Introdução

Na época de Miguel de Cervantes, a condição da mulher era diversa da que temos em nossos dias. Não existia a palavra *feminismo* e, conseqüentemente, o conceito de “feminismo” tão complexo nos tempos atuais. Apesar dessa ausência, a questão da mulher não deixou de ser considerada, como comprovam os textos literários, especialmente por Cervantes, sempre atento às singularidades das personagens que integram sua obra. O objetivo principal desta dissertação é justamente o de observar e investigar na trama cervantina o espaço dado às personagens, mulheres, sua representatividade na obra e como elas com sua voz, discurso, atitudes, demonstram obedecer ou refutar os padrões de conduta a elas impostos na Espanha, no final do século XVI e início do XVII.

O tema da pesquisa, portanto, é o questionamento das mulheres às normas de conduta impostas e presentes nos manuais, e as discussões geradas por esse questionamento, presente nas atitudes e discursos. O tema secundário e conseqüente deste estudo é a representação do conflito gerado entre os detratores e os defensores das mulheres. Para tal, a presente investigação se centrou na investigação da representação das personagens pastoras Marcela e Leandra, ambas personagens do *Quixote* de 1605. Na pesquisa, são analisadas as ações e as falas dessas protagonistas e suas relações com os modos de comportamento da época, com a intenção de compreender como as personagens masculinas lidam com a “natureza livre”¹ dessas atuações.

A escolha das duas personagens como objeto de estudo se deve ao fato de que Marcela e Leandra adotam uma posição transgressora no que tange aos ditames sociais e ao modelo de donzela que presumia obediência, humildade, modéstia, discrição, vergonha e retraimento (VIGIL: 1986, p. 18). A análise dessas duas pastoras pretende esclarecer como Cervantes dialoga com o tema da liberdade, do amor, dos casamentos arranjados, investigando as atitudes de suas personagens, as causas e conseqüências de suas ações na narrativa. Na obra, essas personagens se negam a aceitar o papel que a

¹ O termo é usado por Hans Jorg Neuschafer (2005, p. 83) em seu artigo “Marcela y el principio de la autodeterminación”. A *natureza livre* à qual se refere o autor diz respeito à representação da pastora que não corresponde à imagem típica da donzela idealizada, nem pelos personagens dos cabreiros nem pelos homens de cultura superior da época. O autor explica que Marcela não quer se casar nem se sente madura para a “carga do matrimônio”, decidindo assim retirar-se e viver livremente como pastora na companhia de suas amigas, da natureza e de suas cabras.

sociedade lhes reserva e lutam por seus interesses com uma postura firme e determinada para realizar seus desejos e aspirações.

É importante compreender que havia um universo de mulheres leitoras, pensando que esse público queria ver-se representado, e que os autores, e algumas autoras, ainda que raras, tinham presente esse público específico no momento de produzir suas obras.

Cervantes, como homem de seu tempo, cede espaço, voz e protagonismo a algumas personagens femininas. Vale lembrar que, não por acaso, esse protagonismo não é exclusivo da obra cervantina e aparece em muitos outros autores contemporâneos a ele. Essas figurações são o reflexo das transformações sociais e da ainda incipiente representatividade das mulheres na sociedade de então.

Dessa forma, para compreender a representação das pastoras no *Quixote* e as preocupações do autor relativas à caracterização das personagens femininas e, conseqüentemente, à representatividade das mulheres em sua obra, faz-se necessária não apenas uma análise minuciosa da narrativa dos episódios, como do contexto histórico, cultural e literário em que a obra foi escrita.

A gama de personagens mulheres de Cervantes é vasta; portanto, nesta pesquisa o recorte está feito a partir das duas jovens donzelas citadas e os conseqüentes conflitos gerados por suas decisões no que tange ao casamento, ambas não estão inclinadas a obedecer aos desejos de seus tutores, ainda que por diferentes razões. Marcela e Leandra pertencem ao mesmo grupo temático de donzelas às quais seus tutores se vêm responsáveis por casá-las. Cito na história de Marcela: “Mas él, ..., que aunque quisiera casarla luego, así como la veía en edad” (*DQ* I, XII, p. 144); e na história de Leandra: “...; mas él, como a quien tocaba disponer de tan rica joya, andaba confuso, sin saber determinarse a quién la entregaría de los infinitos que le importunaban.” (*DQ* I, LI, p. 631). Além disso, estão inseridas de maneira análoga no *Quixote*, ou seja, são histórias interpoladas, ambientadas no gênero pastoril e tratam de temas amorosos.

Marcela se recusa ao casamento, sua história é a narrativa de uma pastora que não deseja se casar, pois não está apaixonada por ninguém, ainda que tenha muitos pretendentes. Um deles, Grisóstomo, ao não se ver correspondido, morre de amor pela pastora (no sentido literal da palavra) e ela é acusada de ser a responsável pela sua morte, porém Marcela nunca correspondeu a esse amor e a nenhum outro. Ela anseia por viver livre da carga do matrimônio no pastoreio de suas ovelhas.

Leandra, por sua vez, está apaixonada, mas não é correspondida. E Vicente, a quem ela ama, não é um dos pretendentes escolhidos por seu pai. Ainda que o tema do

amor não correspondido, recorrente na pastoril, apareça em ambas as histórias, é preciso esclarecer que na história de Marcela não é ela que sente esse amor, esse tema do amor não correspondido aparece antes como um dos tópicos presentes na pastoril.

Não por acaso o autor escolhe o ambiente bucólico para tratar desses temas amorosos, uma vez que eles eram perfeitamente amoldados a esse espaço, constituindo uma tópica do gênero pastoril² (AVALLE-ARCE: 1974). Na pesquisa, buscamos compreender melhor como Cervantes se apropria do gênero pastoril, tendo em vista que nossas personagens são pastoras. Para tanto, no que se refere à pastoril, a análise começa na obra *Los siete libros de la Diana* (1559), de Jorge de Montemayor, pois essa obra contribui para dar nova forma e sentido ao gênero. Como diz Avalle-Arce, “*Diana* se coloca inequivocamente en una línea de desarrollo interno de la novela española que, pasando por la *Galatea*, culmina y remata en el *Quijote*” (AVALLE-ARCE: 1974, p. 95).

Seguiremos a linha das personagens pastoras, primeiro em *Diana*, depois em *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes, finalmente chegando às pastoras Marcela e Leandra. Essas últimas aparecem nos relatos interpolados dentro da primeira parte da obra *Dom Quixote* (1605), nos capítulos XII, XIII, XIV (história de Grisóstomo e Marcela) e LI (história de Leandra).

As histórias de Marcela e Leandra seguem algumas preceptivas poéticas e retóricas da composição do relato que também serão analisadas, identificando como essas formas narrativas corroboram os temas amorosos estudados e a construção de seus personagens, unindo forma e conteúdo.

O primeiro capítulo, intitulado “O lugar da mulher nos séculos XVI e XVII na Espanha”, esclarece a situação social e religiosa das mulheres nesse período. Primeiramente apresentamos a situação de subordinação das mulheres nos acertos matrimoniais, na sequência as preceptivas morais, religiosas e ainda, o que se pensava a respeito da natureza da mulher e sobre o tipo de instrução que deveriam receber.

O segundo capítulo é dedicado a expor alguns estudos críticos sobre a pastora Marcela, que servem de ponto de partida para os questionamentos e contradições que envolvem os episódios pastoris analisados.

O terceiro capítulo, “Marcela, a pastora eloquente”, é dedicado a análise dos diversos aspectos de composição e construção das personagens Marcela e Leandra, bem

² Avalle-Arce, em seu artigo “Grisóstomo y Marcela”, destaca que o ambiente pastoril aparece como um gênero propício para narrar histórias de temas amorosos e corrobora a evasão, o anseio por viver uma vida livre e mais ligada à natureza como a que evoca Marcela.

como os paralelismos das personagens com suas possíveis fontes, observamos ainda, suas ações, causas e consequências.

Na análise da história de Marcela e Grisóstomo, buscamos com especial interesse compreender as múltiplas vozes que compõe a narrativa, tendo o discurso de Marcela como a voz mais expressiva.

Na análise da história de Leandra, a pastora silenciosa, buscamos elucidar como se configuram os aspectos misóginos da história narrada a partir de uma única perspectiva, a voz do pastor Eugênio.

1. O lugar das mulheres nos séculos XVI e XVII na Espanha

No yerran las mujeres en modo alguno cuando rechazan las normas de vida que rigen el mundo, pues hanlas hecho los hombres sin contar con ellas.

Michel de Montaigne, “Sobre unos versos de Virgilio”
(HUTCHINSON: 2010, p. 193)

“Yo nací libre” (*DQ I*, XIV, p. 168), diz Marcela, a personagem feminina de Cervantes em seu discurso de defesa.

É interessante observar que nos séculos XVI e XVII a condição das mulheres na sociedade espanhola era de total falta de liberdade e subordinação aos homens (ainda que esta situação não seja exclusividade dos séculos citados, nem da Espanha).

(...) la ideología de la época consistía en que la mujer era concebida como un ser frágil y débil, una “menor de edad” durante toda su vida, por lo que se les recomendaba que se condujeran de manera recatada, recogida y sumisa: éste era el modelo aceptado de la femineidad. (...) (CERVANTES CORTÉS: 2012, p. 2).

Nesse período, o tratamento dado a elas se assemelhava ao dado às crianças, equiparando-as em fragilidade, dependência, falta de discernimento e responsabilidade sobre suas ações e decisões, como explica José Luis Cervantes Cortés em seu artigo “Dóciles, Obedientes y Amorosas: La sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives”.

Alba Gómez de Zamora Sanz, em seu artigo “La situación de las mujeres en la España de los siglos XVI y XVII: Familia, educación y trabajo”, analisa a situação das mulheres na época.

La situación de las mujeres durante los siglos XVI y XVII en España se vio directamente determinada por su subordinación respecto de los hombres, una supeditación que encontró justificación tanto en teorías religiosas y morales, como científicas y legales, y que fue la causante de que su situación social, económica y jurídica dependiese de los varones con los que estaban vinculadas, ya que su consideración dentro de la sociedad y su supervivencia económica obedecieron, bien a la posición de sus padres, bien a la de sus esposos (GÓMEZ de ZAMORA SANZ: 2019).

Como esclarece Gómez de Zamora Sanz, essa submissão encontrava sua validação tanto nas doutrinas religiosas e morais como nas científicas e nos estatutos legais, gerando uma dependência da mulher em relação ao homem ao qual estivesse vinculada, nos âmbitos sociais, econômicos e jurídicos. Diz a autora que tanto sua representação na sociedade quanto sua sobrevivência econômica obedeciam às condições do pai, e depois do matrimônio, às condições do esposo.

1.1. O matrimônio

Neste então, e desde a Idade Média, os matrimônios eram decididos pelos pais dos cônjuges, como esclarece Dominika Bernáthová, em seu artigo *Las dificultades de los matrimonios de la Edad Media* (2015): a escolha dos cônjuges ficava sob a responsabilidade dos pais, os quais eram regidos acima de tudo por motivos políticos e econômicos (BERNÁTHOVÁ: 2015). Esse pacto entre os pais tinha antes a intenção de beneficiar os genitores, mais do que de levar regozijo ao futuro casal.

Feitos os acordos entre o pai e o noivo, a noiva era entregue ao marido depois de uma cerimônia solene e um ritual festivo. Dessa forma, a noiva saía da casa do pai para morar com o esposo e ficar sob seu poder. Para a mulher, o que mudava é que ela passava de posse do pai para posse do marido.

Obviamente, nem todas as mulheres ficavam satisfeitas com as decisões tomadas por seus pais, ou por estarem enamoradas de outra pessoa, ou simplesmente por terem outras ideias para sua vida que não a do matrimônio. Como destaca o artigo de Bernáthová, algumas meninas tinham inclinações religiosas: “Se trataba ante todo de las mujeres decididas a hacerse monjas desde su niñez” (BERNÁTHOVÁ: 2015).

No entanto, é preciso salientar que nem sempre a atitude de dedicar-se à vida religiosa provinha de uma verdadeira devoção cristã; muitas vezes, embora tendo sido educadas para obedecer ao pai, quando essas jovens meninas se sentiam pressionadas para se casar com um homem que não desejavam, não raro se dirigiam aos conventos para fazer-se freiras e gozar antes da “liberdade” do convento a consagrar sua vida a uma união infeliz. Como explica Zamora Sanz, as opções das mulheres eram restritas, e muitas vezes as jovens tinham de se decidir antes de atingir a maioridade. “Las dos posibilidades principales de subsistencia que tuvieron las mujeres durante este período temporal fue contraer matrimonio o profesar en una orden religiosa, opciones que solían tomarse antes

de que ellas alcanzasen la mayoría de edad” (ZAMORA SANZ: 2019). Mas, como bem observa Zamora, a opção mais recorrente era o matrimônio, não por escolha das noivas, mas sim dos pais que negociavam os matrimônios.

Também podia ocorrer que o homem não obtivesse o consentimento paterno para se casar com a mulher amada. Nesses casos, às vezes acontecia que o casal apaixonado se rebelava e se casava em uma cerimônia às escondidas que tinha efeito com o simples consentimento mútuo diante uma testemunha que normalmente era um clérigo, mas nessas circunstâncias o pai continuava possuindo o poder pátrio, o *patria potestad*¹ (SUÁREZ BLÁZQUEZ: 2014, pp. 159-187), sobre a filha, bem como na ocorrência do rapto da noiva.

Como afirmam Mónica Ghirardi e Antonio Irigoyen López em seu artigo “El Matrimonio, El Concilio de Trento e Hispanoamérica”, no que se refere aos matrimônios, o centro da discussão no Concílio de Trento girava em torno dessas uniões clandestinas que, sem terem o consentimento paterno, geravam inúmeros conflitos familiares.

(...) El centro de la discusión giraba en torno a los matrimonios clandestinos, puesto que del tratamiento que de ellos hiciera el Concilio se desprendería la labor reformadora en torno al matrimonio. Cuestión que habría de girar sobre tres ejes: la publicidad, la celebración y el consentimiento paterno, causa de numerosos conflictos familiares. Sin embargo, la solución no era sencilla pues invadía a los padres conciliares un doble temor: innovar y reformar demasiado, puesto que se podría cuestionar la Tradición y, lo más peligroso, acercarse a las posturas de los protestantes. La solución habría de venir del célebre decreto de reforma, que no dogmático, Tametsi.

En efecto, lo que el Concilio aprobó fue el reconocimiento expreso del poder de la Iglesia de establecer y declarar impedimentos matrimoniales, así como la jurisdicción eclesiástica en materia matrimonial. El decreto Tametsi debe contemplarse como una solución de compromiso ante el grave problema de los matrimonios clandestinos —declarados nulos a partir del Concilio de Trento a diferencia de los celebrados sin el consentimiento de los padres, prohibidos pero tolerados y con validez canónica (GHIRARDI; IRIGOYEN LÓPEZ: 2009, p. 244).

As disputas religiosas fizeram com que a Igreja Católica se reorganizasse e se reestruturasse, tendo em vista que a organização passava por uma séria crise moral no século XV, vivendo período de grave distorção entre o sentido espiritual que devia

¹ “La patria potestad (en latín: *patria potestas*) nace como un derecho absoluto, originario y exclusivo de los ciudadanos romanos sobre sus hijos e hijas, que garantizaba la unidad y el gobierno de la familia y la descendencia por vía de varón. Con todo, la extensión de este derecho fue limitándose y sufrió cambios evolutivos en su naturaleza jurídica durante los períodos históricos por los que atravesó la vida de Roma. La caída del Imperio romano de Occidente no supuso su derogación. Por el contrario, este derecho civil personal del pater familias romano se proyectó al derecho del alto medioevo del reino visigodo.” SUÁREZ BLÁZQUEZ, Guillermo, 2014, p.159.

nortear-lhe e a gana por poder e dinheiro. O Concílio de Trento, que ocorre no século seguinte, XVI, tinha como objetivo restaurar a fé através de uma reestruturação da disciplina religiosa, tendo em vista que a Igreja Protestante ganhava espaço e se opunha a práticas da Igreja Católica, como a venda de indulgências para remissão dos pecados. A sacralização da união conjugal no Concílio de Trento era uma forma de disciplinar os fiéis, e veio, portanto, oficializar e normatizar uma prática que já estava no controle da Igreja, como explica Pilar Latasa em seu artigo “La celebración del matrimonio en el virreinato peruano”:

(...) Concilio de Trento — abril de 1563 — no hizo sino reforzar lo que la Iglesia venía sosteniendo desde hacía tiempo: que el matrimonio era un sacramento; que necesitaba contar con el libre consentimiento de las partes; que debía celebrarse *in facie ecclesiae* —en presencia de un párroco o un sacerdote —; ante testigos y después de tres amonestaciones públicas en días de fiesta mayor (...) (LATASA: 2005, p. 238).

Ao tornar o matrimônio um sacramento, o Concílio de Trento elevava a condição dos matrimônios, como salienta Maria de Lurdes Correia Fernandes em sua tese *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na península Ibérica, 1450-1700*, de 1995.

(...) não apenas pelo fato de constituir um signo absolutamente distintivo em relação aos protestantes, mas, muito especialmente, por ter permitido conferir, dogmaticamente, na célebre sessão XXIV aberta em 11 de novembro de 1563, ao estado matrimonial uma sacramentalidade que, objetivamente, o valorizava espiritualmente (...) (CORREIA FERNANDES: 1995, p. 203).

Essa sacralidade a que eram elevados os cônjuges perante os olhos da sociedade católica viria acompanhada de uma série de decretos que regulamentavam a nova condição. Entre os decretos, ficava determinada a indissolubilidade, o consentimento paterno (repudiando os casos de rapto), e fazendo da celebração um ato solene que deveria ser divulgado socialmente e disseminado como parte da doutrina católica entre todos os grupos sociais, como afirma Correia Fernandes (CORREIA FERNANDES: 1995, p.202).

De outro modo, como bem observa Latasa na obra de Terejo (LATASA: 2005, p. 238), o Concílio de Trento destaca a importância da cerimônia para engrandecer o sacramento e como meio de disciplina social.

1.2. Instrução moral e religiosa das mulheres

Em sua obra *La vida de las mujeres en los siglos XVI e XVII*, Mariló Vigil aponta que a moral eclesiástica defendia um modelo de estratificação social no qual a mulher tinha o papel de apoio afetivo ao varão dentro da família, de produção doméstica e de reprodução biológica, tudo isso sob a supervisão da indiscutível autoridade masculina (VIGIL: 1986, p. 19).

Para Vigil, fica claro que, a partir do século XVI, a maioria dos moralistas optou por deixar de lançar impropérios misóginos e se dedicou a elaborar modelos de perfeitas donzelas, perfeitas casadas, perfeitas viúvas e perfeitas freiras, para assim convencer as mulheres de que deveriam ajustar-se a essas normas de ação para corresponder aos papéis e estados nos quais o poder masculino tentava situá-las (VIGIL: 1986, p.17).

Vigil se refere ao Século de Ouro como um período considerado pelos historiadores especialmente difícil para elas, visto que as mulheres eram representadas como verdadeiras cordeiras prontas para o sacrifício, porém a autora destaca que, se de fato elas tivessem esse comportamento descrito nos manuais de comportamento, os séculos seguintes não teriam sido séculos de tantas transformações para as mulheres. A ideia central da autora é que as transformações que se veem nos séculos posteriores se devem aos pequenos movimentos em torno das mulheres, que deveriam se distanciar muito dos ideais dessas literaturas.

(...); sería un error de bulto el creer que las mujeres españolas del siglo XVI eran como *La perfecta casada* de fray Luis de León o como la fémina Cristiana de Juan Luis Vives. En toda sociedad existen instituciones formales e instituciones latentes; y en toda sociedad hay una tensión entre el sistema ideológico y las instituciones concretas (VIGIL: 1986, p. 4).

Vigil se refere aos modelos de donzela defendidos não só pelos moralistas da época, como também “pelos escritores espanhóis mais tolerantes e abertos, como Vives, Guevara y Cervantes” (VIGIL: 1986, p. 4), alegando que se de fato as mulheres agissem sempre como ovelhas, ainda que a história e os autores assim as retratassem, a realidade delas não teria mudado. A autora destaca a importância de estudar esses manuais para compreender as relações de poder a que se encontravam submetidas essas mulheres.

Vigil, em sua obra *La vida de las mujeres en los siglos XVI e XVII*, esclarece que opta por estudar a vida cotidiana das mulheres nos séculos XVI e XVII por meio das fontes religiosas. Visto que para ela, nessa época, moralistas, teólogos e inquisidores

escreveram numerosas obras, dirigindo-as às mulheres nobres. Estas obras versavam sobre modelos de comportamento moral e religioso. A autora diz-se ciente de que a fonte utilizada delimita muito o objeto de estudo² (VIGIL: 1986, p.3), porque esses tratados eram escritos preferencialmente para mulheres da nobreza católica, e, embora essas pautas de comportamento gerassem imitações nos baixos estamentos, os modos de vida e as relações de subordinação e dependência às que estavam submetidas umas e outras eram muito diferentes (VIGIL: 1986, p.17).

Em particular, nesse período, se destacam inúmeros textos doutrinários e prescritivos nos quais havia uma discussão a respeito do comportamento social e religioso apropriado para os homens, mas sobretudo para as mulheres, visto que, e é importante salientar, nesse momento a Igreja Católica regia a sociedade e os matrimônios na Espanha. Matrimônios estes, como dito, muitas vezes impostos, que encontravam na literatura prescritiva uma cartilha para conduzir o “rebanho” de mulheres com o claro objetivo de instruir o comportamento moral e social delas. Entre essas obras morais se encontra a *Formación de la mujer Cristiana* (1523), de Juan Luis Vives (1493-1540), como vemos, anterior às resoluções do Concílio de Trento citado.

Vives acreditava que o papel feminino era fundamental, e que as mulheres deviam ser instruídas para manter a ordem social: “Veo que la instrucción de la doncella requiere mucho más cuidados de lo que el vulgo cree” (VIVES: 1947, p. 995). Nem toda a sociedade espanhola via com bons olhos instruir as mulheres. Alguns, como é o caso de Herrera de Salcedo (ZAMORA SANZ: 2019), via antes um risco que podia levá-las à perda de sua virtude. Por essa razão, como observa Zamora, pensava-se que as mulheres e donzelas deviam instruir-se em suas próprias casas com a supervisão de seus pais, e que essa instrução fortaleceria suas virtudes.

Algunos tratados pedagógicos en estas fechas afirman que las mujeres — especialmente las doncellas de los estratos sociales más elevados—, debían educarse en sus propias casas, bajo el control de sus padres, y tener el menor contacto posible con los hombres, limitándose su educación a la asimilación de valores relacionados con la piedad, la obediencia, la humildad y las tareas propias de su “feminidad”, sin valorar la importancia de que tuviesen acceso al conocimiento a través del aprendizaje de la lectura y la escritura (ZAMORA SANZ: 2019).

² Vigil afirma que outro registro possível da vida das mulheres está na literatura, no teatro e nos livros de viagem. Afirma que esses textos proporcionam grande quantidade de dados sobre os costumes, ideias e valores, mas que as obras de escritores e dramaturgos contêm estilizações, elementos compensatórios, exageros e omissões.

Por certo que Vives concordava que a castidade era o bem maior que uma mulher possuía. Cervantes Cortés, na análise que faz de sua obra, *Formación ou Instrucción de la mujer cristiana*, afirma que Vives orienta seus preceitos na semelhança que deve existir entre a mulher e a Virgem Maria, tanto como mãe, filha e esposa quanto com a imagem sacra da castidade, representada na virgindade da mulher que, para Vives, era tida como a única coisa que se exigia da mulher: “en la mujer nadie busca la elocuencia ni bien hablar, grandes primores de ingenio ni administración de ciudades, memoria o liberalidad; sólo una cosa se requiere en ella y ésta es la castidad” (CERVANTES CORTÉS: 2012, p.10).

A obra de Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, dedicada à rainha Catalina da Inglaterra, é um manual didático do comportamento moral e religioso que espelha o que se espera da mulher cristã. A obra se divide em três partes, que percorre toda a existência de uma mulher. A primeira parte vai dirigida às jovens donzelas virgens; a segunda, às mulheres casadas; e a terceira, às viúvas. O livro dedicado às donzelas está composto de quinze capítulos, nos quais Vives discorre desde a primeira infância da donzela passando pelo momento em que os pais procuraram o esposo a quem entregarão sua filha. Para Vives, a educação da donzela inicia-se já com o primeiro leite, que deve vir do seio materno para fortalecer o amor entre mãe e filha. Os aconselhamentos de Vives são abrangentes e vão desde detalhes físicos curiosos, como a maciez do colchão — “La cama de la doncella no será blanda ni delicada en demasía, si bien limpia, para que descansa con placidez, no con regalo” (VIVES: 1947, p. 1013) —, até às atividades em que a jovem deve centrar seu pensamento que nunca deve permanecer ocioso. “Y dado caso que hasta aquí he amonestado a la mujer que debe ocupar sus manos su mente en algún ejercicio honesto y en santos pensamientos y conversaciones, porque con el ocio no venga a resbalar en alguna acción deshonesto” (VIVES: 1947, p. 1014). Em seu manual, Vives destaca os autores que devem ler e de quais devem manter distância, as virtudes que devem cultivar, como devem se comportar caso tenham de sair de casa, o que deve acontecer apenas em último caso. Fica claro na obra de Vives que a mulher deveria sair o menos possível de sua casa: mesmo depois de casada, o âmbito privado era o lugar preferencial em que ela deveria estar.

Zamora Sanz, em seu artigo, realça que o lugar prescrito para a mulher era no âmbito privado de sua casa, mas que alguns extratos da sociedade escapavam dessa regra,

tendo em vista que o aporte da força do trabalho da mulher contribuía para a sobrevivência da família.

A pesar de ello, es muy posible que muchas mujeres, como forma de contribuir a la economía familiar, desempeñasen el mismo oficio que sus padres o esposos, no perteneciendo a los gremios sino desde el ámbito privado, invisible y no asalariado, algo que ha generado una falta de documentación que dificulta rastrear la huella que ellas dejaron en el ámbito laboral (ZAMORA SANZ: 2019).

A obra de Vives não era a única que se ocupava da formação das mulheres naquele século. “(...) en aquel siglo XVI no se elevaba solitaria la voz de reprensión de Luis Vives, sino que se oía fortalecida por todo un coro de voces concordes” (VIVES: 1947, p. 173).

Todas estas teorías moralizantes que comenzaron a difundirse en estos momentos fueron creando una imagen de la “mujer ideal” que comenzó a provocar la relegación de las mujeres al ámbito privado y al desempeño de funciones relacionadas únicamente con la reproducción y el cuidado del hogar, (...) (ZAMORA SANZ: 2019).

Outra voz influente é a de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), que influenciou muitos tratadistas, entre eles Vives, como destaca José Luis Cervantes Cortés em seu artigo já citado, “Dóciles, obedientes y amorosas”. Erasmo acreditava que o matrimônio deveria ser indissolúvel, e que iria se manter independentemente dos fracassos e desanvenças entre o casal. Cervantes Cortés afirma que Erasmo escreveu duas obras sobre o casamento e a educação das mulheres: *Encomium matrimonii*, publicada em 1518; e *Institutio christiani matrimonio*, como a obra de Vives, também dedicada a Catalina de Aragón, publicada em 1526. Segundo Cervantes Cortés, essas obras refletem as ideias essenciais de Erasmo sobre o casamento cristão, que entendia o casamento como uma instituição divina pela qual se podia atingir a perfeição.

Cervantes Cortés adverte que, embora o humanista deixasse clara a subordinação da mulher ao homem, pensava que esta deveria dar-se antes através da indulgência do que da severidade.

(...) es a ella a quien se exige obediencia y sujeción y la que debe cumplir un programa más apretado de exigencias y responsabilidades. Sin embargo, el marido debe corresponder (y este deber es inapelable) con protección y respeto. (CERVANTES CORTÉS: 2021)

Cervantes Cortés reforça a ideia de que, para Erasmo, a mulher deveria ser instruída não apenas sobre as tarefas domésticas, mas também nos âmbitos acadêmicos como a filosofia, a retórica e o estudo do latim. O autor cita o *Encomium Matrimonii* (“no veo por qué los maridos temen que sus esposas sean menos obedientes si estudian”), mas o fato de se pensar em instruir as mulheres não significa em absoluto afrouxar a ordem patriarcal.

Frei Luis de León (1527-1591) era outra voz que se ocupava em doutrinar as mulheres cristãs. Vemos isso em sua obra *La perfecta casada* (1583), endereçada a sua prima, doña María Varela Osorio. Nela, o autor expõe em forma de manual o comportamento que deve ter uma mulher casada, como vemos no capítulo XV, em que o autor se dedica a expor a virtude do silêncio nas mulheres e a importância de que se mantenham caladas.

(...) es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco (LEÓN: 1583, p. 54).

Frei Luis de León ainda afirma que a mulher não deve ocupar a cabeça com o estudo das ciências complicadas, pois a “natureza” dela não está concebida para muito estudo, e sim para dedicar-se sobretudo a ofícios simples e domésticos.

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 y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones (LEÓN: 1583, p. 55).

Conforme Rosângela Schardong argumenta: “León contrapõe “negócios de dificuldades”, que seria a ocupação própria dos homens, a “un solo oficio simple y doméstico”, que seria o papel, isto é, o âmbito de atuação familiar e social das mulheres. “Simple”, neste contexto, significa fácil, sem dificuldades, isto é, mas quer dizer: sem que demande grande capacidade intelectual. Assim León tenta naturalizar o constructo cultural de que a mulher possui uma capacidade intelectual menor que a dos homens. Habilmente, ele tenta definir a condição das mulheres a partir das funções sociais que lhe são atribuídas. Sendo um frei, ele apresenta Deus como o autor dessa equação: Deus “limitó” y “tasó” a capacidade cognitiva das mulheres [em relação aos homens], porque

elas precisam falar menos e pensar menos para cumprir o seu papel social de esposa e mãe.”³

Desta forma, frei Luis de León por entender que a capacidade cognitiva das mulheres é em certa medida limitada, destina a elas, preferencialmente, o âmbito privado em que podem desempenhar estas tarefas domésticas “simples”.

1.3. A natureza da mulher

Esse tipo de pensamento, que caracterizava a mulher como um ser inferior ao homem, no que tange a sua limitação de raciocínio, estava de acordo com o que alguns moralistas pensavam a respeito da natureza da mulher. A obra de frei Martín de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas* (de 1468), se opõe em alguma medida a essa crença, destacando que a mulher, assim como o homem, poderia atuar fora do âmbito privado. A obra é dedicada à princesa Isabel de Castilla, instruindo-a a respeito de como deve governar um príncipe, quando como, em seu caso, o príncipe é uma mulher. O autor expõe dessa forma que providências ela deve tomar para solucionar o que ela não escolheu, o fato de ser mulher:

Pues la mujer que quiere ser virtuosa ha de consentir consigo y decir: “Yo soy mujer. En esto no he culpa ninguna, que ser mujer me dio naturaleza, así como a otro ser varón, pero pues que soy mujer, tengo de mirar las tachas que comúnmente siguen las mujeres y arredrarme de ellas. Las mujeres comúnmente son parleras, yo quiero poner puerta a mi boca; las mujeres comúnmente son de poca constancia, yo quiero ser firme en virtud.” Y si esta conjugación han de hacer todas las mujeres, mucho más la princesa que es más que mujer y en cuerpo mujeril debe traer ánimo varonil (Fray MARTÍN DE CÓRDOBA, 1974, p.136 apud ARCHER, 2001, p. 17).

Essa passagem que aparece na introdução da obra *Misoginia y defensa de las mujeres*, de Robert Archer, retrata com perfeição o discurso de defesa da mulher em oposição ao discurso de ataque, misógino, pois o que o tratado de frei Martín pretende é defender que a jovem princesa está em perfeitas condições de governar, desde que seja capaz de governar primeiro a si mesma, assemelhando-se o máximo possível aos homens, visto que frei Martín associa o autocontrole aos homens e as emoções descontroladas à natureza das mulheres.

³ O texto citado procede da arguição feita por Schardong no momento da defesa da presente dissertação.

Embora frei Martín faça esse tipo de associação citada, dentro da literatura moralista dos séculos XVI e XVII sua obra representa um pequeno movimento de valorização da capacidade da mulher de raciocinar sobre questões complexas e, por que não, desprender-se dos homens aos quais está subjugada. “Lo importante para Córdoba y para la princesa era la innegable capacidad de la mujer, con la ayuda de Dios, de superar su condición natural” (ARCHER, 2001, p. 20).

A inferioridade da mulher naquele momento é fundamentada fazendo referências a obras como a de Aristóteles, *Generatione Animale*.⁴ Aristóteles afirma que a natureza da mulher é inferior à do homem e, sendo inferior, precisa ainda mais ser dominada e controlada. Essa teoria de Aristóteles é uma dentre outras teorias que transmitem a crença da superioridade do homem em relação à mulher e que ressurgem com a tradução e disseminação de obras de autores clássicos gregos que vinham sendo traduzidas desde a Idade Média.⁵

Julián Olivares destaca que, para Aristóteles, a mulher não é apenas um animal imperfeito, mas também um “homem mutilado” (OLIVARES, 2000, p. 19)⁶. Dessa forma, a dicotomia sexual não se percebe tanto como *homem/mulher*, mas sim como *homem/não homem*. A mulher é definida, portanto em termos de negação e carência. Além dessas teorias pseudocientíficas somam-se teorias filosóficas e teológicas que põem a mulher em um lugar sempre abaixo do homem. A mulher é tida como emotiva, antes que racional, passiva, desorganizada, intelectualmente inferior aos homens, ou seja, incapaz de se responsabilizar por si mesma. Já o homem é dotado de todas as qualidades que ela não possui, e sua “natural” condição o coloca no controle de sua vida e da dela.

En esa tradición varón y hembra, además se contrastan y se evalúan asimétricamente como: lo intelectual/lo corporal, lo activo/lo pasivo, lo racional/lo irracional, la razón/la emoción, la templanza/la lujuria, el juicio/la clemencia, el orden/el desorden. Siguiendo la dualidad forma/materia, el hombre se identifica con la mente, la mujer con el cuerpo; por eso, y teniendo en cuenta las causas de inferioridad, la mujer que descende de Eva, se identifica, además, con la sexualidad y la propensión al vicio (OLIVARES, 2000, p. 20).

⁴ Como afirma Julián Olivares na introdução que faz das *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), obra de María de Zayas de Sotomayor, expondo o contexto em que Zayas publica sua obra. (OLIVARES, 2000, p.19).

⁵ Sobre essas traduções, ver o artigo de Andreia de Almeida “*Femina silenciata*: A mulher na perspectiva dos clérigos medievais”, em que a autora faz um panorama das crenças a respeito da biologia sexual na Idade Média. (ALMEIDA, 2021)

⁶ Em nota, Olivares esclarece que Aristóteles, em seu discurso sobre os eunucos, sugere que, devido a sua mutilação, estes adquirem uma condição feminina. (OLIVARES, 2000, p.19).

O autor diz que o uso dos textos bíblicos e da figura de Eva serve para que a tradição patriarcal se valide, justificando a superioridade do homem e, conseqüentemente, a inferioridade da mulher como algo concebido dentro da ordem divina. Dessa forma, Eva, por ter sido concebida da costela de Adão, será inferior a ele. Segundo Olivares, os teólogos vão escolher a passagem da Bíblia que mais lhes convém para falar da criação de Eva, descartando a criação simultânea e optando pela criação sequencial do homem e da mulher, comprovando a condição “natural” de subordinação da companheira a Adão.

Los teólogos y moralistas desestimaron la primera relación de la creación simultánea y paritaria (Génesis 1:26-27), y enfatizaron la segunda (Génesis 2:7, 18-25) donde se relata la creación secuencial de Adán y Eva. Como la mujer fue creada del costado del hombre para que él no estuviese solo y para que ella fuese su ayudante y después de la caída Dios le ordenó que ella fuese su súbdito, la mujer fue doblemente desfavorecida. Como explica Constance Jordan “La manera de su creación descubre su inferioridad ontológica, su castigo después de la Caída y su subordinación política en tiempo histórico. (OLIVARES, 2000, pp. 19-20).

Conclui Olivares que o sexo é determinado biologicamente; já o conceito que institui o domínio do homem sobre a mulher e que prescreve os papéis de cada gênero em uma sociedade é uma construção de ordem patriarcal (OLIVARES, 2000, p. 21).

Essas discussões em torno da mulher, sobre sua natureza, capacidade e comportamento social adequado, como dito antes, se faziam presentes em manuais e textos doutrinários. Contudo, os manuais de comportamento não existiam apenas para as mulheres: a vida na sociedade de corte exigia normas de conduta às quais deviam estar atentos todos os cortesãos que pretendessem uma convivência próxima aos nobres que compunham essa corte. Um bom exemplo desses manuais de conduta é *El cortesano* (1528) de Castiglione que é uma obra italiana, mas que logo foi traduzida para as línguas vernáculas europeias e foi muito estimada nas cortes aristocráticas. É a obra mais importante do gênero, pois serviu de modelo para todos os demais tratados que se multiplicaram nas mais diferentes línguas (PÉCORA: 1997, p. VII). Essa obra dialética apresenta um manual completo do comportamento que se espera tanto de um cortesão exemplar, como de uma perfeita dama palaciana; e ainda, deixa transparecer uma discussão a respeito da natureza da mulher.

Este diálogo socrático de *El cortesano*, en que se presenta tesis y antítesis, nos revela claramente que los hombres educados tenían plena consciencia de que sus argumentos en prueba de la inferioridad femenina se usaban para justificar la subordinación de la mujer (La gran mayoría de la sociedad no entraba en el

diálogo de la inferioridad de la mujer y la aceptaba como natural), y que recurrían a una explicación metafísica de aborrecimiento de lo que les hace “imperfectos” para justificar su superioridad (OLIVARES, 2000, p. 18).

No Terceiro Livro, essa discussão sobre a natureza feminina é tecida da seguinte forma: um dos interlocutores, Gaspar, afirma que *homens sapientísimos*⁷ deixaram escrito que a mulher é um erro da natureza, fazendo uma clara referência a Aristóteles, e continua sua fala dizendo: “Contudo, sendo esses defeitos das mulheres culpa da natureza que assim as produziu, não devemos por isso odiá-las, nem deixar de ter por elas o respeito que lhes convém; porém, estimá-las mais do que de fato valem me parece um erro evidente” (CASTIGLIONE: 1997, p. 199). Desse ataque de Gaspar às mulheres sairá em defesa delas o personagem magnífico Iuliano, dizendo que ambos, homens e mulheres, pertencem ao mesmo grupo da espécie humana “porque um e outro se acham abrangidos pela espécie humana, e aquilo em que um difere do outro são coisas acidentais e não essenciais”, e segue: “Digo que todas as coisas que podem entender os homens podem igualmente ser entendidas pelas mulheres; e onde penetra o intelecto de um pode muito bem penetrar o da outra” (CASTIGLIONE: 1997, pp. 199-200).

O que se percebe com os exemplos dados, tanto nos trechos de frei Martín quanto na obra de Castiglione, é que havia uma discussão sobre essa “natureza” da mulher e seu lugar na sociedade. Esse lugar da mulher na sociedade, explícito nas normas de conduta social, moral e religiosa, eram questões discutidas na literatura desses manuais de doutrinação endereçados aos nobres.

1.4. Estudos humanísticos

Como esclarece Maria Augusta da Costa Vieira, a filosofia moral fazia parte dos estudos humanistas, que incluía gramática, retórica, poética e história, sendo que todas essas matérias se associavam umas às outras. Humanista era aquele que tinha se dedicado aos citados estudos humanísticos.

De todos modos, aunque Cervantes haya concurrido por poco tiempo al “Estudio Público de Humanidades de la Villa de Madrid”, seguramente conoció el sistema de enseñanza propio de los *estudios humanísticos* en vigencia en el siglo XVI, entendiéndose por *humanista* un estudioso de las *humanidades*, vale decir, de los *studia humanitatis*, que correspondían a una

⁷ Provavelmente uma referência à obra de Aristóteles *De generatione animalium*.

especie de educación liberal integrada por cinco asignaturas: Gramática, Retórica, Poética, Historia y Filosofía Moral. Saberes estos que se encontraban integrados entre sí, de modo que tanto eran importantes las reflexiones de carácter moral y humano como la elocuencia literaria y el estudio de los clásicos que servían como modelos de imitación. (VIEIRA: 2018, p. 61).

O *studia humanitatis* era o único que pertencia ao campo da filosofía e se traduzia nos tratados e diálogos morais (já mencionados antes) que discorriam sobre vícios e virtudes, os deveres de um príncipe, a educação dos filhos, os códigos de civilidade, e os manuais de conduta dedicados às mulheres. Como afirma Vieira, esses textos tinham uma perspectiva pedagógica, moral e intelectual, para instruir os jovens.

Esses tratados e/ou manuais de conduta social faziam-se necessários para orientar a vida na sociedade de corte, em um processo em que indivíduos de diferentes estamentos se inter-relacionavam e começavam a depender uns dos outros, como esclarece Vieira.

Por um lado, a corte deve ser considerada como uma sociedade, isto é, uma formação social na qual são definidas de maneira específica as relações existentes entre os sujeitos sociais e em que as dependências recíprocas que ligam os indivíduos uns aos outros engendram códigos e comportamentos originais. Por outro lado, a sociedade de corte deve ser entendida no sentido de sociedade dotada de uma corte (real ou principesca) e inteiramente organizada a partir dela (...). A corte desempenha aí o papel central, uma vez que organiza o conjunto das relações sociais (NORBERT: 2001, p. 8).

A estreita convivência social punha o *discreto* em contato com o *vulgar*. Entendendo como *discreto* uma pessoa capaz de discernir a melhor forma de se comportar e agir em cada situação, o *vulgar*, em contrapartida, seria aquele que age sem o uso da razão (VIEIRA: 2012, pp. 177-185).

Além da preocupação em educar os indivíduos para a convivência em sociedade, havia também a preocupação em formá-los para melhorar a sociedade por meio do aproveitamento da força de trabalho física e/ou intelectual de acordo com as aptidões de cada um. Nesse sentido, um bom exemplo é a obra de Juan Huarte de San Juan, *Exame de ingenios para las ciencias* (1575).

Nessa obra, Huarte de San Juan vai fazer também uma distinção entre a capacidade inventiva, engenhosa, da mulher e do homem, esclarecendo que à mulher não coube muita sabedoria, corroborando a ideia de subordinação ao homem, como aponta Mário Méndez Bejarano no trecho que segue de sua obra, *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX* (1927).

No sólo profesa Huarte con los naturalistas la inferioridad intelectual de la mujer, sino que a la par de los católicos, insiste en la tesis; “porque las hembras por razón de la frialdad y humedad de su sexo no pueden alcanzar ingenio profundo”, (...). “Y que, según la diferencia de ingenio que cada uno tiene, se infunda una ciencia y no otra, o más o menos de cada cual, es cosa que se deja entender en el mismo ejemplo de nuestros primeros padres; porque, llenando Dios a ambos de sabiduría, es conclusión averiguada que le cupo menos a Eva. Por la cual razón, dicen los Teólogos que se atrevió el Demonio a engañarla; y no osó tentar al varón temiendo su mucha sabiduría. La razón de esto es (como adelante probaremos) que la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro no es capaz de muchos ingenios, ni de mucha sabiduría.” (MÉNDEZ BEJARANO, 1927, p. 251).

Contudo, como aponta Vigil, tanto as teorías naturalistas, como os manuais de comportamento comprovam a necessidade da época de controlar e enquadrar o comportamento de essas mulheres que certamente não se conformavam com os lugares que a sociedade patriarcal lhes impunha; a historiadora acredita, que algumas mulheres não deviam se encaixar com tanta perfeição ao lugar prescrito pelos manuais de comportamento a elas destinado.

1.5. Mulheres leitoras

Sobre as mulheres leitoras, sabe-se que elas, no século XVI, não liam apenas a literatura religiosa e moral, ainda que esta constituísse cerca de noventa e cinco por cento de suas leituras, como afirma Juana Vásquez Marín em seu artigo “Las mujeres ilustradas” (VÁSQUEZ MARÍN: 2005, pp. 481-517), ao citar uma pequena lista de obras que as mulheres liam naquele então:

Desprecio del mundo, Tesoro de devoción, Guía de pecadores, Tratado de la oración, Tesoro de devoción, Horas de los Evangelios, Lucero de la vida cristiana, Vita Christi, Meditaciones, Espejo de consolación, La conversión de la Magdalena, El espejo de consciencia, Purificador de conciencias, Las contemplaciones, Despertador del alma, Las confesiones, Pecador dormido, Tratado del hijo pródigo etc. (VÁSQUEZ MARÍN: 2005, pp. 484).

Em seu artigo “Las mujeres lectoras en el *Quijote*”, Asunción Bernárdez Rodal (2005, pp. 283-304), explica que as mulheres liam os livros de devoção, enquanto os homens tinham acesso a todos os livros que compunham o cânon cultural (BERNÁRDEZ RODAL: 2005, p. 285). Ela afirma que os leitores eram por volta de vinte por cento da população distribuídos uniformemente no campo e na cidade, e que esses leitores

correspondiam a uma parcela que possuía um bem-estar social (BERNÁRDEZ RODAL: 2005, p. 290).

Por outro lado, Pedro M. Cátedra García e Anastasio Rojo Vega, na obra *Bibliotecas y Lecturas de mujeres — Siglo XVI* (2004), afirma que a cidade tinha mais leitores que o âmbito rural. A proporção seria o dobro em relação ao campo. Essa obra faz um inventário dos livros e das bibliotecas de mulheres na cidade de Valladolid no período de 1529 e 1599 (CÁTEDRA GARCÍA & ROJO VEGA: 2004, p. 15). Contudo, os autores dizem-se cientes de que os resultados sejam imprecisos para retratar toda a Espanha, visto que naquele momento a cidade seria uma das mais cultas pelo fato de ter abrigado a corte por muitos anos; a cidade desfrutou do papel de corte desde os tempos antigos até 1559, e desde 1601 até 1606 (CÁTEDRA GARCÍA & ROJO VEGA: 2004, p. 18).

Bernárdez observa que, em sua obra *La perfecta casada*, frei Luis atesta que a alfabetização, a leitura tinha como finalidade o bom governo da casa, a instrução dos filhos, antes do prazer em si da leitura. Ela destaca o trecho em que frei Luis comenta sobre as leituras das mulheres: *que las excusen y libren de leer en los libros de caballerías, y de traer el soneto y la canción en el seno*, fazendo uma alusão às leituras que frei Luis tinha como as preferidas das mulheres por se tratar de temas amorosos e paixões românticas (BERNÁRDEZ RODAL: 2005, p. 290).

Vives, em sua obra moral já citada, *Formación de la mujer cristiana*, no livro primeiro dedicado às donzelas, capítulo V: “Qué autores deben leerse y qué autores no”, reflete uma preocupação da época: que a habilidade de ler desenvolvida nas mulheres terminasse por desviá-las das leituras religiosas e morais que ele e tantos outros moralistas entendiam como apropriadas e viam como o principal motivo para instruir essas mulheres. O autor já destaca o “desvio” de algumas leitoras que liam nos momentos de ócio, não os livros devotos, mas sim romances que traziam as armas (livros de cavalaria) e histórias de amores. Vives reprova essa atitude de ler sobre amores alheios e alerta que essas leituras são como o veneno que aos poucos elas bebem sem se dar conta, ou pior, conscientes do perigo, se entregam a essas leituras profanas.

Prevaleció la costumbre, peor que cualquiera otra gentilicia, de que no lean más que libros en romance que en romance son compuestos, así los varones ociosos como las mujeres desocupadas; libros que no tratan de otro sujeto que de armas y de amores. De estos libros pienso que no hay más que decir, si hablo entre cristianos. (...) Además, ¿qué haces leyendo amores ajenos? Poquito a poco, insensiblemente vas bebiendo ponzoñas sutiles y venenosos alicientes, y aun a veces, a sabiendas y deliberadamente. Y no faltan algunas, a quienes ya no les queda seso por perder, que se entregan a esa suerte de

lecturas para cebarse a sí mismas placenteramente con aquellos pensamientos y razonamientos amorosos (VIVES: 1947, pp. 1001-1002).

O mesmo autor, já no capítulo III, dirá sobre o ato de ler: *En la edad que la muchacha pareciere apta para las letras, comience por aprender aquellas que al cultivo del alma pertenecen y las que conciernen al régimen y gobierno de la casa* (VIVES: 1947, p. 992). Enfatiza que aprender a ler, para as mulheres, tinha a clara função de mantê-las no caminho da moral e da religião: *La lectura es lo mejor, y yo, antes que todo, lo aconsejo; pero aun cansada de leer, yo no tolero verla ociosa* (VIVES: 1947, p. 993). A frase deixa claro que a leitura não tinha a finalidade de ocupar os momentos de ócio: estes não deveriam existir para as mulheres, elas deviam estar sempre ocupadas com alguma atividade doméstica, quando a leitura as cansasse.

Devemos considerar que em alguns casos essa capacidade de ler era usada pelas mulheres, esposas, para ajudar seus maridos nos negócios, como afirma Bernárdez (BERNÁRDEZ RODAL: 2005, p. 291). Mas se essa capacidade de ler era bem-vinda para algumas esposas, para as viúvas que desejassem dar continuidade aos negócios dos maridos era fundamental, como destacam Cátedra & Rojo:

(...) La iniciativa real de la mujer se comprobaría al enviudar, cuando llegue a adquirir autonomía jurídica suficiente, y en muchos casos continúe con el negocio abierto, en caso que sea compatible con su condición femenina. No son raras por ello las mercaderas, las tenderas, librerías, impresoras incluso, viudas. (...) Pensamos que en este caso el papel que la viuda desempeñará en el negocio —propiedad, administración, colaboración laboral— debía ser mucho más activo que el que imaginamos reservado a una nueva esposa (CÁTEDRA GARCÍA & ROJO VEGA: 2004, p. 37).

Tanto na obra de frei Luis como na de Vives vemos uma referência aos livros de cavalaria como sendo a preferência das mulheres, mas no final do século XVI as novelas de cavalaria começavam a desinteressar os leitores, pois o público aristocrático e cortesão ansiava por um novo tipo de literatura de evasão.

Os jovens e as mulheres aprovam *Los siete libros de la Diana* (1559), de Jorge de Montemayor, uma fabulação bucólica que assentava bem com o amor perfeito, “Pode ser que nas cidades se saiba falar melhor — dirá frei Luís León —, mas a fineza do sentir é do campo e da solidão” (CANAVAGGIO, 2005: pp. 121-122). Na introdução de *La Galatea* (1585), de Miguel de Cervantes, a cargo de Francisco López Estrada e de María Teresa López García-Berdoy, os estudiosos destacam o interesse do público pelos livros de pastores. Esse aumento no público leitor gera um impulso editorial, que com a

imprensa faz com que essas obras ultrapassem os grupos reduzidos da corte e da nobreza. Os livros eram comprados por fidalgos da monarquia e por aqueles que sabiam ler e escrever, incluindo mulheres. As mulheres se interessam por esses livros de pastores, pois neles aprendiam a comportar-se com seus galãs e a dar sentido a suas experiências amorosas (CERVANTES, 2017: p. 19).

Os autores sabiam que suas obras tinham um público feminino, e que esse público leitor queria se ver representado. Isso contribuiu para o aumento de personagens femininas protagonistas nas novelas.

1.6. Mulheres escritoras

Como afirma Maria Cristina Badía Cubas em seu artigo “La mujer escritora en el siglo XVI francés”, embora as virtudes esperadas em uma mulher fossem a modéstia, a prudência, a resignação e principalmente a qualidade de permanecer caladas; algumas buscavam gratificação intelectual (BADÍA CUBAS, 2000, pp.44-45).

Ela aponta a tendência misógina da literatura popular dos séculos XII e XIII:

(...) la tendencia sin embargo es la de una profunda misoginia, como se pone de manifiesto en la literatura popular especialmente en todos los géneros breves medievales como la *farce*, el *conte*, la *nouvelle* o los *fabliaux*, llegando incluso a ser el tema predilecto en todos ellos. (BADÍA CUBAS, 2000, p. 45).

E aponta Christine de Pizán como a primeira escritora a se posicionar como autora contra essa tendência misógina.

En respuesta a estas acusaciones dirigidas contra el sexo femenino, esta poetisa de origen italiano pero de lengua francesa, intenta rehabilitar a la mujer. Es la primera vez que una escritora toma partido en un debate de historia literaria en Francia. Sus tesis quedarán plasmadas en su obra *La Cité des Dames*, (...). (BADÍA CUBAS, 2000, p. 45).

Christine de Pizán (1368-1430), escritora famosa em todas as cortes europeias, nasceu em Veneza, mas se mudou para Paris aos quatro anos de idade, pois seu pai, astrólogo e médico, foi enviado a França como embaixador do rei Carlos V. Foi educada como princesa dentro de uma corte humanista. (LEMARCHAND, 1995, 2000, pp.11-12).

Sua obra, *La Cité des Dames* (1405) é uma história das mulheres e um pleito em defesa delas. (LEMARCHAND, 1995, 2000, p.18).

El modelo polémico articula todo el texto de *La Ciudad de las Damas*: Cristina siempre se anticipa a un adversario emboscado, el varón implícito o explícito con el que contiene hasta arrebatarse todas sus armas dialécticas. Pone su pluma al servicio de la defensa del sexo femenino contra sus acusadores, libres hasta entonces de expresar sus prejuicios misóginos. (LEMARCHAND, 1995, 2000, p.23).

A obra, *La Cité des Dames* está composta de III partes. Na primeira parte, Christine se encontra desconsolada por ver como os filósofos e os escritores falam das mulheres, assim sendo, a história começa no livro I, quando três damas, A Razão, A Retidão e a Justiça, aparecem para consolá-la e dizem a Cristine que elas vão ajudá-la a construir uma cidade habitada apenas por damas.

A primeira dama a falar com ela é a Razão, que a ajuda a construir os muros da cidade.

-No temas, querida hija, no hemos venido aquí para hacerte daño sino para consolarte. Nos ha dado pena tu desconcierto y queremos sacarte de esa ignorancia que te ciega hasta tal punto que rechazas lo que sabes con toda certeza para adoptar una opinión en la que no crees, ni te reconoces, porque sólo está fundada sobre los prejuicios de los demás. (PIZAN, 1995, 2000, p.66).

Tú serás la elegida para edificar y cerrar, con nuestro consejo y ayuda, el recinto de tan fuerte ciudadela. Sólo la habitarán damas ilustres y mujeres dignas, porque aquellas que estén desprovistas de estas cualidades tendrán cerrado el recinto de nuestra Ciudad. (PIZAN, 1995, 2000, p.70).

Na segunda parte da obra, a segunda dama que fala com Christine é a Retidão que diz que juntas vão construir os edifícios em que vão habitar as damas e defende as mulheres, contando a Christine sobre diversos temas em defesa das mulheres se posicionando contra as acusações recorrentes que são feitas as mulheres. Cita as profetisas, as vantagens de ter uma filha mulher, os homens que obtiveram fortuna por seguir o conselho de uma mulher, os benefícios que trouxeram e seguem trazendo ao mundo as mulheres, os homens que pensam que as mulheres não devem estudar, os que acusam as mulheres de falta de castidade, os que afirmam que as mulheres gostam de ser violentadas.

No capítulo XLVII, Retidão afirma que a inconstância de que são acusadas as mulheres também aparece nos homens, inclusive em imperadores. (PIZAN, 1995, 2000,

pp.207-209). Assim, em sua obra, Pizán compara homens e mulheres e demonstra com exemplos, que ambos possuem, igualmente, virtudes e vícios.

Na terceira parte da obra, a terceira dama, a Justiça vendo finalizada a construção da cidade, cita às mulheres que a povoarão, contando suas histórias, testemunhando sobre a integridade e a fé cristã dessas mulheres.

Tú honorables damas, alabado sea Dios porque queda nada la construcción de nuestra Ciudad que os acogerá a Vosotras que os preciáis de virtud, dignidad y fama, seréis acogidas en una Ciudad levantada y edificada para todas las mujeres de mérito, las de ayer, hoy y mañana. (PIZAN, 1995, 2000, p.272).

Christine se dirige às mulheres casadas falando o que seria considerado um bom casamento, e quão raros eram esses bons casamentos, e, como as mulheres deveriam agradecer a Deus por ser agraciadas com uma união como essa. Por outro lado, aconselha àquelas que não tiveram a mesma sorte.

La que tenga un marido bueno, razonable y que la quiere con verdadero amor, que dé gracias a Dios, porque no es poco favor éste sino el mayor bien que en la tierra pueda disfrutarse, que lo cuide con afecto y lo siga queriendo y ambos vivan en armonía una larga vida bajo la protección divina. La que tenga un marido que no sea ni bueno ni malo, que se dé por contenta de no tener uno peor, mientras que la mal casada debe intentar arrancar a su marido de la perversidad, hacer que vuelva a una conducta razonable si es posible y si no ella verá premiados sus esfuerzos en su vida espiritual y todos la defenderán. (PIZAN, 1995, 2000, p.273).

Finalmente Christine de Pizán acolhe as mulheres na cidade, e fala sobre a lucidez das mulheres, que devem manter para se defender.

(...) a todas vosotras, mujeres de alta, media y baja condición, que nunca os falte conciencia y lucidez para poder defender vuestro honor contra vuestros enemigos. Veréis cómo los hombres os acusan de los peores defectos, ¡quitadles las máscaras, que nuestras brillantes cualidades demuestren la falsedad de sus ataques! Así podréis decir con el salmista: «La iniquidad del malo recaerá sobre su cabeza». (PIZAN, 1995, 2000, pp.273-274).

Mudando de corte, da francesa para a espanhola, podemos dizer da Espanha, dos séculos XVI e XVII, que uma pequena e restrita porção de mulheres sabia ler, e um número ainda menor sabia escrever. Um exemplo de escritora dos tempos cervantinos é María de Zayas y Sotomayor, e, como testemunha Cervantes Cortés, sua aparição não é a única. O autor afirma que essas escritoras nos séculos XV e XVI, assim como María de Zayas, defendiam a educação das mulheres e sua participação na sociedade.

En esta época, la llamada “querrela de las mujeres” en la que se discutía sobre la capacidad femenina y el alcance de su inteligencia, había perdido vigencia, los autores humanistas ahora discutían acerca de la educación femenina, de su participación en la esfera pública y en ámbito de las letras. (Entre los siglo XV y XVI surgen varias escritoras que vienen a reforzar la idea de la educación de las mujeres y su participación en la sociedad, como Beatriz Galindo, Teresa de Cartagena, Luisa Sigea, María de Zayas, Santa Teresa de Jesús, entre otras) (CERVANTES CORTÉS, 2012, pp.6-7).

Santa Teresa de Jesus, citada por Cervantes Cortés, también era conhecida como Teresa de Ávila (1515 – 1582). A obra de Teresa de Ávila é extensa:

En 1588, seis años después de (...), salían publicadas (...) tres de sus principales composiciones literarias: en primer lugar, el *Libro de la vida*; las otras, *Camino de perfección* (...) y el *Castillo interior*, también llamado las *Moradas*; todo ello bajo el título genérico de *Los libros de la madre Teresa de Jesús, fundadora de los monasterios de monjas y frailes carmelitas descalzos de la primera regla*, en salamanca, por Guillermo Foquel.

(...) seguirían las *Constituciones primitivas* (1564), *Camino de perfección* (1564), *Conceptos del amor divino sobre los «Cantares»* (1566), *Exclamaciones* (1569), *Cuentas de conciencia* (1571), *Fundaciones* (1573), *Modo de visitar los conventos* (1576), *Moradas* (1577) y *Avisos* (1580). (SEBASTIÁN MEDIAVILLA, 2014, p.IX).

Conforme argumenta María Dolores Aybar Ramírez, “(...) além da excepcionalidade de nomes como María de Zayas, já se inicia uma tradição em que a mulher começa a ser construída por si mesma na literatura. (...), sabemos, que malgrado os preceptistas, quem tinha acesso à leitura, conseguia driblar certas proibições. Teresa de Ávila se forma, na infância, lendo novelas de cavalaria; Juana de Asbaje devora a biblioteca do avô (...)”⁸

⁸ A argumentação procede da arguição feita por Aybar Ramírez no momento da defesa da presente dissertação.

2. Fortuna crítica

Fanny Rubio, organizadora da obra *El Quijote en clave de mujer/es* (2005), que traz uma coletânea de estudos sobre as personagens femininas no *Quijote*, afirma que Cervantes em sua obra traz mais de duzentos nomes de mulheres:

Más de doscientos nombres femeninos circulan por las páginas del *Quijote*: unos se corresponden con diosas de la antigüedad clásica o con mujeres-mito o mujeres históricas. El narrador de la novela lleva hacia delante un ramillete de mujeres míticas del mundo clásico, mujeres de origen bíblico y figuras femeninas alegóricas, que son invocadas, citadas, comparadas con mujeres de carne del *Quijote*, que son nombradas con el fin de reafirmar un juicio a través del diálogo (RUBIO: 2005, p. XIX).

Considerando a quantidade de personagens femininas, é interessante observar que, dentre as mais de duzentas personagens, logo após o índice e os agradecimentos, José Manuel Blecua dedica a obra a Marcela, *destinatária de esta carta*, em suas palavras preliminares de introdução em *Clave de mujer/es*.

Marcela é sem dúvida a personagem feminina mais impactante de toda a obra.

Monique Joly afirma, em “El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina”, que a única personagem que não pretende analisar é Marcela, pois esta conhece a arte de persuadir, de articular um discurso, o que a torna única na obra:

(...) las únicas mujeres que aquí me interesan son las que demuestran, momentáneamente o no, su aptitud o su falta de aptitud para dirigirle la palabra al caballero, y situarse, o negarse a situarse, en el terreno de sus sueños caballerescos. El personaje de Marcela, que tan perfecto dominio ostenta del arte de persuadir cae por lo tanto fuera de mi campo de investigación. (JOLY, 1990: pp. 137-148.)

Não por acaso a pastora fica fora da investigação que abarca todas as mulheres da obra. Marcela é um caso muito peculiar tanto por seu discurso como pelo espaço singular que ela ocupa dentro do romance. Sua história é uma ilha dentro da obra. Sua “voz” é a única representação desse tipo em toda a obra.

Essa personagem tão eloquente e autônoma desperta muito interesse nas pesquisas acadêmicas, e o episódio em que ela intervém tem sido bastante estudado, como afirma Erna Berndt Kelley, em seu artigo “En torno a la maravillosa visión de la pastora Marcela y otra ficción poética” (BERNDT KELLEY: 1989, pp. 365-372). A estudiosa destaca

algumas interpretações sobre a atuação de Marcela: Luis Rosales acredita que Marcela é o símbolo da liberdade absoluta; Hermán Iventosch vê na personagem a presença de Diana, a virgem caçadora que andava pelos montes da Arcádia, livre das obrigações domésticas que em geral se enlaçam ao gênero feminino; Renato Poggiolo sinaliza a diferença desta com as outras personagens femininas da tradição pastoril; a original Marcela proclama seu direito e sua liberdade em ser honesta, casta e pura e em não amar aqueles que a amam.

Berndt Kelley sugere que Cervantes incorpora em Marcela o ideal feminino da deusa Justiça, lembrando que após a aparição da pastora e de seu discurso, ela desaparece sem deixar rastro. Propõe ainda que nosso cavaleiro andante procura inutilmente pelo que seria a “encarnação” da Justiça, pois jamais a encontrará novamente, associando dessa forma a desaparecimento de Marcela à falta de justiça vivida pelo personagem ao longo da narrativa.

Ruth El Saffar, em sua obra *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the novels of Cervantes* (1984), destaca que os conflitos cervantinos são contra a sociedade patriarcal e analisa o episódio de Marcela como de uma personagem que exige uma autonomia que pode se entender a partir do que Freud denominou “narcisismo feminino”, a mulher que não se submete à supervalorização do falo. Sua recusa e falta de reconhecimento a induzem a sobreviver em outro mundo em que o desejo masculino não é satisfeito. Para El Saffar, a pastora pertence ao universo da Grande Mãe que dispensa a cultura patriarcal.

Ruth El Saffar, en *Beyond the fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes* (1984), será una de las primeras estudiosas en adoptar una perspectiva feminista en el cervantismo. Lo más interesante de su estudio es la interpretación de ciertos pasajes del *Quijote* no dedicados en exclusivo a las mujeres desde las teorías de Lacan, Kristeva y del psicodinamismo. Como ejemplo de esto destaca su visión del discurso de la Edad de Oro (*DQ*, I, XI) como un intento por parte de don Quijote por recuperar un paraíso preedípico donde la Gran Madre alimenta sin esfuerzo a sus hijos. Esta interpretación feminista que entiende el discurso de la Edad de Oro como un anhelo de retorno preedípico filogenético y ontogenético es hermana de las muchas interpretaciones marxistas y neorrusonianas que se han hecho del mismo pasaje.¹

É importante ressaltar que esta análise de El Saffar, que tem como base a psicologia, não pertence à linha desta pesquisa, pois nos faltam conhecimentos da

¹ Trecho do artigo *El Quijote y el feminismo* de Rosario Hernández Catalán na revista CH (Círculo Hermenéutico).

psicologia de Freud, Lacan e Jung para concordar ou discordar dessa forma de abordar a obra cervantina. Por outro lado, entendemos que é uma leitura anacrônica, que foge do contexto social e histórico em que a obra foi produzida, não querendo com essa afirmação descartar a relevância dos estudos de El Saffar, mas sim delimitar as diferentes linhas de pesquisa da obra cervantina.

Louis Imperiale observa em Marcela a prática feminista *ante litteram*. Acredita que a personagem, com seu discurso representativo de uma minoria marginal, procura desafiar e derrubar os fundamentos da ideologia vigente da sociedade patriarcal.

Acreditamos que a palavra feminista, mesmo associada ao termo *ante litteram* (que indicaria alguém ou algo que precede ou é precursor a um movimento), também é anacrônica e preferimos usar os termos próprios da época cervantina. Os termos que utilizaremos, como dito na introdução, serão misoginia (ataque à mulher) ou defesa da mulher, pois entendemos que o feminismo se inicia como movimento social, político e filosófico muitos anos mais tarde, como fruto do pensamento ilustrado (Iluminismo). E, ainda, devemos considerar que nesse momento a defesa da mulher não incluía todas as mulheres da sociedade, dirigindo-se apenas às nobres, o que difere do feminismo, pois este, como movimento social, está pensado para toda a sociedade.

Nossas personagens femininas, Marcela e Leandra, são antes uma pequena representação de defesa da mulher que já vinha se construindo antes do *Quixote*. Como afirma Carmen Castro em seu artigo, Marcela seria uma reencarnação da pastora Gelasia³, “libre nací y en libertad me fundo” (CASTRO: 2005, p. 176), e Leandra, uma nova Gelasia.

Ao relacionar as duas pastoras, Marcela e Leandra, com Gelasia, Carmen Castro corrobora a ideia de que há um percurso de pastoras que antecede Marcela, personagens precursoras, não apenas cervantinas, mas de autores contemporâneos a Cervantes.

³ Personagem feminina da obra *La Galatea* (1585), primeira obra publicada por Cervantes que se insere na narrativa pastoril. Ver capítulo III, Marcela, a pastora eloquente.

3. Marcela, a pastora eloquente

A história de Marcela é a primeira de uma série de histórias intercaladas que aparecem no *Quixote* (1605). Conta-se a história de um estudante que se transfigura em pastor e que morre de amores por uma pastora. Os amigos do morto, Grisóstomo, culpam a pastora, Marcela, pela morte trágica do rapaz. Marcela aparece no enterro e faz sua própria defesa num discurso eloquente.

A história está inserida logo após outro discurso que dom Quixote faz sobre a Idade de Ouro para um grupo de cabreiros. Esse discurso do cavaleiro que tangencia a história de Grisóstomo e Marcela parece ser um precursor e se relacionar em alguma medida com o discurso pronunciado pela pastora.

São muitos os aspectos que aparecem nessa pequena história, mas tratarei apenas daqueles que, em alguma medida, ilustram um movimento de liberdade, ou não, em relação ao lugar prescrito para as mulheres, conforme já apresentado.

3.1. A história da pastora Marcela

A história de Grisóstomo e da pastora Marcela desenvolve-se em três capítulos: XII, XIII e XIV.

Capítulo XII – *De lo que contó un cabrero a los que estaban con Don Quijote.*

Aqui começa o relato episódico da história de Grisóstomo e Marcela. Dom Quixote e Sancho haviam sido acolhidos por um grupo de cabreiros, acabavam de ouvir um músico com seu arrabil¹, ainda não tinham ido dormir (apesar de todas as reclamações de Sancho, que já estava muito cansado), quando um moço, que trazia provisões aos cabreiros, chega com a notícia da morte do famoso pastor estudante Grisóstomo e do murmúrio de que ele morreu de amores por “causa de aquella *endiablada* moza de Marcela” (*DQ* I, XII, p. 140; grifos meus). Logo nesse início a pastora é adjetivada pelo cabreiro como sendo obra do Diabo.

¹ Mais adiante, veremos como os versos deste músico já antecipam em alguma medida a história que será relatada.

Assim que se inicia a história, sabemos que a causa da morte de Grisóstomo é o amor não correspondido pela bela pastora Marcela, mas o que não ficará claro ao longo de todo o relato é se o jovem se suicidou ou apenas morreu de tristeza. Todo o povoado está em alvoroço com o enterro e com as recomendações do morto, que quer ser enterrado no campo, como se fosse mouro. Os desejos do morto estão a cargo de seu melhor amigo, Ambrósio, que também é um estudante e que, como Grisóstomo, o seguiu em sua transformação de estudante a pastor.

Como afirma Blasco, os cabreiros que acolhem dom Quixote e Sancho conhecem toda a história de Grisóstomo, porém o cavaleiro andante a desconhece, assim como os leitores; estes terão conhecimento da história através de Pedro, a voz mais autorizada entre os cabreiros para narrá-la. Blasco também fala da apresentação dos personagens principais: “Pedro confunde los vocablos, pero es absolutamente ortodoxo con las leyes de la retórica respecto a los *argumenta a persona* que pautan una descripción (*genus, natio, pátria, aetas, educacio, habitus corporis, fortuna, acta et dicta*, etc.) (Blasco: Volumen Complementario, 2005, p. 44; grifos meus).”

Atendendo ao pedido de *DQ*, Pedro dirá quem é Grisóstomo e quem é Marcela. Sobre o morto, Pedro conta que Grisóstomo era “un hidalgo rico, estudiante muchos años en Salamanca, muy sabio y leído, sabia la ciencia de las estrellas, y que un día remaneció vestido de pastor” (*DQ* I, XII, p. 142). Grisóstomo também compunha *coplas*. Sobre Marcela, Pedro dirá que era filha de um lavrador ainda mais rico que o pai de Grisóstomo. Chamava-se Guillermo, que a mãe de Marcela, “más honrada mujer que hubo em todos estos contornos, hacendosa y amiga de los pobres” (*DQ* I, XII, p. 143), morrera no parto da filha. “De pesar de la muerte de tan buena mujer, murió Guillermo” (*DQ* I, XII, p. 143), deixando a filha, Marcela, órfã e rica em poder de seu tio, sacerdote e beneficiado daquele lugar. “Creció con tanta belleza (...) qué cuando llegó a edad de catorce años nadie la miraba que no bendecía a Dios” (*DQ* I, XII, p. 144). E por mais que o tio a guardasse com muito recato “y mucho encerramiento” (*DQ* I, XII, p. 144), a fama de sua formosura e de suas riquezas atraíam muitos pretendentes que a requeriam ao tio como esposa. Mas ele, bom cristão, mesmo vendo que ela já estava em idade de casar-se, não quis casá-la sem seu consentimento. Em vão destacava as qualidades dos pretendentes, “rogándole que se casase y escogiese a su gusto”. Marcela, contudo, dizia que por ora não queria casar-se e que, “por ser tan muchacha, no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio” (*DQ* I, XII, p. 145).

Assim vai contando Pedro e prossegue dizendo que o tio preferiu esperar a decisão de Marcela, porém um dia ela surpreendeu a todos. Decide sair à luz vestida em hábito de pastora, e diz que dali em diante viverá nos campos cuidando de suas ovelhas. E embora todos os jovens, ao verem sua beleza, antes reclusa, comecem a apaixonar-se por ela e queiram desposá-la, Marcela afirma querer ficar sozinha na companhia de suas ovelhas e das outras pastoras. Ela não quer se casar e, como veremos, não se casará.

Y así como ella salió en público y su hermosura se vio al descubierto, no os sabré buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores, han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos; uno de los cuales, como ya está dicho, fue nuestro difunto, del cual decían que la dejaba de querer y la adoraba (*DQ I, XII, p.145*).

Ainda que, como afirma Blasco, Pedro a aponte como culpada da morte de Grisóstomo afirmando que “Marcela hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia” (Blasco: Volumen Complementario, 2005, p. 44), Pedro também afirma que Marcela em nenhum momento deu esperanças nem liberdades a nenhum dos pretendentes, mantendo-se firme em seu recato e na vigilância de sua honra:

(...) no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejanzas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato: antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo (*DQ I, XII, p.145*).

Dessa forma Pedro acusa Marcela de espalhar a peste com sua beleza e desengano, e esclarece o desespero em que aqueles que a amam se encontram, não vendo outra solução para suas frustrações que chamá-la de cruel e ingrata; da mesma forma o narrador Pedro afirma que ela não deu a menor esperança a nenhum dos pretendentes de que alcançariam seus desejos algum dia. E este será um dos argumentos que Marcela utilizará em sua própria defesa no discurso que se dará no último capítulo dessa história: o argumento de que jamais deu esperança a nenhum de seus pretendentes.

Assim, acusação e defesa já vão sendo construídas desde o início do relato de Pedro, e, como veremos, até antes, já nos capítulos que antecedem a história.

Acabado o relato de Pedro, ao final do capítulo, dom Quixote e Sancho vão dormir, e dirá o narrador sobre dom Quixote: “todo lo más de la noche se le pasó en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela” (*DQ I, XII, p. 147*). Tanto neste episódio pastoril como na história do personagem dom Quixote vemos

o contraste entre o amor idealizado e o real. Assim como os pastores sonham com Marcela, dom Quixote sonha com Dulcinéia, mas nem Dulcinéia é a donzela que dom Quixote imagina e idealiza, nem a endiabrada Marcela, corresponde às expectativas e vontades de Grisóstomo, de seu tio ou dos pastores.

Já neste início do relato de Pedro, percebemos um diálogo da obra cervantina com os manuais de comportamento citados e os conflitos que se estabelecem com essas idealizações. Pois se por um lado o resguardo em que o tio de Marcela a coloca no início do relato, ilustra o lugar prescrito nos manuais para as donzelas, antes do futuro casamento, por outro lado, Marcela, como diz o narrador, sairá desse resguardo para pastorear suas ovelhas e não para se casar. Como ela mesma diz, não se sente preparada para a carga do matrimônio, esclarecendo desde o princípio que para ela o matrimônio representa uma carga, não um prazer nem fonte de júbilo ao qual queira se submeter.

Capítulo XIII – *Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela con otros sucesos*

Blasco afirma que aqui o auditório, o qual antes apenas escutava a história de Marcela, entra como parte viva que participará do desenlace da trama. Para Blasco, o binômio vida e literatura, tão operante como ponto de vista temático no *Quixote* como um todo, impregna esse episódio pastoril (Blasco: Volumen Complementario, 2005, p. 45).

A noite dormida pelos personagens faz essa separação entre narração e vida. Assim que os personagens acordam, partem para o enterro. No caminho, encontrarão dois gentis homens a cavalos, dos quais se destaca Vivaldo, “*de alegre condición, ingenioso, discreto, leído y socarrón*” (*DQ* I, XII, p.46). Como afirma Blasco, essa personagem desempenha um papel importante como enlace entre os dois núcleos principais deste capítulo: a conversa com dom Quixote sobre a cavalaria andante e o elogio fúnebre de Ambrósio. A conversa sobre cavalaria entre Vivaldo e dom Quixote mantém a unidade da obra, pois, como diz Blasco, une os laços desse episódio com o tema central da fábula quixotesca, a loucura do protagonista e a obsessão por sua profissão de cavaleiro andante. Na conversa com dom Quixote, Vivaldo fará alguns questionamentos muito importantes sobre a profissão de cavaleiro andante, entre eles, a questão de encomendar-se à dama e não a Deus antes da batalha.

“En estas pláticas iban, cuando vieron que, por la quiebra que dos altas montañas hacían, bajaban hasta veinte pastores, todos con pellicos de negra lana vestidos y

coronados con guirnaldas” (*DQ* I, XII, p. 156) — assim se interrompe a conversa entre Vivaldo e dom Quixote, introduzindo-se o enterro de Grisóstomo. “(...) Aquellos que allí vienen son los que traen el cuerpo de Grisóstomo, y el pie de aquella montaña es el lugar donde él mandó que le enterrasen (*DQ* I, XII, p. 157). Ambrósio determina o local que seu amigo Grisóstomo queria ser enterrado e inicia o panegírico do morto ao mesmo tempo que acusa a pastora pela morte do amigo; também avisa que queimará os escritos do defunto, “los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra” (*DQ* I, XII, p. 158), pois declara que esse era o desejo do morto, o que ele lamenta, já que para ele os escritos provam a culpa de Marcela. Nesse ponto intervém Vivaldo, o qual, para Blasco, é o único personagem que percebe que o discurso prévio de Ambrósio tem tanto o intuito de elogiar o morto quanto de incriminar a pastora Marcela. Na visão do crítico, a intervenção de Vivaldo faz com que os elementos do episódio adquiram novas possibilidades de leitura. Nas palavras de Blasco: “Lo que comenzó como un relato (cuento lo llama en *DQ* I, 12) acaba siendo la materia de un proceso que Ambrosio protagoniza como acusador y que prepara el discurso de autodefensa de Marcela en I, 14” (Blasco: Volumen Complementario, 2005, p.47).

Vivaldo pondera:

(...) no queráis dar sus escritos al olvido, que si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto; antes haced, dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir, a los vivientes, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos, (...) (*DQ* I, XII, p. 158).

E em seguida Vivaldo toma alguns papéis que estavam mais próximos dele, ao que Ambrósio responde: “Por cortesía consentiré que os quedéis, señor, con los que ya habéis tomado; pero pensar que dejaré de abrazar los que quedan es pensamiento vano” (*DQ* I, XII, p. 159). E o narrador comenta: “Vivaldo, que deseaba ver lo que los papeles decían, abrió luego el uno de ellos y vio que tenía por título Canción desesperada” (*DQ* I, XII, p. 159). Ambrósio avisa que este era o último papel que seu amigo escreveu. E o capítulo se encerra com a expectativa da leitura, que será feita no mesmo instante em que se abre a cova onde será enterrado o morto. É uma cena dramática.

Capítulo XIV — *Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos*

Neste capítulo se ouvirão as vozes dos protagonistas da trágica história. Logo no início o capítulo se abre com a *Canción de Grisóstomo*, mais adiante continua com o discurso de Marcela. Dessa forma, a voz de Grisóstomo aparece por meio de sua *Canción*, e a de Marcela, por meio de sua aparição e discurso. Dirá Blasco que é neste capítulo que os personagens cobram o protagonismo que lhes pertence.

Após o discurso de Marcela em que a pastora faz sua defesa, ela se retira e dom Quixote proíbe que qualquer pessoa a siga, cumprindo o que considera seu papel, defender donzelas. Fecha-se a sepultura, Ambrósio coloca um epitáfio na tumba, todos se despedem e dom Quixote segue seu caminho determinado a encontrar Marcela e oferece-lhe seus serviços. Ele não encontrará a pastora, nem nós os leitores saberemos nada mais sobre ela.

3.2. Livros de pastores¹ no século XVI — o uso de da forma e o tema do amor

A história de Marcela, como sabemos, é uma história ambientada no cenário pastoril, espaço mais propício para tratar de temas mais amenos que *los retos* de nosso cavaleiro. No capítulo que a antecede, capítulo XI, nossos heróis tinham acabado a luta com *el gallardo vizcaíno* e dom Quixote está com a orelha ferida; juntamente com Sancho, pretendiam chegar à cidade, mas como esta ficava longe e já era muito tarde, eles decidem buscar onde dormir. Ouvem sons, vem luzes e se aproximam de um grupo de cabreiros que estavam por ali. Ao contrário do que costuma acontecer, dom Quixote não deforma o que vê, como afirma Javier Blasco:

Don Quijote, contra lo que es su costumbre, acepta la realidad del mundo de los pastores, y no precisa transfigurarla para la integración de la misma en su propio universo caballeresco. La inmersión en el territorio de lo pastoril abre un paréntesis en la sucesión de aventuras caballerescas que se prolongará hasta I, 14. (Blasco: Volumen Complementario, 2005, p. 41)

¹ A crítica nos últimos tempos tem optado pela terminologia “livros de pastores” ao invés de “novela pastoril”, uma vez que o gênero “novela” ainda não estava constituído tal qual se entende a partir do século XIX.

Dessa forma, a pastoril aparece como um marco mítico para a história de Marcela, junto a outro marco real representado pela vida dos cabreiros. Essa demarcação já vem se construindo no capítulo que precede a história (I, XI), onde Sancho diz a dom Quixote que chega de música, que os cabreiros estão cansados e precisam dormir, contrapondo a realidade dos cabreiros à vida dos personagens pastores (representação do gênero pastoril). A escolha desse gênero para narrar a história é propícia para o tema amoroso e corrobora a evasão, o anseio por viver uma vida livre e mais ligada à natureza que evoca Marcela.

Como afirma Avalor-Arce, a novela pastoril, na Espanha, constitui uma vívida chama que ilumina com clareza meio século de fazer literário (“la segunda mitad del XVI y cuyos últimos destellos alcanzan los dos primeros decenios del XVII...” [AVALLE-ARCE, 1974, p. 13]. Nesse longo meio século, a hegemonia do pastor adquire total e absoluta carta de cidadania espanhola, a tal ponto que chega a consagrar-se como tipo literário, como quando dom Quixote, ao ver fechadas as portas do mundo cavalheiresco, decide se fazer pastor (AVALLE-ARCE: 1974, p. 13).

Avalor-Arce alerta que o pastor como tipo literário não é uma invenção dos séculos mencionados no parágrafo acima, ele vem de muito antes. “Cuando la opresión del trajín ciudadano amenaza agobiar al hombre europeo, éste siempre se dispara hacia los campos de la bucólica” (AVALLE-ARCE, 1974, p. 15).

A pastoril no século de Ouro surge de uma releitura da poesia pastoril que se inicia na Grécia com Teócrito (III a.C.). Abaixo, trecho da obra *Idílios*.

“O canto de Polifemo”

Foi um longo dardo que Cípris cravou em seu fígado.

Mas o remédio ele o achou, sentando sobre altos rochedos, e enquanto olhava o mar cantava assim:

“Por que repeles quem te ama, ó alva Galateia,
mais alva de ser que a coalhada, mais macia que um cordeiro,
mais faceira que uma novilha, mais lustrosa que uva verde,
e te achegas assim quando o sono me domina
e te vais tão logo o doce sono me abandona,
fugindo como ovelha à vista de um lobo cinzento?

Eu me apaixonei por ti, menina, na primeira vez em que

vieste com minha mãe, que flores de jacinto colher
queria nas montanhas, e eu ia guiando o caminho.
Pôr fim a isso, após outras vezes ter-te visto, agora
não mais me é possível. Mas tu com nada te importas, por Zeus!”²

Nessas novelas pastoris, a pureza com que são tratados os temas coincide com as normas morais católicas, as tramas conduzem a um ideal de perfeição, as paixões amorosas se transformam em paixões espirituais. O tema pastoril se eleva a zonas espirituais, perdendo sua realidade novelesca (MONTEMAYOR: 1946, p. xxxvii).

Avalle-Arce chama nossa atenção para o fato de que os pastores da Antiguidade, descritos por Teócrito e Virgílio, desconheciam o tipo do pastor litúrgico, cristão.

Asimismo novedoso, y desconocido para la Antigüedad clásica, es el tipo de pastor que nos ofrece la para-liturgia cristiana. Entre las primicias dramáticas (...) se escenifica la adoración de Nuestro Señor por los pastores en el pesebre de Belén. (...) La dramatización efectuada refuerza la identificación parcial entre pastor y cristianismo (AVALLE-ARCE: 1974, pp. 15-16).

Para Avalle-Arce, a figura do pastor ganhou nova vida ao acoplar-se e moldar-se ao ideal cristão, e essa maleabilidade lhe permitiu acompanhar a sensibilidade europeia com diferentes tipos literários e representações. De todos os modos, nessas diversas representações, o crítico afirma que a natureza sempre aparece como parte do universo pastoril, ela atua sendo marco e justificativa da forma de viver de seus personagens.

A natureza é o cenário dos pastores, mas também é o local propício para que os personagens exponham seus sentimentos; como mencionado no Capítulo 1, afirma frei Luis de León que “la fineza del sentir es del campo y de la soledad” (AVALLE-ARCE: 1974, p. 23). Frei Luis continua sua explicação:

(...) los poetas antiguos, y cuanto más antiguos tanto mayor cuidado, atendieron mucho a huyr de lo lascivo y artificioso, de que está lleno el amor que en las ciudades se cría, que tiene poco de verdad y mucho de arte y torpeza. Mas el pastoril como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin; (...) gozan, del cielo y de la tierra y de los demás elementos; que es ella en sí una imagen clara, o por mejor decir, una como escuela de amor puro y verdadero (AVALLE-ARCE: 1974, p. 23).

² O fragmento poético pertence ao *Idílio XI*, “O ciclope”, que tem um total de 81 versos. A tradução é de MCCD, professora de língua e literatura grega da FCLAR-UNESP.

Avalle-Arce explica que esse amor puro e verdadeiro a que se refere frei Luis está relacionado ao amor divino, mas que esse amor tem origem no pastor literário, entendendo que frei Luis reconhece qualidades nesses pastores.

O importante, para Avalle-Arce, é compreender o estado de ânimo dos escritores espanhóis ao se confrontarem com as inúmeras possibilidades expressivas do pastor, vendo a oportunidade de plasmar nesse tipo literário suas realidades poéticas. “Se hace evidente así la presencia física de un tipo de novela que más tarde se denominará pastoril, y cuyo nacimiento se fecha con la publicación de la *Diana* de Montemayor (1559)” (AVALLE-ARCE: 1974, pp. 35-36).

Montemayor, em sua *Diana*, dá prioridade ao sentido da visão sobre todos os demais, porque compartilha a ideia neoplatônica de que é a Beleza que origina o Amor. “Por eso todas las mujeres que aparecen, desde Diana a Felismena, Selvagia, Belisa o Amarílida, presentan hermosura hasta el extremo” (RALLO: 1993, 2008, p. 63). Mas, como salienta Rallo, é uma beleza não apenas temporal como abstrata; ela seria antes um espelho da alma, “siendo la hermosura externa, signo de virtude interna” (RALLO: 1993, 2008, p. 63), aparecendo em todas as pastoras como um elemento imprescindível a temática bucólica, árcaica (RALLO: 1993, 2008, p. 63).

Diz Canavaggio que o entusiasmo de “Cervantes pela bucólica faz parte de um movimento mais amplo e mais profundo, refletindo a voga do gênero pastoril durante o Renascimento na Europa” (CANAVAGGIO: 2005, p.121); que, para além das convenções desse gênero, este “simbolizava a volta à natureza, a busca de uma impossível harmonia entre almas e corpos” (CANAVAGGIO: 2005, p.121), nas palavras de Canavaggio: insensível à passagem do tempo, preservada dos achaques da velhice e do açoite da morte.

O tema da liberdade que aparece na história de Marcela também está presente na forma que Cervantes utiliza o “gênero” pastoril, ou livro de pastores, como era chamado. O autor rompe com alguns dos paradigmas que se associavam a esse “gênero”. A palavra gênero aqui aparece entre aspas, pois não existia o gênero pastoril, o que havia eram os livros de pastores.

Una modalidad de la literatura española de los Siglos de Oro que llegó a constituir un grupo definido dentro de la diversidad de obras que tuvieron como protagonista la figura del pastor. Se trata de los libros de pastores, tal como se llamaban en la época (López Estrada: 2001, p. 127).

Como aponta Avalle-Arce, a morte de Grisóstomo ilustra a liberdade cervantina na apropriação do gênero. “El suicidio, como todo acto de sangre, no tiene cabida en el orbe de lo pastoril, que es donde se ha refugiado Grisóstomo y Marcela” (AVALLE-ARCE: 1975, p. 104). Avalle-Arce continua argumentando que não é a primeira vez que nosso autor traz o tema da morte para a pastoril: “inicia la Galatea con la cruenta muerte de Carino, quien cae apuñalado ante los atónitos ojos de Elicio y Erastro” (AVALLE-ARCE: 1975, p. 105). A história de Marcela é a história de um enterro, ambientada e encenada por pastores.

Ao contrário de Lope de Vega, Cervantes não escreveu nenhuma poética, ou qualquer tipo de teoria sobre como a escrita devia dar-se; tudo que temos para tentar uma aproximação ao pensamento do autor são suas obras, seus prólogos. Nesse sentido, no Capítulo VI de *Dom Quixote*, intitulado “Da curiosa e grande escolha que o padre cura e o barbeiro fizeram na livraria do nosso engenhoso fidalgo”, Cervantes nos dá uma visão panorâmica da produção literária da época, pois os personagens selecionam da biblioteca de dom Quixote os livros que serão ou não queimados. Essa classificação nos permite vislumbrar um hipotético posicionamento em relação às obras literárias e sobre a própria biblioteca cervantina.

Sobre *Diana*, dirá o padre ao barbeiro: “soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros” (*DQ* I, VI, p. 92). Dessa afirmação do padre, entendemos que Cervantes valorizou a forma como Montemayor prosifica o gênero pastoril em sua *Diana*, mas recusou a água encantada de Felícia, as soluções narrativas feitas como que por um passe de mágica.

Como diz Rico, “Cervantes tinha uma preocupação máxima: expressar literalmente o contraste entre a imaginação extraordinária e fantástica e a experiência comum e usual” (RICO: 1991, p. 620). Preocupações que vê possíveis de solucionar no gênero pastoril, pois, tendo inúmeros exemplos a seguir de novelas pastoris, escolhe justamente a de Montemayor, que soube dramatizar o universo pastoril, contrastando dois pastores que representam respectivamente o lirismo e a história, e criando um cenário ideal onde os personagens compartilham suas lágrimas e se autoanalisam em grupo (ASUNCIÓN RALLO: 1993, 2008, pp. 46-47). De fato, tanto no relato de Marcela quanto no de Leandra, as histórias são compartilhadas com um grupo de pessoas, as tristezas dos personagens ficam expostas e são analisadas pelos ouvintes, de acordo com a

singularidade de cada narrativa, como veremos mais adiante, porém sempre com essa exposição de sentimentos por parte dos pastores, e amigos dos pastores, rejeitados.

Provavelmente foi seguindo os passos da *Diana* que Cervantes compôs *La Galatea* em 1585. Em sua obra *Introducción al Quijote* (1986), Edward Calverley Riley destaca que Cervantes inicia sua escritura em prosa com um romance pastoril. O crítico afirma que *La Galatea* de Cervantes foi a quinta obra de sua classe que se publicaria na Espanha desde a *Diana* (1559) de Montemayor.

Embora a literatura pastoril tivesse seus perigos, pois *ya acusaba un cansancio*, ao menos quanto à forma, dirá Lopez Estrada que Cervantes enxergava esses problemas e cita outra obra, “El coloquio de los perros”, em suas *Novelas ejemplares*, em que podemos nos aproximar de seu pensamento no que se refere a essa pastoril que circulava em seu tempo. Os comentários colocados na boca dos cachorros, e não de sábios, permitem ao autor atribuir valores livres dos compromissos com o público leitor. López destaca as seguintes passagens do colóquio:

(...) digo que en aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores; a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. (CERVANTES: 1980, 2012, pp. 335-336)

(...) por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro. (CERVANTES: 1980, 2012, p. 338)

Para Riley, a tarefa de escrever a *Galatea* fez com que Cervantes aprendesse muito da arte de novelar. Afirma que Cervantes nunca deixou de escrever passagens pastoris em suas obras posteriores a *La Galatea*.

La Galatea denota características típicas de su método narrativo. (...) el encuentro fortuito con que principia una historia particular, narrada por un desconocido, frecuentemente por entregas, a menudo con más de un narrador y con interrupciones en suspenso, y el final representado por lo común en el plano básico de los acontecimientos (RILEY: 1990, p. 26).

Este modelo da *Galatea* parece de fato preceder a forma em que será apresentada a história de Grisóstomo e Marcela no *Quijote*, não apenas por estar ambientada em uma narrativa pastoril, mas também pelo fato de a história de Marcela ser um relato fragmentado em capítulos, com um narrador inicial principal que seria Pedro e com interrupções que se dão ao longo da narrativa, o que permite que se somem outras vozes narrativas, inclusive as vozes dos protagonistas da história de “amor” por meio da carta de Grisóstomo e do discurso de Marcela.

Algumas das razões apontadas por Riley ao motivo do interesse de Cervantes pelo ambiente árcade esclarecem a causa da história de Marcela ocorrer nesse ambiente bucólico, o que representa a pastoril dentro da narrativa:

La Arcadia es, fundamentalmente, un mundo privado dentro de la introvertida mente de cualquier amante, donde sólo importan el amor y las emociones que lo acompañan, exteriorizadas por medio del arte en un mundo bucólico y esterilizado (RILEY: 1990, p. 26).

Este mundo, ni está enteramente regulado por las normas terrestres del espacio y el tiempo, ni está libre por completo de ellas. Sin embargo, no forma parte exclusiva del reino emocional, y proporcionó con regularidad un punto de partida ideal para los debates intelectuales sobre los sofismas del amor y para la discusión y la representatividad de las “cuestiones de amor” (RILEY: 1990, p. 26).

A descrição de Riley vai ao encontro de nossa história, pois a narrativa não está limitada a contar uma história de amor, mas a analisar como esses amores devem se dar: “(...) *no alcanzo que por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama*” (*DQ* I, XII, p.167), dirá Marcela em seu discurso.

Riley descreve que nesse universo pastoril os amantes cortesãos aparecem disfarçados de pastores, pastoras e ninfas, para contar suas “angustiosas experiencias en el mundo exterior” (RILEY: 1990, p. 27), todos dispostos a relatá-las uma e outra vez, ponto em comum com Asunción Rallo citado acima. Nesse ambiente bucólico, os personagens já superaram suas preocupações financeiras, materiais da vida social cotidiana, pensamentos que não ocupam os apaixonados.

(...) han superado ya las preocupaciones materiales de la vida social cotidiana (que tan lejos están de los pensamientos de todos los amantes distraídos) y vagan embargados por la emoción, o persiguen o son perseguidos en el marco del paisaje de la Arcadia, que puede lindar con un desierto semialegóric. Pueden estar en comunión (o conscientemente alienados) con el mundo natural que los rodea (RILEY: 1989, p. 27).

Fato que ocorre em nossa história, visto que nem Grisóstomo, nem Ambrósio, nem Marcela são pastores, mas se vestirão com esses hábitos, como comprovamos no trecho da narrativa que Pedro vai fazendo sobre Marcela e Grisóstomo a dom Quixote:

(...) aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales (*DQ* I, XII, p. 140).

(...) no pasaron muchos meses después que vino de Salamanca, cuando un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía; y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en los estudios. (...) Cuando los del lugar vieron tan de improviso vestidos de pastores a los dos escolares, quedaron admirados y no podían adivinar la causa que les había movido a hacer aquella tan extraña mudanza (*DQ* I, XII, p. 142).

Também é fato que os amantes não têm preocupações financeiras, são apresentados desde o início por Pedro como pessoas ricas: “Marcela, la hija de Guillermo el rico. (...) Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto era un hijodalgo rico” (*DQ* I, XII, p. 140). Se o ambiente criado por Cervantes tem amantes cortesãos disfarçados de pastores e pastoras, também tem pastores reais. É nesse ambiente heterogêneo que a história será narrada e vivenciada pelos leitores e pelos principais protagonistas (Sancho e *DQ*). Há uma mistura de personagens pastores, temos os que fazem parte da narrativa do amor trágico (transfigurados em pastores) e os pastores que acolhem dom Quixote e Sancho. Ficção e realidade aparecem lado a lado, o que não caracterizava a narrativa pastoril.

A história de amor de Grisóstomo e Marcela inserida nesse gênero pode ser entendida como uma quebra do mundo idealizado da Idade de Ouro, de que vinha falando dom Quixote no capítulo anterior ao da história de Marcela. O mundo está se transformando, e o ambiente tranquilo da natureza também. A paz pastoril será balançada, não tanto pela canção desesperada, com queixas de amor de Grisóstomo, nem pela sua morte, mas pelo discurso da personagem Marcela que não corresponde às expectativas literárias de uma pastora. Para Cervantes, o ambiente bucólico, afastado das cidades, talvez seja propício não apenas para tratar das desilusões amorosas, mas de ideais de liberdade de grupos mais “fracos”, com menos voz, mas que vinham ganhando destaque nas novelas, as mulheres.

Embora o espaço bucólico corrobore a temática amorosa, pela naturalidade com que é tratado dentro da pastoril, no caso de Marcela é no contraste entre a suposta paz de um enterro e a ferocidade das palavras de Marcela, que o discurso ancora seu impacto.

3.3. Marcela, suas precursoras e sucessoras no tema da liberdade – pastoras e outras protagonistas

Asunción Rallo afirma que Montemayor, em sua *Diana* (1559), introduz três personagens femininas que se apresentam de modo especial: Selvagia, Belisa e Felismena. Elas fazem o papel de narradoras, incorporam-se ao universo pastoril contando suas histórias em primeira pessoa, misturando fatos objetivos com a interpretação sentimental e a perspectiva particular que coincide em ser de mulheres. Essas personagens julgam as demais personagens da história, no transcorrer da obra, e sempre de um ponto de vista que difere ao dos homens. “De este modo los personajes femeninos se dibujan de forma más compleja que los masculinos. (...) los hombres (excepto el paje Fabio) parecen sombras, las mujeres son distinta y vitalmente individuales” (RALLO: 1993, 2008, pp. 77-78).

Das três narradoras, destaco a personagem Selvagia, que faz uma pequena defesa das mulheres quando Sireno pede-lhe explicações sobre a volubilidade das mulheres no amor. Ele reclama a Selvagia: “Dime por qué causa sois tan movibles que en un punto derribáis a un pastor de lo más alto de su ventura a lo más bajo de su miseria” (MONTEMAYOR: 1993, 2008, p. 137). Ao que Selvagia responde: “La causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma por que de vosotras somos olvidadas” (MONTEMAYOR: 1993, 2008, p. 137), e continua dizendo: “Son cosas que el amor hace y deshace; cosas que los tiempos, y los lugares las mueven, o les ponen silencio” (MONTEMAYOR: 1993, 2008, p. 137). A esta fala da personagem segue uma nota na edição:

Considera M. Debax este pasaje un interesante alegato en favor de la mujer, mostrando que su comportamiento se rige por las mismas leyes que el de los hombres (influencia del tiempo, del olvido...), y que si los hombres dicen tantas cosas malas de las mujeres es porque no quieren tenerlas por sus iguales, sino como vasallos que deben plegarse a su voluntad. Este pasaje, y en general toda la novela inscriben a Montemayor en un profeminismo poco corriente en la época. (Cf. *Lexique de “La Diana” de Jorge de Montemayor*, Toulouse, 1971, p. XXXVIII, apud RALLO: 1993, 2008, p. 137).

De fato, essa fala de Selvagia põe em evidência sua posição questionadora em relação à desigualdade de julgamentos entre homens e mulheres no que tange ao amor, e ainda se soma a isso a continuação da fala da personagem que defenderá a equidade de entendimento das mulheres em relação aos homens. “Mas *no por defecto del*

entendimiento de las mujeres, de las cuales ha habido em el mundo infinitas que pudieran enseñar a vivir a los hombres, y aun los enseñaran a amar, si fuera el amor cosa que pudiera enseñarse” (MONTEMAYOR: 1993, 2008, pp. 137-138). Selvagia continua sua fala alegando que “no hay más bajo estado en la vida que el de las mujeres” (MONTEMAYOR: 1993, 2008, p. 138), pois os homens nunca estão satisfeitos com elas e com suas atitudes, enquanto estas não façam exatamente o que eles esperam delas. (MONTEMAYOR: 1993, 2008, p. 137-138; grifos meus).

Além dessa pequena defesa de Selvagia no que se refere à equidade das mulheres de entender, Montemayor, segundo B. Wardropper, aborda o problema da obediência dos filhos aos pais na hora de casar-se e a prática do casamento arranjado por conveniência econômica. Sua personagem central, Diana, leva o nome da tradicional deusa da castidade, mas desde o começo já sabemos que é casada, e nem por isso feliz, como deveria ser nas novelas pastoris; dessa forma, podemos dizer que Montemayor também inova na arte de novelar na pastoril (MONTEMAYOR: 1993, 2008, p. 74). Nesse aspecto, Cervantes e Montemayor estariam falando de um problema social, que eram os casamentos arranjados. Mas, ao que parece, Cervantes estaria indo além da preocupação da escolha do marido, tendo em vista que a pastora Marcela busca uma liberdade mais ampla, não pretende se casar com ninguém, ela reivindica viver livre dos laços matrimoniais.

À semelhança de Montemayor e de seus contemporâneos, Cervantes põe em destaque as personagens femininas admiráveis. Já em sua primeira obra, *La Galatea* (1585), publicada vinte anos antes do *Quixote* e vinte e seis depois da *Diana*, o autor configura a protagonista como uma mulher que contesta as normas de comportamento previamente estabelecidas no âmbito social.

(...) a insistência de Galatea em rejeitar seus muitos adoradores, comportamento que não é o estereotipado da bela indiferente, mas antes, a expressão coerente do desejo de liberdade de uma heroína autônoma que se recusa obstinadamente a ser apenas um objeto amoroso. A esse preço o universo de *La Galatea* tende a se libertar das convenções herdadas, sem se fechar, por isso, sobre si mesmo (CANAVAGGIO, 2005: p.125).

O ideal de liberdade que outras personagens mulheres de Cervantes irão perseguir aparece em *Galatea*. A personagem tem certa “rebeldia”, quer se libertar das convenções herdadas.

Ainda na *Galatea*, destaca-se a personagem Gelasia, uma pastora muito jovem de

apenas 15 anos, mas eloquente como Marcela: assim como esta última, também quer ser livre, “libre nació y en libertad me fundo” (CERVANTES, 2017: p. 615).

Carmen Castro afirma ver em Marcela a reencarnação da pastora Gelasia. “En cierto sentido, Marcela parece una reencarnación de la pastora Gelasia (...). Pero Marcela es una criatura literariamente más perfeccionada, más concisa” (CASTRO: 2005, p. 176). Igualmente, o crítico Riley afirma que Gelasia seria um claro precedente de Marcela (RILEY: 1990, p. 26).

De fato, a história de Gelasia apresenta semelhanças com a de Marcela. *La Galatea* está composta de seis livros, sendo que no quarto Gelasia aparece vestida de caçadora ninfa com aljava e arco, como sublinha Lopez, “Gelasia se había propuesto seguir el ejercicio de la casta Diana” (CERVANTES: 1995, 2017, p. 38). Ambas, Marcela e Gelasia, fazem parte das “desamoradas”, personagens que, associadas ao mito de Diana, a caçadora, não sentem amor por homem algum, não querem viver a vida matrimonial nem religiosa, querem ser livres e vivenciar um contato profundo de integração com a natureza.

Assim como Marcela, que em seu discurso manifesta seu desejo de viver nos campos, também Gelasia expõe sua relação com a natureza em sua canção:

¿Quién dejará del verde prado umbroso
las frescas yerbas y las frescas fuentes?
(...)
¿Quién, en las horas de la siesta ardiente[s],
no buscará en las selvas el reposo,
(...)
Del campo son y han sido mis amores
(CERVANTES: 1995, 2017, pp. 615)

Outra semelhança entre as pastoras está no Capítulo VI de *La Galatea*, na aparição de Gelasia que lembra muito a de Marcela no enterro. Gelasia aparece “*encima de una pendiente roca*” (CERVANTES: 1995, 2017, p. 614), bem como Marcela (“*fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora*” (DQ I, XIV, p. 166). Ambas altivas, ganham vários adjetivos pejorativos ao longo da narrativa, por se negarem a corresponder ao “amor” de seus ardentes seguidores. Os narradores assim as apresentam:

Gelasia na *Galatea*: “(...) la cual fue luego de todos conocida por la *cruel* Gelasia; - Aquella *desamorada*, aquella desconocida (...) la *enemiga mortal* de este desventurado hermano mío” (CERVANTES: 1995, 2017, p. 614, grifos meus).

Marcela no *Quixote*: “(...) ha muerto de amores de aquella *endiablada* moza de Marcela” (*DQ* I, XII, p. 140, grifos meus).

Outro fator em comum nessas duas personagens pastoras é que aqueles que delas se enamoram por não serem correspondidos estão em perigo, pois podem morrer de amor, já que jamais verão atendidos seus desejos. E, nisso, as pastoras *desamoradas* estão muito próximas ao mito de Diana, pois, como se sabe, a caçadora faz algumas vítimas. Essa característica de Marcela é destacada por Ruth El Saffar e Iris M. Zavala:

Marcela, la “pastora homicida”, pertenece a la misma constelación de las energías psíquicas que llevaron a los griegos a crear la imagen de Artemisa y a Ovidio a crear la de Diana. Con sus antecedentes griegos y romanos, representa una diosa dual cuya belleza está asociada con la muerte. Su mismo nombre (Mar) cela remite al dios Marte y ese prefijo viene asociado siempre con las mujeres que generan conflictos (EL SAFFAR, R. y ZAFALA, I. M.: 2005, p. 40).

Se Marcela remete a Marte, como dito, Gelasia pode ser relacionada com *gelata* (*gelo, gelare, gelato, gelidezza*), reforçando a ideia de frieza e desdém que demonstra perante as manifestações de amor dos pastores (CERVANTES: 1995, 2017, p. 458).

Sabemos que, no caso de Marcela, Grisóstomo morre; já no caso de Gelasia, a personagem da *Galatea*, não há a morte, mas é mencionado esse perigo pela voz da irmã de Galercio, Maurisa. Temos notícia dessa possibilidade, pois Maurisa responde por seu irmão que está *atónito y embelesado*, não diz palavra alguma. A irmã de Galercio alerta:

(...) como ya todas estas riberas saben y vosotras no ignoráis, la ama, la quiere y la adora; y, en cambio de los continuos servicios que siempre le ha hecho y de las lágrimas que por ella ha derramado, esta mañana, con el más esquivo y desamorado desdén que jamás en la crueldad pudiera hallarse, *le mandó que de su presencia se partiese y que ahora ni nunca jamás a ella tornase. Y quiso tan de veras mi hermano obedecerla, que procuraba quitarse la vida*, por escusar la ocasión de nunca traspasar su mandamiento; y si, por dicha, estos pastores tan presto no llegaran, llegado fuera ya el fin de mi alegría y el de los días de mi lastimado hermano (CERVANTES: 1995, 2017, p. 604-605; grifos meus).

O jovem, que está transtornado por Gelasia, pensa em tirar a própria vida como única forma de atender ao pedido dela, desaparecendo definitivamente de sua vista, mas sabemos que não leva a cabo sua resolução, pois sua irmã está atenta “(...) no poco

Maurisa se fatigaba, creyendo que, en dejándole solo, había de poner en ejecución su mal pensamiento” (CERVANTES: 1995, 2017, p. 618).

A história de Gelasia fica suspensa, sem um final claro, pois sabe-se que ela foge de Galercio e é perseguida por Lenio, bem diferente da pastora Marcela, em que, como sabemos, Grisóstomo morre.

Assim como os críticos citados, Avalle-Arce também vê em Marcela o rascunho de Gelasia. Ele afirma que os episódios se relacionam e que, tendo em vista que Cervantes pretendia escrever a segunda parte de *La Galatea*, mas nunca levou a cabo essa resolução, a história da pastora Marcela pode ser um resgate dessa história de Gelasia, que Cervantes queria contar, mas não teve tempo de retomar e concluir.

Outra personagem cervantina, mulher e protagonista que discursa sobre a liberdade se opondo ao casamento imposto é Preciosa, personagem da novela “La gitanilla”, dentro das *Novelas ejemplares* (1614). Nessas novelas, Cervantes colocará por mais de uma vez o foco na personagem feminina, inclusive adotando títulos que fazem referências diretas a essas personagens.

“La gitanilla” é a novela que abre a obra e conta a história de amor entre Preciosa, uma cigana, e Juan de Cárcamo, um jovem nobre, Andrés. Preciosa, que havia sido criada por uma velha cigana, ao completar quinze anos é levada pela velha até a cidade de Madri, para que possa ganhar dinheiro, dançando, cantando e lendo a sorte. A beleza da cigainha chama a atenção de todos na cidade. Na volta para o rancho, “un mancebo gallardo y ricamente aderezado” (CERVANTES: 1980, 2010, p.83), Juan de Cárcamo, se apresenta às ciganas e declara seu amor por Preciosa, e a pede em casamento.

Preciosa diz que não acredita nos arroubos dos homens apaixonados e impõe condições para se casar. Ele deve abandonar sua condição de nobre e passar a conviver com os ciganos como sendo um deles, pelo período de dois anos, e se, ao final desse convívio, ele ainda quiser se casar com ela, aí sim ela aceitaria o pedido.

“La gitanilla” aborda os costumes ciganos, em que a mulher não escolhia seu marido e, ainda, era morta em caso de traição. Quando os ciganos a entregam como esposa a Andrés, ela argumenta dizendo que ele poderá ser dono de seu corpo, mas não de sua alma.

Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. (...). Estos señores bien

pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere (CERVANTES: 1980, 2010, p. 103).

A palavra liberdade também é frequente e aparece em oposição aos ciúmes que o pretendente manifesta, em mais de uma ocasião, por sua amada, Preciosa.

(...); sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos; y entienda que no la tomaré tan demasiada, que no se eche de ver desde bien lejos que llega mi honestidad a mi desenvoltura; y en el primero cargo en que quiero estaros es en el de la confianza que habéis de hacer de mí (CERVANTES: 2010, p. 103).

De maneira análoga a Marcela, Preciosa pensa que o amor deve ser livre, uma escolha, e que o amor imposto não é capaz de garantir a honestidade da amada. Cervantes cria uma personagem para a qual o amor só seria possível com base na confiança do amado para com a amada, onde não existiriam os ciúmes; dessa forma ela teria liberdade, porque a confiança estaria cimentada em um sentimento verdadeiro da amada em relação ao seu cônjuge.

A cigana, como Marcela, é acusada de bela e esquiva em um poema que um jovem lhe dedica. Seguem alguns fragmentos:

“... por lo que de piedra tienes
te llama el mundo *Preciosa*.”

“...no se apartan jamás
la esquiveza y la hermosura.”

“...que um basilisco se cria
en tí, que mata mirando,
um império que, aunque blando,
nos parezca tiranía.”

(CERVANTES: 2010, pp. 74-75)

Cervantes cria uma personagem que não é apenas bonita, ela também tem o raciocínio rápido. Quando lhe perguntam de onde vem sua sabedoria, ela responde:

¿No tengo yo mi alma en mi cuerpo? ¿No tengo ya quince años? Y no soy manca, ni renca, ni estropeada del entendimiento. Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años; no hay gitano necio, ni gitana lerda; que, como el sustentar su vida consiste en

ser agudos, astutos y embusteros, despabilan el ingenio a cada paso, y no dejan que críe mohó en ninguna manera (CERVANTES: 1980, 2010, pp. 74-75).

Preciosa atribui sua sabedoria às mazelas da vida cigana: a pobreza torna o homem (ou a mulher) engenhoso, inclusive astuto e embusteiro. Mas, se pensarmos na discussão que aparece na obra *Examen de ingenios para las ciencias*, no que tange à capacidade de engenhosidade e raciocínio das mulheres, vemos que Cervantes dialoga diretamente com essas reflexões que estavam em voga e se posiciona em defesa da capacidade de raciocinar das mulheres pela boca de Preciosa: “soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural³ que por la experiencia” (CERVANTES: 1980, 2010, p. 85).

Sua personagem cigana, assim como Marcela, articula um discurso de defesa. Sua primeira colocação no discurso é que ela tem um espírito dentro de si que a leva a grandes feitos (“Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva” (CERVANTES: 1980, 2010, p. 85), e que não se deixa iludir facilmente por promessas apaixonadas. Preciosa, ao contrário, desconfia dos apaixonados e define suas paixões como ímpetos indiscretos⁴:

(...) las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios; la cual, atropellando inconvenientes, desatinadamente se arroja tras su deseo, y, pensando dar con la gloria de sus ojos, da con el infierno de sus pesadumbres. Si alcanza lo que desea, mengua el deseo con la posesión de la cosa deseada, y quizá, abriéndose entonces los ojos del entendimiento, se ve ser bien que se aborrezca lo que antes se adoraba (CERVANTES: 1980, 2010, p. 85).

A ciganinha, como Marcela, vai articulando todo o seu discurso de forma racional. E descrevendo a paixão como um estado de irracionalidade, um desejo de posse que, uma vez obtido o que se deseja, se deixa de adorar o antes tão desejado. Muito diferente do verdadeiro amor, que para ela é paciente, sabe esperar. Ela pede ao pretendente Juan que espere dois anos convivendo com ela para que comprove se realmente a ama. Afirma que o que os apaixonados buscam é o maior bem que elas, mulheres, possuem: a virgindade.

³ N. 61: Natural, “Vale ingenio o inclinación, como hombre de buen natural” (Covarrubias).

⁴ Lembrando que o conceito de discreto na época era o de uma pessoa capaz de discernir a melhor forma de se comportar e agir em cada situação. O indiscreto, portanto, seria alguém que põe seus sentimentos em primeiro lugar, cometendo desatinos e desvios do comportamento social esperado; em outras palavras, alguém que não fazia uso da razão.

Que uma vez perdida não pode ser recobrada. A protagonista afirma que a honra, a honestidade a virtude são seus maiores bens.

“(…) Flor es la de la virginidad que, a ser posible, aun con la imaginación no había de dejar ofenderse. Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja, y, finalmente, entre las manos rústicas se deshace. Si vos, señor, por sola esta prenda venís, no la habéis de llevar sino atada con las ligaduras y lazos del matrimonio; que si la virginidad se ha de inclinar, ha de ser a este santo yugo, que entonces no sería perderla, sino emplearla en ferias que felices ganancias prometen. Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero.” (CERVANTES: 1980, 2010, pp. 85-86)

Preciosa diz que ele poderá colher a flor de sua virgindade, mas para isso terá de se casar primeiro e, ainda antes do casamento, terá de se submeter a muitas condições. Cervantes nesse ponto narra sua novela de acordo com a obra de Vives, em que este, como dito anteriormente, diz: “sólo una cosa se requiere en ella y ésta es la castidad” (p. 23). Como dito, a virgindade nos tempos cervantinos era o maior símbolo de honra e honestidade que a mulher poderia ter. Sendo assim, podemos dizer que tanto Marcela quanto Preciosa vão defender essa virtude; porém, enquanto Preciosa quer guardar-se para alguém que de fato a ame, Marcela guarda-se para si, pois não pretende entregar-se a nenhum de seus pretendentes.

Em ambas as narrativas cervantinas, vemos duas personagens femininas que contestam as paixões que a beleza faz florescer em seus admiradores. Nenhuma das duas personagens acredita que essas paixões entusiastas provenham do verdadeiro amor. No caso específico de Preciosa, ela porá à prova o amor de Andrés, para se certificar de que seu amor não é um simples desatino; por outro lado, Marcela desenganará a todo aquele que tenha a vista encoberta pelo véu do desejo, pois a ela bastam os campos, os riachos e suas ovelhas.

3.4. A história de Marcela como episódio intercalado no *Quixote* de 1605

Embora a reflexão que se fará a seguir não se relacione diretamente com o episódio da Marcela, consideramos importante trazer algumas questões relacionadas com o entorno narrativo em que se insere a sua história, como forma de precisar de modo mais

adequado questões relacionadas com a poética e com o encadeamento das ações e dos discursos.

Hans Jörg Neuschäfer afirma, em seu artigo “Marcela y el principio de autodeterminación”, que para compreender a história da pastora é preciso considerar o contexto de toda a obra, os capítulos que a precedem e os que a sucedem.

Para o crítico, essa análise permite compreender de que maneira os episódios estão entrelaçados à ação principal, sendo necessário analisar como Cervantes sai da trama central para entrar nos episódios e como, ao terminar a narrativa intercalada, retorna a trama central. Vimos, no tópico sobre a pastoril, que Cervantes, ao acomodar nossos heróis para pernoitar junto aos pastores reais, está ambientando sua narrativa pastoril, criando um marco para a história. Neuschäfer afirma que esses pastores reais oferecem sua hospitalidade amistosa inspirando assim dom Quixote a fazer seu discurso sobre a idade de ouro (JÖRG: 2005, p. 81). “Así se convierte el rústico campamento de los pastores en un idilio utópico en el que reinan la paz, la amistad y la igualdad” (JÖRG: 2005, p. 82). Esse discurso se relaciona com o discurso de Marcela, que, à diferença do discurso da idade de ouro, é pronunciado em um ambiente triste, o enterro de Grisóstomo, e ao mesmo tempo hostil, pelas acusações feitas à pastora.

Mas qual seria a relação desse episódio específico de Marcela com o todo da obra?

Explica Neuschäfer que, em Cervantes, o entrelaçamento da ação principal com o episódio intercalado se dá como vemos a seguir:

Capítulo 10: Entra-se suavemente em um ambiente pastoril.

Capítulo 11: Quixote e Pança encontram-se com cabreiros reais; Quixote faz seu discurso sobre a idade de ouro.

O discurso da idade de ouro toma grande parte do Capítulo 11, como pontua Neuschäfer:

Aunque es verdad que esta conversación bastante larga por cierto, nos aleja por el momento de la historia de Marcela, vuelve, en cambio, a poner aunque solo sea momentáneamente, al protagonista de la acción principal que, desde el comienzo del episodio había quedado relegado a segundo plano (Neuschäfer: 2005, p. 84).

Capítulo 12: Inicia-se a história de Marcela narrada por Pedro. Ao final do capítulo, Quixote é convidado para o enterro.

Capítulo 13: A caminho do enterro, Quixote encontra Vivaldo e discorre sobre a cavalaria e sobre Amadis, o famoso herói de cavalarias, retornando à ação central, para logo voltar ao episódio com a aparição do caixão de Grisóstomo.

Capítulo 14: Clímax do episódio, com a leitura da carta de Grisóstomo e o discurso de Marcela.

Capítulo 15: Rápida retomada da ação principal.

Assim, a trama mistura os fios das duas narrativas e, como Neuschäfer destaca, vemos a história de Marcela deslocar a atenção do leitor da trama central para em seguida a loucura de dom Quixote retomar a atenção para si, e, depois, ceder lugar novamente à história de Marcela.

As constantes mudanças de foco entre dom Quixote (ação principal) e Marcela (episódio) são para Neuschäfer em parte um aspecto da construção narrativa de Cervantes, tendo em vista que o autor procede dessa forma em outras ocasiões; mas, por outro lado, o crítico entende essas mudanças como uma forma de insistir na interdependência dos dois níveis narrativos, “se nos lleva además a pensar que, acaso, el comportamiento de los protagonistas en el episodio tiene algo que ver con el héroe en la acción principal” (Neuschäfer: 2005, p. 84).

Neuschäfer entende que, da mesma forma que a trama central confronta relações utópicas com circunstâncias da vida real, assim também Marcela confronta uma nova ética nas relações entre os sexos, ética baseada no princípio da liberdade e da autodeterminação, o direito de decidir o próprio destino, de tomar as próprias decisões e controlar a própria vida.

Recordemos que la locura de don Quijote consiste en querer someter el mundo real a las exigencias de su utopismo quimérico (tal como él las ha aprendido en los libros de caballerías). Y recordemos también que la locura de Grisóstomo consiste en algo análogo: pensar que todo tiene que acontecer según sus ideas, que son en este caso las normas de la novela pastoril, como si no existiese la voluntad ajena ni la obligación de tenerla en cuenta, y como si todo el mundo tuviera que comulgar de la idea utópica de la reciprocidad de simpatías y sentimientos en el marco de una armonía universal o de una Edad de Oro (Neuschäfer: 2005, pp. 87-88).

Neuschäfer afirma que Marcela contrapõe sua vontade às imaginações, projeções dos pastores sobre ela. O crítico reforça a ideia da estreita relação entre a ação principal e a história intercalada, lembrando que após o fim do episódio de Marcela, nos capítulos seguintes, 15 e 16, teremos um reforço da ideia central do discurso da pastora, nas

investidas frustradas de Rocinante contra as éguas dos iangueses e do próprio dom Quixote sobre Maritornes.

É importante lembrar que Cervantes agia de acordo com as preceptivas poéticas e a ética de sua época, e, por outro lado, ele tinha um compromisso moral-religioso concernente ao momento histórico e ao lugar em que estava inserido, ou seja, a Espanha do final do século XVI e início do XVII. Close cita “El coloquio de los perros” como uma das novelas em que aparece esse tom de seriedade moral cervantina (CLOSE: 2007, p. 17). Cervantes criticava a falta de decoro de alguns escritores contemporâneos seus; o princípio do decoro correspondia a uma coerência narrativa, que passava pela escolha dos personagens, a verossimilhança de suas ações, das falas, da tonalidade narrativa; assim como a adequação do tema narrado ao estilo, ao gênero literário. A noção de decoro estava presente tanto na vida social quanto na literatura.

El decoro es un concepto complejo de lo apropiado, y se origina en la clasificación aristotélica de los rasgos de carácter que presentan personas de una edad o grupo social determinados. (...) Horacio, en su *Ars poética*, extiende el principio aristotélico a todos y cada uno de los aspectos de la poesía, presuponiendo que la consonancia adecuada entre todos los componentes del poema está determinada por la naturaleza misma (CLOSE: 2007, p. 149).

O decoro na literatura correspondia a adequar bem o que convinha aos personagens que estavam sendo representados, e para quem estavam sendo representados. Havia uma tendência a conceber o caráter de um personagem em termos de tipo e rol social.

Segundo Close, Cervantes estaria condenado a moldar seus personagens de acordo com uma série de estereótipos previsíveis, e isso ocorre até certo ponto em sua ficção romântica, mas não em sua ficção cômica. Isso não ocorre porque o risível deve ser surpreendente e porque a concepção em que as duas categorias de ficção, a romântica e a cômica, se relacionam entre si acaba por produzir uma terceira ficção híbrida e incomum de ambos os mundos (CLOSE: 2007, p. 152).

Cervantes está em constante experimentação narrativa e adota diferentes soluções nas obras, de acordo com suas intenções, cada uma apropriada a seus respectivos “estilos” (elevado, médio e baixo que correspondem à épica, à história e à prosa cômica) (CLOSE: 2007, p. 161).

Tendo presentes esses estilos, podemos dar continuidade a análise de Neuschäfer que afirma que o que ocorre entre as éguas e Rocinante não é outra coisa além de um reflexo da história de Marcela e Grisóstomo em um estilo baixo. “*Por una vez le acucia*

a Rocinante, animal normalmente tranquilo y más bien desganado, el deseo sexual, que trata de satisfacer con las yeguas” (JÖRG: 2005, p. 88). As éguas, entretanto, não estavam com a mesma disposição que Rocinante:

Sucedió, pues, que a Rocinante le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocico algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. Mas ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más gana de pacer que de ál, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota. Pero lo que él debió más de sentir fue que, viendo los arrieros la fuerza que a sus yeguas se les hacía, acudieron con estacas, y tantos palos le dieron, que le derribaron malparado en el suelo (Neuschäfer: 2005, p. 88).

Neuschäfer entende que esse episódio com Rocinante enseja uma lição paralela, da qual se pode extrair a mesma moral, ainda que grosseira, que do episódio de Marcela. Da mesma forma, como citado, no capítulo seguinte, o XVI, é a vez de dom Quixote ser castigado por assédio:

Esta vez es don Quijote en persona quien está en el punto de mira. Acaba de entrar en una venta para curarse de los palos que los yangueses le dedicaron también a él, tras habérselos dado a Rocinante. Lo mismo que Grisóstomo, cree don Quijote que todo debe desarrollarse como en los libros (...), aunque en realidad la adorada, de la que espera favores, ni es bella ni distinguida como lo era Marcela.

Bien al contrario: como corresponde al estilo bajo de la parodia se trata de una sirvienta fea y maloliente, una asturiana llamada Maritornes, a la que solo un loco como don Quijote puede confundir con una dama cortesana que piensa darle su amor (Neuschäfer: 2005, p. 89).

Maritornes, que tinha acertado de passar a noite com um arreeiro que dormia no mesmo aposento do cavaleiro, tentava se desprender do cavaleiro que a forçava. Vendo o arreeiro que a moça forcejava por safar-se dos arroubos do cavaleiro, pois tudo ouvia no quarto escuro, solta Maritornes e descarrega sua ira em dom Quixote.

Entende Neuschäfer que, mais que uma crítica aos livros de cavalaria e às novelas pastoris, o episódio de Marcela, no conjunto da ação principal, é como um espelho que reflete e realça a problemática moral dessa ação principal.

Pues mientras que en la comicidad de la acción principal se pierde fácilmente de vista el *sensus morcáis* de la historia, en el episodio se concentra todo él. Y este sentido de moral consiste sobre todo en advertir al individuo que no tiene el derecho a exigir lo imposible de sus semejantes y que al mismo tiempo debe respetar el margen de libertad y de autodeterminación de los demás (JÖRG: 2005, p. 8-90).

Neuschäfer finaliza seu artigo dizendo que há que considerar os episódios como novelas exemplares, sendo a ação principal o marco dessas novelas, pois como a ação principal tem um caráter marcadamente cômico, Cervantes necessita se apoiar nos episódios para expor fundamentos sérios e questões morais.

À parte as questões de filosofia moral que envolvem os episódios, quanto à forma, Edward Riley na *Introducción al Quijote* afirma que “sólo es episódica hasta cierto punto, si episódico significa que pueden quitar o trasladar episodios sin que ello vaya en su detrimento” (RILEY: 1990, p. 96). O crítico ainda esclarece que se considera “episódio intercalado” a história que tem certa extensão, mas um mínimo de coerência e cuja origem e desenvolvimento carecem de relação com dom Quixote e Sancho Pança (RILEY: 1990, p. 100).

Para Riley, as conexões entre os episódios e a novela dão unidade à obra:

La variedad y escala de esta pequeña antología de cuentos es suficiente prueba de que la Primera parte del *Quijote* no está aun muy lejos de la tradicional colección de *novelle* desarrolladas en un contexto de cuentistas. Pues estos cuentos se imbrican más sólidamente de lo que parece a simple vista. Se ha encontrado todo tipo de conexiones temáticas y estructurales: de amor y pasión, heroísmo, aberración mental, obsesión, decepción, verdad e ilusión e otras, incluso algunas de una ingeniosidad extravagante. Sin ahondar demasiado en los acontecimientos, se puede hallar un vínculo significativo con la acción central (RILEY: 1990, p. 106).

A respeito da forma de narrar o episódio de Marcela, Maria Cecília Barreto de Toledo argumenta que:

Considerando a característica da escritura cervantina de forjar novas formas de narrar associada ao grande amor de Cervantes pelo teatro, bem como o fato constantemente apontado pela crítica literária de que o teatro, seja como referente, seja como estrutura formal, para a construção de vários episódios está muito presente no *Quixote*, chego a pensar que a forma da comédia esteja mesclada, ou melhor, fundida na forma da novela pastoril na construção dos episódios da pastora Marcela.

Pode-se perceber a divisão da ação dividida em três etapas bem definidas, como se fosse prólogo, desenvolvimento da trama e clímax, epílogo. (...) Isso sem mencionar os elementos próprios da forma dramática: os diálogos dos pastores entre si e com dom Quixote que desenvolvem a trama, o discurso retórico da pastora, as caracterizações minuciosas da protagonista e demais personagens.

Ou seja, a forma dramática é um recurso poético que possibilita a narração da história da pastora Marcela transitar entre o mundo real dos pastores “de verdade” defendendo sua liberdade de mulher, porém com a trama, que incorporam os pastores idealizados como os da Arcadia, todos apaixonados pela heroína.⁵

⁵ O texto citado procede da arguição feita por Maria Cecília Barreto de Toledo no momento da defesa da presente dissertação.

Cervantes não era apenas engenhoso; não era, como se pensava, um *ingenio lego* (engenhoso, porém inculto) (VIEIRA, 2012, p. 138), pois embora não existam provas de que tenha frequentado os estudos universitários, fica claro, por sua obra, que ele dominava e aplicava em seus textos as preceptivas poéticas clássicas, italianas e espanholas.

Certamente, Cervantes teve contato não apenas com os teóricos italianos, provavelmente no período em que viveu na Itália, mas também com as preceptivas espanholas e, entre elas, *La Filosofía Antigua Poética* de Lopéz Pinciano, que retoma, em particular, as ideias da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio. Além de orientações de poética e retórica, Cervantes reuniu, pelo que se observa em sua obra, um amplo repertório de leituras, estabelecendo em seus textos um intenso diálogo com várias formas, não apenas com os livros de cavalaria, mas também com os demais gêneros e conceitos que circulavam em seu tempo. Desse modo, é plenamente possível ler os textos cervantinos como um vasto discurso em diálogo com uma pluralidade de formas, em toda sua complexidade (VIEIRA, 2012, p. 139).

Como dito por Vieira, a poética de Pinciano retoma as poéticas de Aristóteles e Horácio. Das preceptivas que aparecem na poética de Pinciano, destaco a epístola quinta, das condições das fábulas. Nessa epístola, Pinciano explica as condições que devem reger as fábulas, que devem ser compostas por três pares contrários, “(...) porque la fábula debe ser una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verosímil”.

Sobre o primeiro par, *una y varia*, a poética diz assim:

Acerca de lo primero digo que la fábula en doctrina de Aristóteles, es como un animal perfecto y acabado, el cual ha de ser uno y simple, porque el que no lo fuera sería monstruoso; (...)

Ugo dijo: Bien puede tener, no solo argumento, pero la fábula toda, diversas acciones, mas que sea una principal, como en el animal vemos que tiene muchos miembros y el corazón es el principal principio y fuente de todos; a los cuales el con su natural calor alimenta; (...)

Y esto basta de la unidad de la fábula. La otra parte contraria al parecer, que es la variedad, resta, y resta poco al que sabe que la naturaleza se goza con la variedad de las cosas, y que este animal fábula será tanto más deleitoso, cuanto más variedad de pinturas y colores en él se viesen.

Cervantes, portanto, ao inserir seus episódios no *Quixote*, tem em mente a questão da unidade e da variedade. Como visto na análise que Neuschäfer faz do episódio de Marcela, a abordagem é de um tema único, o assédio, o amor imposto, de formas diversas nas narrativas de Marcela, de Rocinante e do cavaleiro, questionando tanto a falta de liberdade de escolha das fêmeas (vamos incluir as éguas, como fez Cervantes) quanto a limitação das personagens no que tange à falsa harmonia dos pares amorosos na pastoril.

3.5. A construção das personagens na história de Marcela

Carroll Johnson, em seu estudo *La construcción del personaje en Cervantes*, identifica as formas pelas quais se constrói um personagem:

(...) (1) los personajes mismos, que se definen por lo que dicen y lo que hacen; (2) los demás personajes, que emiten juicios y opiniones acerca de sus compañeros de texto (y que en el mismo acto de hacerlo se definen o se delatan a sí mismos); (3) narradores, que ofrecen descripciones de cualidades físicas y morales, además de narrar las acciones llevadas a cabo por los personajes (JOHNSON: 1995, p. 14).

O estudo continua sua exposição afirmando que, dentro da realidade da narrativa, um personagem pode ser a construção de si mesmo no seguinte sentido: “en el sentido de concebir una identidad que le falta y a la que aspira, y convertir todo su existir en un intentar llegar a ser ese nuevo y deseado personaje” (JOHNSON: 1995, p. 14). Johnson cita dom Quixote como máximo exemplo desse tipo de construção, mas alerta que o mesmo ocorre com outros personagens de complexidade inferior. Para o crítico, trata-se de uma dialética entre “el proyecto existencial del individuo y las presiones ejercidas en contra por los demás personajes, por las instituciones sociales y todo aquello que forma parte del medio ambiente” (JOHNSON: 1995, p. 14).

O crítico afirma que um personagem também pode ser construído a partir de outro personagem no sentido de fazê-lo existir por intermédio da vontade deste último. Observamos esse tipo de construção na personagem Dulcineia, que é uma criação de dom Quixote (JOHNSON: 1995, p. 18).

Finalmente, Johnson esclarece que a última construção do personagem, a derradeira, está nas mãos do leitor. “Si la construcción realizada por el autor fuera definitiva, no habría tantas interpretaciones divergentes del carácter del personaje construido. Evidentemente, el autor no es el constructor de más autoridad” (JOHNSON: 1995, p. 18) e, segundo o crítico, Cervantes sabia que não haveria unanimidade nas reações de seus leitores em relação ao seu personagem Quixote. (JOHNSON: 1995, p. 24).

Embora, todas as formas de construção citadas por Johnson tenham correspondência na construção de nossos personagens, temos de considerar que nos tempos cervantinos a construção das personagens estava vinculada aos conceitos da retórica, das preceptivas poéticas; as emulações cervantinas na arte da *imitatio*. Em outras

palavras, temos de compreender a representação dos personagens em Cervantes no contexto das normativas retóricas da pastoril dos séculos XVI e XVII.

Luisa López Grigera, em sua obra *La retórica en la España del siglo de oro*, afirma que o desenvolvimento da oralidade criado pelos meios de comunicação de massa na sociedade pós-moderna vem reintegrando a disciplina *retórica* (ou a arte da persuasão) à sua antiga função de promover no indivíduo uma copiosa atividade oral. Segundo López Grigera, o estudo da retórica abre possibilidades na análise dos textos literários de todos os tempos, sendo utilizada desde sua origem remota que, segundo se sabe, se deu com os sicilianos do século V a.C. (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 17):

La historia de esta disciplina, tal como la presentan los estudios recientes, está abriendo importantísimas perspectivas para la teoría y la práctica del análisis literario puesto que ella ha sido, durante más de dos milenios, el código fundamental desde el que se generaba todo texto: así que, como la Retórica fue una de las formas fundamentales de la preceptiva literaria durante siglos, nada más cómodo que poder comparar las obra producidas en aquellos momentos, con los cánones usados para su creación. Los distintos sistemas de crítica, (...), señalaron hace tiempo la necesidad de reconstruir los códigos desde los que las obras habían sido creadas (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, pp. 17-18).

López Grigera afirma que interessam, para nós, três dos cinco códigos da Retórica.

De las cinco partes de la Retórica, tal como se la concebía en época clásica y aun en el Renacimiento, para nuestro objetivo interesan predominantemente las tres primeras, “Inventio”, “Dispositio” y “Elocutio”, puesto que las otras dos — “Memoria” y “Actio” — fueron desapareciendo paulatinamente, la una por efecto de la imprenta, y la otra por el discurso retórico ya no se presentaba al público sólo en forma oral, sino predominantemente escrito. (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, pp. 17-18).

Como explica López Grigera, o discurso retórico não pretende focar apenas na perfeição do discurso, mas considerar tanto aquele que fala quanto os que recebem a mensagem (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 20). Com a intenção de observar a retórica nos textos cervantinos, deve-se considerar os três gêneros de causa presentes em todo tratado de retórica: *demonstrativo* (ou *epideictico*), *deliberativo* e *judicial*. Ela explica a função de cada um:

El *demonstrativo* tiene como fin deleitar componiendo el elogio o el vituperio de alguna persona, país, idea, cosa: por ejemplo, el elogio de la Edad Dorada, típico ejercicio retórico del Siglo de Oro, en el Quijote (I, cap.11). El *deliberativo* debe persuadir o disuadir; y el *judicial* es el usado por la controversia legal con una acusación y una defensa, para mover a los jueces a decidirse por la absolución, o por el castigo del acusado (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 20; grifos meus).

Na história de Marcela, a construção dos personagens segue algumas preceptivas retóricas, como podemos observar na apresentação tanto de Grisóstomo como de Marcela, que estão vinculadas à parte da *Inventio*, o *Invención: Hallazgo de las ideas*. Dentro da *Inventio*, estão os argumentos que compõem a história e que eram de dois tipos: os relativos às pessoas e os relativos aos fatos.

(...) Los relativos a la persona los sacaba la Retórica renacentista de las circunstancias de persona de cicerón, que eran once: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos, oraciones (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 21).

Assim nos são apresentados, dos personagens, primeiro o nome, e em seguida a origem (nação, pátria), o parentesco, a idade e a dignidade, na qual se caracteriza o que segue:

En la dignidad se consideraban los bienes o males que dio la naturaleza al cuerpo o al ánimo, de este modo: si está enfermo o sano, es de alta o baja estatura, si hermoso o feo, (...), si es cortesano, amigo de sus amigos, honesto pacífico, o lo contrario. (...) lo que se gana con la industria, pertenece al hábito, d lo cual se hablará después (LÓPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 21).

Como antes mencionado, nos tempos cervantinos havia uma série de preceptivas poéticas sobre a arte de narrar, e dentre elas cito, no que se refere à construção dos personagens, a obra *Rhetórica en lengua castellana* (1541) de Jerónimo Miguel de Salinas, em que ele dedica o Capítulo VII, “De las circunstancias de la persona”, a explicar como um autor deveria construir seu personagem:

En cualquier persona se ha de considerar de qué linaje sea, quienes fueron sus padres y abuelos; porque, por la mayor parte, los hijos son tales como sus padres, y tales costumbres e inclinaciones tiene. La nación, porque siempre hay unas costumbres más naturales a una gente que otra. A uno se inclinan los italianos, a otros los flamencos, a otro los españoles, etc. Y también en una nación se tienen unas leyes y costumbres y en otra no se usan aquellas. La crianza y conversación; porque, a veces, se pega más natural a los hombres que a las mujeres, y por el contrario. La edad: si es viejo, hombre mancebo, muchacho o niño, porque cada edad de estas tiene unas inclinaciones y palabras y meneos más naturales que otros. La disposición; porque más se creará un adulterio de una mujer o hombre hermoso que de un feo, y una fuerza de valiente que de un flaco. La fortuna: si es pobre o rico, y de parientes y amigos ricos que no se presumirán del pobre, y por el contrario. La condición o estado: hidalgo o no, tiene dignidad o oficio público. O halo tenido. Si es padre o hijo, libre o esclavo, casado o soltero, tiene hijos o no, es fraile o clérigo. El oficio: si es letrado, juez o abogado, escribano, sastre, zapatero, carpintero, etc. Estas circunstancias, y otras que puede a ver, son exteriores y, aunque por ellas se pueden conjeturar algunas de las interiores del ánimo, todavía se señalan, y son: si es cobarde o atrevido, casto o lujurioso, humilde o soberbio, etc., a qué

cosas es más inclinado. También es circunstancia lo que ha dicho o hecho antes de aquel tiempo, porque por ello se puede sacar lo de presente o porvenir. Si es hurto y suele hurtar; si es lujuria y suele ser lujurioso; si le acusan de alguna muerte y ha sido otras veces homicida. *Saber qué nombre tiene también circunstancia, aunque más ayuda a efecto de tener que decir que para poderse de ello sacar alguna especial condición o sospecha, porque hay muchos nombres o sobrenombres que en sí tienen significación.* Si se llama Inocente y le acusamos, decimos que concuerda bien con su nombre. Y así, si se llama Juan Bueno, responde el otro si le favorece: “y bien bueno”; si le acusa: “dígame yo malo”, etc. (SALINAS: 1999, p. 34 - grifos meus)

Conforme a preceptiva de Salinas, Cervantes pode ter escolhido o nome Marcela para sua personagem, nome de origem latina que significa pequena guerreira, fato que traria luz à sua atuação na narrativa, e validaria a ideia de que Cervantes seguia essas poéticas.

Da mesma forma, sabemos quem é Grisóstomo por meio da narrativa de Pedro, de Ambrósio, do próprio Grisóstomo e, de forma derradeira, temos o perfil de Grisóstomo no discurso de Marcela. Na descrição dos personagens feita pelo narrador, percebemos alguns preceitos retóricos na composição dos protagonistas: “aquele famoso pastor estudante llamado Grisóstomo (...) ha muerto de amores de aquella endiablada moza Marcela” (*DQ* I, XII, p. 140). Logo nesse início nos é dado a saber que Grisóstomo é jovem, é estudante, é famoso e é pastor, e que morreu de amor por uma pastora que é endiabrada.

Assim, desde o princípio se atribui um juízo de valores sobre as personagens da história que será complementado por outros personagens ao longo da narrativa. Cervantes, como prescreve Salinas, falará da linhagem, dos pais, costumes, inclinações, ocupação, nação, idade, tipo de conversas que o personagem tinha, suas inclinações, sua condição financeira, se era rico, seu ofício, seus hábitos etc. Pedro inicia a narrativa a pedido de dom Quixote, “(...) el muerto era un hidalgo rico” (*DQ* I, XII, p. 141).

Eva Moura, em seu artigo “Retórica e Cervantes: uma leitura do romance Marcela e Grisóstomo” (MOURA; PAULI JÚNIOR: 2015, pp. 149-161), trata justamente da presença dos gêneros retóricos deliberativo, judicial e demonstrativo na história de Marcela. Ela destaca que o gênero deliberativo tem a função de persuadir ou dissuadir, e que em um texto ficcional podemos relacionar esse gênero às deliberações das personagens para saber se elas agem de forma virtuosa ou viciosa.

Contudo, López Grigera nos alerta que Cervantes, em seu *Quixote*, não segue completamente as preceptivas retóricas. Ela se refere às de Quintiliano e Cícero, mas podemos acrescentar Salinas. Para esses tratadistas, as qualidades fundamentais da

narração eram três: “la brevedad, la claridad y la verosimilitud” (LOPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 167). Como aponta López Grigera, no *Quixote* predominam a amplificação, a repetição e o paralelismo (LOPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 167). López Grigera aponta para outro sistema retórico que estaria mais evidente na narrativa de Cervantes: as teorias retóricas de Hermógenes de Tarso.

Sobre os modos de amplificar, diz Hermógenes:

El modo de amplifica consiste em que “cada una de las cosas que se dicen” hechos, causas, etc., “debe decirse por medio de tres y cuatro miembros y aun expresarla muchas veces con más miembros”. En efecto la misma cosa expresada muchas veces, indica el orden del discurso, etc. (TARSO apud LOPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 169).

López Grigera continua dizendo que, para ela, a presença mais evidente da retórica de Hermógenes na narrativa de Cervantes está no estilo. Entendendo por estilo a expressão de um temperamento nos personagens, tendo em vista que para os retóricos latinos os estilos eram três: alto, médio e baixo, e, como afirma Rosemblat, no *Quixote* esses estilos aparecem misturados. Para Rosemblat, a arte de Cervantes consistiria em que um mesmo personagem fale “como cuerdos y como locos, como discretos y como simples, como caballeros y como rústicos, (...) como figuras de la realidad y como figuras de la ficción” (LOPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 170).

López Grigera reflete sobre as contribuições de Rosemblat, que afirma que Cervantes “parece burlarse a veces de toda la preceptiva clásica” (LOPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 171), e as de Riley, que entende a mistura dos estilos como um sinal ou de que Cervantes desconhecia todas as normas sobre o estilo, ou queria ter independência sobre as normas. Ela conclui expondo a hipótese de que Cervantes na realidade desenvolve sua narrativa a partir do sistema da preceptiva retórica de Hermógenes de Tarso, que em sua retórica compreendia um total de vinte formas de estilo, no lugar das três clássicas (LOPEZ GRIGERA: 1994, 1995, p. 171).

Essa breve exposição das possibilidades retóricas à que a narrativa de Cervantes está exposta poderia esclarecer a construção de seus personagens, que vão sendo formatados pela fala de vários “*miembros*” na narrativa.

Antes do discurso de Marcela, ela nos é descrita por vários personagens. O cabreiro que chega do povoado trazendo os mantimentos e Pedro são os primeiros narradores a fazer sua descrição, expondo tanto seu aspecto físico como seu caráter, e dando-nos testemunho da vida e das ações da pastora. Usando adjetivos como “*endiablada*”, “*rica*”,

“niña”, “melindrosa”, “hermosa”, “honesta” os narradores vão compondo a personagem para o leitor do século XVII.

Pela fala do cabreiro é que temos a primeira notícia de Ambrósio. “(...) murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela (...)” (*DQ I, XII*, p. 140). Na sequência o cabreiro narrador, descreve onde o morto queria ser enterrado. Dom Quixote fica muito curioso, “y don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquél y qué pastora aquélla” (*DQ I, XII*, p. 141), como nos informa o narrador cervantino. Dessa forma, Pedro inicia uma descrição de Grisóstomo, “vecino de un lugar que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar con opinión de muy sabio y muy leído” (*DQ I, XII*, p. 141).

Recordando as prescrições de Vives em seus manuais de comportamento sobre as mulheres, em que ele afirma que estas deviam se expor o mínimo a visão pública, temos a fala narrador-personagem Pedro, que nos informa: “Guardábala su tío con mucho recato y con mucho encerramiento” (*DQ I, XII*, p. 144), até o dia em que Marcela, a melindrosa, decide se fazer pastora e ir para o campo: “ella salió en público y su hermosura se vio al descubierto” (*DQ I, XII*, p. 145). Assim, temos notícia de que Marcela não quer seguir as prescrições dos manuais de comportamento.

Pedro explica que a saída de Marcela a público fez com que aumentassem seus admiradores, que, se antes a imaginavam, pois não podiam vê-la, agora estavam ainda mais apaixonados porque a viam. Mas Pedro esclarece que a “vida solta” de Marcela (“Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta” [*DQ I, XII*, p. 145]) não compromete nem seu recato nem sua integridade.

“(...) es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado *ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo*. Que puesto que no huye ni se esquivo de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su intención cualquiera de ellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como con un trabuco.” (*DQ I, XII*, p. 146; grifos meus)

As palavras de Pedro que descrevem as ações de Marcela serão semelhantes às que Marcela usará para se defender: “Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas”. ((*DQ I, XII*, p. 146). Ainda que a intenção de Pedro seja pontuar que Grisóstomo morreu por causa de Marcela, sua retórica esclarece que ela em momento algum deu esperança de comprometimento a qualquer de seus pretendentes.

Pedro afirma que essa forma de proceder de Marcela é o que causa grande infortúnio aos seus admiradores apaixonados.

Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia, porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse, y, así, *no saben qué decirle*, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a éste semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. (*DQ* I, XII, pp. 146-147; grifos meus)

Pedro conta a dom Quixote que os admiradores de Marcela se desesperam, desnorteados e sem esperança, “no saben qué decirle” (*DQ* I, XII, p. 147) e, como não sabem como lidar com o desdém, a acusam de cruel, ingrata e outros títulos. O relato de Pedro é ambíguo, pois a acusa e inocenta ao mesmo tempo, construindo assim uma personagem complexa para o leitor, para dom Quixote e os demais ouvintes-personagens. Sua complexidade vai sendo ampliada na medida que outros personagens descrevem suas ações.

Após esse primeiro relato de Pedro sobre Grisóstomo e Marcela, teremos o encontro de dom Quixote com Vivaldo, cavaleiro que também vai em comitiva ao enterro do famoso estudante.

Na sequência, dom Quixote e Vivaldo veem chegar Ambrósio, alguns pastores e o corpo do defunto. Ambrósio então inicia seu discurso fúnebre com uma narrativa que retoma as caracterizações de Grisóstomo e Marcela, que o narrador Pedro já havia dado a conhecer aos leitores. Ambrósio exalta as virtudes do falecido amigo, expondo, em contrapartida, a “crueldade” da pastora ao seu ver responsável pela morte do amigo. Ele qualifica Marcela: “*enemiga mortal*”, “*fiera*” e “*mármol*”; aponta que ela desdenhou de quem a adorava e que, como prêmio de tanta adoração, seu amigo foi se entregando à morte.

Dessa forma, Ambrósio amplia o relato de Pedro, pois aponta o que já sabemos: que Grisóstomo foi desenganado por Marcela, mas acrescenta a informação de que ele insistiu inutilmente, “rogo a um fiero, importuno un mármol” (*DQ* I, XII, p. 147). De que adianta implorar a uma fera ou importunar a um mármore? A atitude de Grisóstomo é, portanto, descabida e culminará, como já sabemos desde o início com sua morte, “de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida” (*DQ* I, XII, p. 147).

Assim, a cada narrativa, vamos conhecendo e reconhecendo a beleza, a integridade e honra de Marcela e seu expresso desinteresse pelos pretendentes, bem como a insistência injustificada de Grisóstomo.

Grisóstomo, ainda que descrito como um injustiçado no início da narrativa, terá expostas suas ações e será considerado o verdadeiro culpado por sua própria morte, pois agiu de maneira imprudente, e, nas palavras de Marcela, morreu por seu desatino: “a Grisóstomo mató su impaciência y arrojado deseo” (*DQ* I, XII, p. 147), sentencia ela. E toda a narrativa corrobora para confirmar as palavras da pastora.

A descrição de Marcela segue a idealização da beleza clássica presente tanto nas novelas de cavalaria como nas novelas pastoris, ainda que as caracterizações dadas tanto por Pedro como Ambrósio se assemelhem: formosa, endiabrada, melindrosa, inimiga mortal da linhagem humana, cruel, arrogante; todos esses adjetivos usados para compor a personagem ficaram submetidos ao seu retrato final que será dado por ela mesma, em seu discurso nada pastoril.

Podemos ainda pensar que as histórias paralelas, citadas no tópico anterior, “A história de Marcela como episódio intercalado no Quixote de 1605”, reforçam a composição desses personagens pelo paralelismo, repetição e ampliação do tema do ciúme, do assédio, do amor verdadeiro que defende nossa pastora: “el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso” (*DQ* I, XII, p. 148).

Finalmente, podemos dizer que, embora exista uma apresentação inicial das personagens, nos moldes das retóricas prescritivas clássicas, à medida que a história avança, o retrato de Grisóstomo e Marcela será composto por essa ampliação que surge não apenas dos episódios paralelos, mas dessa mistura de vozes e gêneros que ocorre no decorrer da narrativa da história. E, como dito, a composição final dessas personagens protagonistas cervantinas será definida antes por suas ações que por suas descrições, visto que as características das personagens terão sua ampliação completa e máxima nas vozes delas mesmas; no caso de Grisóstomo, com seus últimos versos, que são sua única fala, e no caso de Marcela, com sua aparição no enterro, em que faz sua impassível defesa final.

3.6. Multiplicidade de vozes e gêneros

3.6.1. A carta de Grisóstomo

Podemos afirmar que a história de Grisóstomo e Marcela é contada por vários narradores e com diversas formas narrativas, pois Cervantes compõe a história com uma mistura de gêneros e vozes. Quanto ao gênero, temos a narrativa do cabreiro Pedro, a epístola-canção do defunto, o testemunho de Ambrósio, o discurso da pastora, a defesa da pastora na voz do próprio dom Quixote e o epitáfio que será colocado no túmulo. Dessa forma, através dos diálogos entre os diversos personagens, vão se incorporando múltiplas vozes narrativas para compor a narrativa total do sucesso.

Vamos nos ater inicialmente aos protagonistas, Marcela e Grisóstomo. Vale frisar que ambos se manifestam por monólogos. Embora a pastora chegue a se dirigir a Ambrósio, o diálogo entre eles é muito breve, sendo o corpo de sua fala mais próximo ao de um monólogo. Contudo, as formas de expressão das personagens são distintas, e servem à intencionalidade de Cervantes em caracterizá-los.

O gênero escolhido para os monólogos também é diferente: enquanto Grisóstomo se manifesta pelo gênero literário da canção poema, que permite a intensa expressão do eu lírico, inspirado pela paixão não correspondida, Cervantes atribui à Marcela um discurso lógico. Essa escolha atesta em favor de Marcela, pois o discurso racional é usado para se defender de uma canção amorosa, carregada de uma emoção descontrolada, como já se anuncia no capítulo anterior: “Vivaldo, que deseaba ver lo que los papeles decían, abrió luego el uno de ellos y vio que tenía por título Canción desesperada. Oyolo Ambrosio, y dijo: — Ése es el último papel que escribió el desdichado (...)” (*DQ I, XIII*, p. 159).

No capítulo seguinte, a canção aparece com outro título: “Canción de Grisóstomo”, contudo na epígrafe novamente faz-se referência ao desespero da personagem: “Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor” (*DQ I, XIII*, p. 160). Dessa forma, temos um contraste entre o equilíbrio e a racionalidade que encontramos no discurso de Marcela em oposição à instabilidade emocional e ao descontrole que revela a canção do pastor.

O monólogo de Grisóstomo é contestado, Cervantes põe perguntas na boca da personagem Vivaldo, que é um homem lúcido e esclarecido, para ir tecendo a defesa de Marcela. Ao terminar a leitura da carta, Vivaldo estranha tantas menções de ciúmes, já

que, até onde ele tinha conhecimento, Marcela era recatada, o que não justificaria esses ciúmes.

Ambrósio, mesmo sendo o amigo fiel de Grisóstomo, reconhece que seu amigo imaginava coisas: “al enamorado ausente no hay cosa que no lo fatigue, ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo *los celos imaginados* y las sospechas temidas como si fueran verdaderas” (*DQ I*, XIV, p. 166; grifos meus).

Os protagonistas da história, Grisóstomo e Marcela, dão sua versão dos fatos, muito embora nos episódios não se encontre nenhum registro de diálogo entre estes personagens. Formalmente, poderíamos dizer que Cervantes deu a ambos, Marcela e Grisóstomo, espaços iguais para expor seus pontos de vista dentro da história, o que já caracterizaria, por si só, um espaço de igualdade de expressão. Contudo, o discurso de Marcela é mais impactante, pois a canção de Ambrósio é precedida por outra canção muito semelhante que vem no capítulo que antecede a história de Marcela, o Capítulo XI, em que o cabreiro Antônio canta seu amor por Eulália, já demarcando o ambiente pastoril e o tema amoroso. Embora Antônio se mostre mais “tranquilo” em relação a ser correspondido por sua amada, mostra-se tão louco como Grisóstomo, pois afirma a certeza de um amor que nunca foi declarado: “- Yo sé, Olalla, que me adoras, puesto que *no me lo has dicho*” (*DQ I*, XI, p. 137, grifos meus).

As duas manifestações, de Grisóstomo e de Marcela, são apresentadas aos leitores de forma a reforçar a inocência da pastora, mas não apenas isso. Os gêneros carta e discurso, atribuídos ao homem e à mulher respectivamente, reforçam em alguma medida o que se discutia nos tempos cervantinos: a menor capacidade de raciocinar por parte das mulheres em relação aos homens. Com sua narrativa, Cervantes está se posicionando em defesa das mulheres pois nesta história a mulher, Marcela, usa mais da razão do que da emoção, sendo que a crença a respeito das mulheres era o contrário nos tempos cervantinos.

Paralelamente, o autor cria um homem, Grisóstomo, personagem masculino, que sobrepõe a emoção à razão. Além disso o autor discute o amor imposto e unilateral, quando Marcela se defende dizendo “..., el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso.” (*DQ I*, XIII, p. 167). O autor traz outros exemplos de amores frustrados pela falta de uso de razão, como é o caso do pastor Antônio, e o próprio dom Quixote (o louco oficial), amantes inconsequentes que criam um amor que só existe na cabeça deles, sem se preocupar com a verdadeira correspondência desse amor. A longa explicação que nosso herói dá a Vivaldo, de que todo cavaleiro andante tem um amor ao

qual se encomenda, independentemente de ser correspondido ou não, são atitudes que reforçam a ideia da incoerência da paixão, sobreposição da emoção à razão, por parte desses amantes homens. Tanto Antônio quanto o cavaleiro andante dão por certa a afeição de suas amadas. Grisóstomo é o caso extremo, nenhum chega tão longe como ele, pois ele é o único que morre de amor. Para Vivaldo, ler a carta de Grisóstomo tem um propósito: servir de exemplo a outros amantes incoerentes. “Para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos” (*DQ* I, XIII, p. 158). Marcela em seu discurso responsabiliza os amantes por suas próprias agonias, “a los que he enamorado con la vista he desengañado con palabras” (*DQ* I, XIV, p. 168).

Conforme Rosângela Schardong argumenta: “É preciso ter em mente que o amor era entendido como uma das paixões, isto é, um dos afetos que perturba a razão e os sentidos, assim como faz a ira, o medo, a inveja, a cobiça, entre outros. Por isso, nos tratados de conduta destinados aos homens havia tantas recomendações para o controle das paixões, para o domínio sobre si mesmo. Só esse domínio sobre os afetos e os impulsos é que permitiria ao perfeito cortesão fazer discernimentos e escolhas discretas.”⁶ Desta forma, como citado, os enamorados deviam fazer-se responsáveis por seus sentimentos; Cervantes, através de Marcela, alerta àqueles que por vontade insistem em nutrir falsas esperanças nas palavras da pastora: “Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho; y entiéndase de aquí adelante que si alguno por mí muere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere a ninguno debe dar celos” (*DQ* I, XIV, p. 169).

Marcela não pode amar a Grisóstomo, porque o amor não se obriga, e Grisóstomo diz que não pode deixar de amá-la, pois não é capaz de controlar seus sentimentos, emoções.

O pastor, antes de morrer, vai escolher o lugar em que viu Marcela pela primeira vez para ser enterrado, fazendo coincidir sua primeira visão da pastora com o último lugar em que seu corpo será visto, como se o amor que nutriu pela pastora fosse o maior sentido de sua existência, centrando sua vida nessa paixão descontrolada. Toda a descrição que é feita de Grisóstomo no Capítulo XII dá a dimensão do desperdício que foi sua morte. A morte de Grisóstomo serve de exemplo para o perigo que correm jovens iludidos, para os riscos à que uma paixão extrema pode conduzir.

⁶ O texto citado procede da arguição feita por Schardong no momento da defesa da presente dissertação.

Podemos observar os exageros desse amor que associa o valor da própria vida à correspondência de seus sentimentos no eu lírico da “Canção desesperada” de Grisóstomo.

“*Matan los celos con rigor más fuerte;*
desconcierta la vida larga ausencia;
(...)
En todo hay cierta, inevitable muerte;
mas yo, ¡milagro nunca visto!, vivo
celoso, ausente, desdeñado y cierto
de las sospechas que me tienen muerto,
y en el olvido en quien mi fuego avivo,
y, entre tantos tormentos, nunca alcanza
mi vista a ver en sombra a la esperanza,
ni yo, desesperado, la procuro,
antes, por extremarme en mi querella,
estar sin ella eternamente juro.”
(DQ I, XII, p. 162; grifos meus)

No final do poema fica clara a insistência do enamorado em perseguir um amor impossível de se realizar, nas palavras do morto: “nunca alcanza mi vista a ver en sombra a la esperanza”. (*DQ I, XIV, p. 162*). Também fica clara sua obsessão.

O amor desesperado do personagem, Grisóstomo, sua paixão obsessiva, não correspondida absolutamente por Marcela, terminam matando Grisóstomo. Mas é preciso entender que foi a obsessão, o desespero, de Grisóstomo que o matou, não Marcela.

3.6.2. O discurso de Marcela

A força de Marcela está em seu discurso bem argumentado, sem precedentes no romance. Podemos dizer que o contexto em que aparece Marcela na história, embora esteja situado em um enterro, tem uma configuração de tribunal, visto que ela foi acusada e aparece para se defender. À diferença da “Canção desesperada” de Grisóstomo, que é uma mistura de lamentos e acusações, Marcela nos aparece ativa para fazer sua defesa.

Sua fala está construída de forma argumentativa e ela discorre sobre o tema da liberdade. Ela deixa sua mensagem e sai de cena, assim, seu discurso permite múltiplas interpretações, Cervantes a apresenta com o gênero retórico judicial. Eva Moura, em seu artigo, cita o discurso de Marcela como um exemplo desse gênero:

(...) o gênero judicial que é utilizado numa controvérsia legal, com uma acusação e uma defesa sobre algo feito no passado para mover os juízes a uma decisão pela absolvição ou pelo castigo do acusado, isto é, a justiça ou a injustiça do que foi feito. (MOURA, E. L. M. de; PAULI JÚNIOR, E.: 2015, p.151).

Marcela é a acusada e os juízes são todos aqueles que a acusam; ela sai a público para demonstrar quão injustas são as acusações que são feitas contra ela. No momento em que Marcela aparece no enterro, o primeiro fato que o narrador destaca é a descrição do que já vinha sendo dito a respeito de sua beleza,

(...) tan hermosa, que pasaba a su fama en hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto (*DQ I, XIV, p. 166*).

Contudo, Ambrósio não a vê com olhos de admirador e sim com o ressentimento de quem identifica nela a causa da morte de Grisóstomo. Assim que avista Marcela por cima da penha, é extremamente agressivo responsabilizando-a pela morte de seu querido amigo:

Mas apenas la hubo visto Ambrosio, cuando con muestras de ánimo indignado, le dijo: ¿vienes a ver por ventura, oh fiero basilisco destas montañas, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida; o vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que más gustas, que por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto... (*DQ I, XIV, pp. 166-167*).

A forma agressiva com que ela é recebida por Ambrósio pode justificar o local e a pronta resposta da personagem que inicia seu discurso de defesa. Logo no início de sua fala, em resposta a Ambrósio, Marcela dirá por que está no enterro: “No vengo (...) sino a volver por mí misma y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan” (*DQ I, XIV, p. 167*). Ela explica que está lá, não para enterrar Grisóstomo, mas sim por ela mesma, para testemunhar em sua

defesa e esclarecer, para aqueles que a julgam culpada pela morte de Grisóstomo, que não tem culpa alguma. Até esse ponto da narrativa a personagem Marcela recebeu acusações que a culpam pela morte de Grisóstomo, sem que ninguém levantasse a voz para defendê-la nesse aspecto; esta é a razão de seu discurso, defender-se de todos que a culpam, é o réu que se defende porque, na situação em que se encontra, apenas ele pode se defender.

Ela dirá que não será preciso muito tempo para *persuadir a verdade* aos ouvintes. Seu discurso é persuasivo e verdadeiro. Marcela arma seu discurso de forma racional e articulada; começa argumentando que ela é bela, e que é natural amar o que é belo, mas nem por isso aquele que é amado está obrigado a amar a quem o ama. Tudo é exposto de forma muito lógica. Ela interpela ainda: e se eu fosse feia, poderia reclamar se ninguém me amasse? E se as belezas fossem iguais? É obrigatório que os belos se amem reciprocamente? “Siendo infinitos los seres hermosos, infinitos habían de ser los deseos” (DQ I, XIV, p. 167), infinitos desejos não poderiam ser correspondidos. Seus argumentos vão se construindo de forma clara e didática. Ela fala que o verdadeiro amor é espontâneo. E questiona: uma pessoa pode ser obrigada a amar pela força?

(...) el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza. (DQ I, XIV, p. 167)

Mas o questionamento de Marcela, ou melhor, de Cervantes, o fato de poder ser rendido pela força, é algo que se estende a outros campos, além do campo afetivo.

Ela prossegue o discurso explicando que os atributos físicos, tão exaltados em toda a narrativa a respeito da pastora, não são de responsabilidade do ser humano, mas algo com que se nasce independente de sua vontade. Logo ninguém pode ser acusado por seduzir ou por repudiar. Todo o discurso é articulado com racionalidade.

(...) la hermosura que tengo, que tal cual es, el cielo me la dio de gracia sin yo pedirla ni escogella. Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprendida por ser hermosa. (DQ I, XIV, p. 168).

Avisa que suas virtudes físicas, embora seduzam, estão antes a serviço de sua honra. Marcela, antes de ser bela, é honrada e honesta, e pretende continuar assim.

(...); que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado, o como la espada aguda, que ni él quema, ni ella corta a quien a ellos no se acerca. La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo

sea, no debe parecer hermoso; pues si la *honestidad* es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquél que por solo su gusto con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?” (DQ I, XIV, p. 168; grifos meus).

Ela fala que nasceu livre. E que escolheu a solidão. Marcela quer ficar só, em companhia apenas da natureza e de seus pensamentos. Portanto, está fora do alcance de qualquer homem.

(...) Yo nació libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos; los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado, y espada puesta lejos (DQ I, XIV, p. 168).⁷

Ela não aceita a acusação de Ambrósio, de que ela é a responsável pela morte de Grisóstomo. Marcela afirma que o que matou Grisóstomo foi sua teimosia, tendo em vista que ela jamais lhe deu esperanças.

(...) antes le mató su porfía que mi crueldad; ... le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él con todo este desengaño quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? (DQ I, XIV, pp.168-169)

A pastora não aceita as acusações, pois como podem se queixar homens a quem ela nunca deu esperanças?

Marcela continua sua fala ininterrupta. Afirma que é rica, que não precisa ser sustentada nem se submeter. Essa condição financeira permite que a decisão da personagem não seja contestada, ajuda a sustentar um discurso em que, se ela fosse pobre, ainda que seu direito de ser livre fosse o mesmo, ela teria mais dificuldade para justificar sua decisão e manter uma posição frente aos seus ouvintes. Embora ela esclareça aos ouvintes que sua condição de liberdade é dela desde seu nascimento: “*Yo nació libre*”.

Sua liberdade financeira, no entanto, à diferença de muitas mulheres que não gozam desse privilégio, reforça sua condição de independência, de insubordinação. Ela não precisa ser amparada financeiramente por nenhum homem, embora viva baixo a tutela de

⁷ Como dito no tópico anterior, “Marcela, suas precursoras e sucessoras no tema da liberdade: pastoras e outras protagonistas”, o tema da liberdade era recorrente na obra de Cervantes. Assim a fala de Marcela coincide com a da personagem Galatea: “Libre nascí y en libertad me fundo”, da obra homônima de Cervantes. (CERVANTES: 2005, p. 168, n. 58)

seu tio, este não a obriga a casar-se, tampouco lhe impõe que entre em nenhuma congregação religiosa, assim, ela decide que pode trabalhar simplesmente para se entreter, e é o que ela pretende fazer, pastorear suas cabras.

Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas: tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ... el cuidado de mis cabras me entretiene; tienen mis deseos por término estas montañas (*DQ I, XIV*, pp. 169-170).

O discurso da pastora Marcela é dito em um único parágrafo, em um só folego, e é sem dúvida um discurso de defesa da mulher, pela forma racional em que a personagem estrutura sua defesa; o discurso é em si mesmo uma defesa da elevada racionalidade de uma personagem feminina, ou será uma mulher? Se não perdermos de vista as discussões vigentes citadas em torno da capacidade de raciocínio das mulheres equivalente à dos homens, a fala de Marcela “Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado” (*DQ I, XIV*, p. 167) dialoga e contesta a obra *Generacione Animale* de Aristóteles, pois Marcela afirma que as mulheres, assim como os homens, são naturalmente dotadas de entendimento de razão.

Ela se defende, antes para esclarecer aos que a acusam do que para que a absolvam de fato. Seu raciocínio é tão claro como as águas dos riachos que ela menciona, e sua liberdade, outorgada antes por ela mesma do que pelos ouvintes, não parece precisar de qualquer tipo de validação. A ré termina sua fala e se retira do enterro, poderíamos dizer que sai do local do julgamento sem esperar pelo veredicto. Embora sua liberdade seja uma espécie de exílio e “ostracismo social na solidão dos campos”⁸.

Desta forma entendemos a limitação, ou seria a delimitação do espaço em que esta personagem poderá circular. Ela de fato desaparece depois de seu discurso, porque assim decide o autor, Cervantes.

3.6.3. Outras vozes

O veredicto do julgamento é dado por dom Quixote, é ele quem inocenta a pastora e dá por falsas todas as acusações que são atribuídas a ela, determinando que a deixem em paz. Marcela é inocente, não é culpada da morte de Grisóstomo. “Ninguna persona,

⁸ A citação procede da arguição feita por Aybar Ramírez no momento da defesa da presente dissertação.

de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía” (*DQ* I, XIV, p. 170). E elogia seu discurso dizendo que ela mostrou “claras y suficientes razones” (*DQ* I, XIV, p. 170) de sua inocência. A defesa das mulheres também fica evidente quando Cervantes inocenta Marcela das acusações de víbora e assassina, embora não culpe Grisóstomo por colocar fim a sua vida.

O caráter humano da obra fica em relevo quando o autor expõe seus personagens, Grisóstomo e Marcela, mas não os condena, pois ao mesmo tempo em que são acusados, têm justas razões para a absolvição. Marcela é acusada de matar Grisóstomo, mas como ela mesma diz não pode ser responsável, pois nunca deu esperanças a ninguém, ela afirma que Grisóstomo é o único culpado dessa morte, que sua obsessão o matou. Grisóstomo, por sua vez, é o apaixonado que não soube controlar sua obsessão, sua loucura por Marcela. Seria ele, então, o culpado de sua morte?

Após o discurso da pastora, o epitáfio que é colocado no túmulo do morto persevera a ideia de que Marcela foi a responsável pela morte de Grisóstomo. “Murió a manos del rigor de una esquivia hermosa ingrata, con quien su imperio dilata la tiranía de amor” (*DQ* I, XIV, p. 171). Ainda que no epitáfio a tirania seja atribuída ao amor e não a Marcela, a ela são atribuídos novamente os adjetivos de ingrata e rigorosa.

A composição narrativa de Cervantes expõe aos seus leitores mais de um ponto de vista sobre a causa da morte de Grisóstomo. Essa característica da obra, essa organização da história, essa forma de apresentar mais de uma voz permite que o leitor avalie os fatos de diferentes ângulos e que tire suas próprias conclusões.

A multiplicidade de perspectivas, aparece aliada à multiplicidade de gêneros, pois podemos dizer que na história que vai do capítulo XII ao XIV encontramos prosa, poesia, discurso e ainda um epitáfio. Assim, a forma narrativa reafirma seu conteúdo, visto que a diversidade de gêneros reflete os múltiplos testemunhos de uma mesma história.

Ao se referir ao *Dom Quixote*, Auerbach afirma:

O tema do Fidalgo doido, que quer fazer renascer a cavalaria andante, deu a Cervantes a possibilidade de mostrar o mundo como um jogo, com aquela neutralidade múltipla, perspectiva não julgadora e nem interrogadora, que é uma corajosa sabedoria. (AUERBACH, 2009: p. 309).

A *corajosa sabedoria* é de fato surpreendente, e é a forma que Cervantes encontra para publicar uma obra que fala em liberdade, em tempos de inquisição. Grisóstomo também é uma espécie de louco, do qual Marcela quer se libertar. Ela não quer se casar,

porque não o ama, mas também pela infinidade de obrigações que um casamento acarretaria, não quer a carga do matrimônio. Com claras razões expõe que quer viver livre, pastoreando suas ovelhas.

A morte do pastor vai sendo narrada em múltiplas perspectivas que culminam no tribunal de Marcela. Nesse tribunal, para uns ela é culpada, para outros não, mas dom Quixote, o louco, a absolve. Prevalece sobre todas as perspectivas a inocência de Marcela, e quão enganados estão todos os que a culpam dessa morte. A voz de Marcela é a voz mais racional, forte e impactante, a que fica pairando no ar, a voz que cobra sua liberdade.

3.7. Leandra

A escolha da personagem Leandra, como dito, tem como base as semelhanças, mas sobretudo as diferenças com Marcela. No que tange às semelhanças, ambas as donzelas são “*hermosas*”, e essa “*hermosura*” cresce à medida que elas crescem, bem como a fama e os pretendentes de ambas. Essa descrição retórica das personagens, como visto em Marcela, se repetirá em Leandra. Sobre Leandra, o autor diz: “(...) siempre fue creciendo en belleza, y en la edad de diez y seis años fue hermosísima” (*DQ I, LI, p. 631*); sobre Marcela: “(...) Creció la niña con tanta belleza (...) nadie la miraba que no bendecía a Dios” (*DQ I, XII, p. 144*). A fama da “*hermosura*” traz admiradores que veem de todas as partes para admirá-las.

Assim, o narrador situa Leandra nesse patamar de donzela, bela e desejada por todos:

La fama de su belleza se comenzó a estender por toda las circunvecinas aldeas, ¿qué digo yo por las circunvecinas no más, si se extendió a las apartadas ciudades y aun se entró por las salas de los reyes y por los oídos de todo género de gente, que como a cosa rara o como a imagen de milagros de todas partes a verla venían? (*DQ I, LI, p. 631*)

O tópico do gênero pastoril, amantes enamorados e não correspondidos que se lamentam em ambientes bucólicos, aparece em ambas as histórias. Cervantes, como dito anteriormente, optou por localizar essas personagens nesse ambiente para tratar dos temas amorosos de ambas.

Carlos Ansó, em seu artigo “Leandra, Marcela y Maritormes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del *Quijote*” (2004), enumera as semelhanças das personagens Marcela e Leandra.

En efecto: ambas son hijas de labradores ricos; ambas son bellísimas; ambas son adolescentes cuando ya, en los dos casos, la fama de su belleza ha superado con mucho los límites de su aldea; ambas son huérfanas (Marcela de padre y madre y Leandra de madre); ambas dependen, pues, de un adulto varón (Marcela de su tío y Leandra de su padre); ambas reciben propuestas de matrimonio por parte de gente de su pueblo y de otros sitios; ambas deciden darle largas al asunto, y ambas, en fin, sin previo aviso, se marchan de su casa. (ANSÓ, 2004: p. 279).

Vale lembrar que a dependência, no caso de Marcela, é antes social que econômica, visto que como ela mesma afirma, ela possui riquezas próprias. Contudo, ela está entregue aos cuidados do tio, por ser uma jovem donzela. Já no caso de Leandra temos a dependência total da donzela ao seu pai.

A apresentação de Leandra prossegue e o narrador observa que seu pai e ela mesma eram cuidadosos no que se refere à honra da menina, considerada o bem maior, naqueles tempos, que uma jovem possuía como destacado:

Guardábala su padre y guardábase ella, que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio (*DQ I*, *LI*, p. 631).

Desta forma o narrador destaca o pensamento, a construção cultural da época, acerca da honra, que o recato próprio era a fechadura que melhor guardava a donzela, onde temos um prenúncio do desenlace de Leandra, pois, como veremos, ela não tem o mesmo recato que Marcela. E essa é uma das principais diferenças entre as donzelas.

O que as une é querer fazer valer sua vontade, e não a de seus tutores, porém Marcela quer a solidão dos campos; enquanto Leandra, nos conta o narrador, quer um pretendente que não está dentre as opções que seu pai lhe dá. Contudo, não podemos nos esquecer de que, se Leandra é descrita sem recato, é porque Cervantes constrói duas narrativas bem diferentes para as pastoras. Com Marcela, o autor cria um espaço para que a personagem fale e se defenda das acusações, mas com Leandra esse espaço não existirá. Esta é sem dúvida a maior diferença entre as duas: a forma que as histórias são narradas e a defesa de Marcela em oposição ao silêncio de Leandra. Como vimos, a história de Grisóstomo e Marcela se desenvolve em três capítulos em que diversas vozes vão sendo

incorporadas, culminando com a voz de Marcela. Entretanto a história de Leandra é narrada em um único capítulo, o LI, e por uma única voz que não é a dela.

O capítulo L, que precede a narrativa, funciona como um preâmbulo da história de Leandra, uma antecipação do que será narrado no capítulo posterior. Da mesma forma que os versos de Antônio são um preâmbulo dos lamentos dos amantes não correspondidos, tema presente na história de Marcela. No caso de Leandra teremos como evento precursor um cabreiro que persegue uma cabra desgarrada.

(...) al mismo instante vieron salir de entre aquellas malezas una hermosa cabra, toda la piel manchada de negro, blanco y pardo. Tras ella venía un cabrero dándole voces y diciéndole palabras a su uso, para que se detuviese o al rebaño volviese (*DQ* I, L, p. 628).

A narrativa da história será feita pelo personagem Eugenio, o cabreiro que aparece perseguindo a cabra desgarrada, que atende pelo nome de “Manchada”. “Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo!” (*DQ* I, L, p. 628). Nas anotações da obra estudada, “cerrera” se refere a montanhesa ou, no sentido figurado, arisca, que desconhece seu dono, já “pie cojo” quer dizer cheia de malícias. A fuga da cabra está diretamente relacionada à fuga de Leandra, que também fugiu de seu “dono”.

Como argumenta María Dolores Aybar Ramírez “Até hoje, na Espanha, *cojear* tem uma conotação maliciosa. Refere-se a um ponto fraco, a uma fraqueza, que no caso das mulheres sempre está ligada à questão da honra. *La cabra que tira al monte* também tem até hoje na Espanha um significado muito especial. É uma expressão que se usa muito em La Mancha. *A la cabra le tira el monte...* Trata-se de uma metáfora que se refere ao ser humano que por mais adestrado e educado que seja, vai atrás do que está na sua natureza, nas suas origens e nos seus instintos. Faça você o que fizer, a cabra vai para o morro e Leandra, idem.”⁹

María Dolores Aybar Ramírez discorda de Francisco Lopez Estrada o qual afirma em seu volume complementar, “(...) el paralelo entre Leandra y la cabra sugiere el caso de una conducta caprichosa” (Lopez Estrada: Volumen Complementario, 2005, p. 111), para ela: “Não se trata de capricho, se trata de ir para o lugar que é o de cada um. Elas não vão

⁹ A citação procede da arguição feita por María Dolores Aybar Ramírez no momento da defesa da presente dissertação.

para o lago, ou para o mar, o que sim seria um capricho, elas apenas estão seguindo as leis de sua natureza: *el mono en el árbol y la cabra, en el monte.*”¹⁰

Assim o autor coloca Leandra como a representação da mulher que é levada por sua “natureza” incorrigível. Para Lopez Estrada representaria uma suposta postura misógina do autor. Se Marcela termina em sua história livre e honrada, Leandra será perseguida e resgatada, como a alegórica cabra “Manchada” e terminara presa no convento.

A forma narrativa desta história não nos permite ter outra perspectiva da história, assim entendemos que tudo que sabemos de Leandra será dito por um único narrador, homem, Eugenio, no capítulo LI:

Capítulo LI — *Que trata de lo que contó el cabrero a todos los que llevaban al valiente don Quijote*

Nos conta o cabreiro que Leandra era filha de um rico labrador que aos seus dezesseis anos de idade, contava com dois pretendentes para casar-se: o próprio narrador da história, Eugenio, e Anselmo, amigo de Eugenio, outro jovem do povoado. Ambos atendiam às expectativas do pai, pois se Eugenio era: “del mismo pueblo, limpio en sangre, en la edad floreciente, en la hacienda muy rico y en el ingenio no menos acabado” (*DQ I, L, p. 628*), Anselmo contava “con todas esas mismas partes” (*DQ I, L, p. 628*). Assim disputavam os jovens em igualdade a mão de Leandra; por essa razão, o pai, que não sabia qual escolher, pede a Leandra que escolha um dos dois para casar-se.

Contudo, neste ponto, o narrador Eugenio explica que desconhece a razão pela qual Leandra não escolheu nenhum dos dois; diz ele: “No sé yo el que tuvo Leandra, sólo sé que el padre nos entretuvo a entrambos con la poca edad de su hija y con palabras generales, que ni le obligaban ni nos desobligaban tampoco” (*DQ I, LI, p. 632*).

Suspensa a decisão de Leandra, a chegada de um jovem, Vicente, atrapalha os planos do pai e dos jovens. Vicente, um soldado que volta para a cidade, filho de um lavrador pobre; com muita lábia vai seduzir e conquistar a jovem Leandra, que foge do povoado com ele. Assim nos descreve o narrador cabreiro como Leandra avista e se apaixona pelo jovem soldado, desde sua janela:

¹⁰ idem

Este soldado, pues, que aquí he pintado, este Vicente de la Roca, este bravo, este galán, este músico, este poeta fue visto y mirado muchas veces de Leandra desde una ventana de su casa que tenía la vista a la plaza. Enamorola el oropel de sus vistosos trajes; encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados; llegaron a sus oídos las hazañas que él de sí mismo había referido: (...) (*DQ I, LI, pp. 633-634*).

Por que Leandra não quis se casar com os pretendentes escolhidos por seu pai? Por que desobedeceu e fez valer seu desejo fugindo com Vicente?

Essas respostas não serão dadas de forma direta, pois não saberemos da boca de Leandra suas razões, mas sim pelo pretendente rejeitado, Eugenio, e pelo narrador cervantino. O que sabemos é que a jovem tinha pouca idade, assim como Marcela, e que pelo visto os pretendentes escolhidos pelo pai não lhe despertavam o desejo de casar-se.

O narrador traça um retrato de Vicente característico do soldado fanfarrão (*DQ I, LI, p. 633, n.19*), que, apesar de ser pobre, se vestia de tal forma a parecer rico, mas não de forma austera como convinha a um cortesão. Tampouco era reservado e contava de maneira exagerada suas proezas de combate, se vangloriava da própria coragem e “con una no vista arrogancia llamaba de vos a sus iguales y a los mismos que le conocían, y decía que su padre era su brazo, su linaje sus obras, y que, debajo de ser soldado, al mismo rey no debía nada” (*DQ I, LI, p. 633*). O cabreiro expõe esses atributos de Vicente para explicar as razões possíveis que levaram Leandra a fugir com ele. Conta-nos que se somava a tudo isso o fato de ser poeta, entretanto o narrador explica que suas composições não eram relevantes: “(...) de cada niñería que pasaba en el pueblo componía un romance de legua y media de escritura” (*DQ I, LI, p. 633*). Assim, a pobre Leandra, nos conta Eugenio, deixou-se seduzir por esse embusteiro.

ella se vino a enamorar de él, antes que en él naciese presunción de solicitalla; y como en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama (...) (*DQ I, LI, p. 633*).

Leandra é tratada como uma criança; para o narrador Eugenio, ela não sabe o que faz e não pode ser responsabilizada por suas ações. Deve ser protegida e cuidada, ficando a culpa do ocorrido com o pai imprudente, “abominábamos del poco recato del padre de Leandra” (*DQ I, LI, p. 633*).

Alertados pelos vizinhos, Leandra é encontrada em uma caverna, despojada das riquezas que levava na fuga, mas ainda possuidora da maior riqueza que poderia ter uma jovem, na visão da época, como vimos em *Vives*: sua virgindade. O pai, então, decide guardá-la em um convento, deixando os jovens que por ela se enamoraram desolados.

O julgamento de Leandra fica dito pelo narrador:

Los pocos años de Leandra sirvieron de disculpa de su culpa, a lo menos con aquellos que no les iba algún interés en que ella fuese mala o buena; pero los que conocían su discreción y mucho entendimiento no atribuyeron a ignorancia su pecado, sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que por la mayor parte suele ser desatinada y mal compuesta (*DQ* I, LI, p. 633).

E assim termina a história, sem que se ouça a versão de Leandra e com o veredito de que as mulheres, por sua inclinação natural, tendem a ser desatinadas, sobrepondo as emoções ao uso da razão. Recordando Vives, destaco um trecho em sua obra:

(...) La hembra, especialmente no se siente cohibida más que por el miedo. Si este miedo no existe toda coerción natural queda relajada, y si tiene propensión al mal, en él se precipita y no sale buena si ya por su propio carácter y temperamento no fuere tal, como contadas son las que puede hallarse (VIVES: 1947, p. 992).

Embora Cervantes dê a Leandra uma perspectiva muito diferente da que vimos em Marcela, do ponto de vista do controle emocional das mulheres e de sua capacidade sobrepor a razão a emoção, não podemos nos esquecer de que “Cervantes las enfrenta a un mismo problema: el del viejo conflicto entre libertad y moralidade sexual” (ANSÓ: 2004, p. 280). Visto que o uso das liberdades pelas protagonistas não atende aos mesmos propósitos, porque se por um lado Marcela anseia por sua liberdade para viver só, mantendo assim sua honra intacta, Leandra, ao contrário, ao fugir com Vicente, ficará aos olhos do povoado e do cabreiro, com a honra manchada. Não por acaso a cabra é chamada de manchada, pelo narrador Anselmo, “al cabo de tres días hallaron a la antojadiza Leandra en una cueva de un monte, desnuda en camisa” (*DQ* I, LI, p. 634). Para o cabreiro, Leandra é *antojadiza*, ou seja, voluntariosa, caprichosa. Desmerecendo, desrespeitando, o real desejo de Leandra, sua escolha de não se casar com nenhum dos dois pretendentes, e entendendo seu desejo por Vicente, como um capricho.

Ansó acredita que as semelhanças, o paralelismo, das protagonistas Marcela e Leandra, são um artifício de Cervantes para evidenciar:

a) los distintos comportamientos por los que optan una y otra ante idéntico problema, y b) los diferentes lugares a que ambos comportamientos las conducen; donde no nos será difícil ver, por un lado, el castigo que conlleva la conducta de Leandra, y, por otro, el premio que Marcela recibe por su virtud. (ANSÓ, 2004: p. 280).

O problema idêntico ao qual Ansó se refere é a pressão que tanto Marcela quanto Leandra têm para se casar, porque Marcela deseja viver só, e Leandra quer fugir com Vicente, ambas querem decidir seu destino. Leandra à diferença de Marcela, não quer a solidão, embora não queira se casar com os pretendentes que seu pai lhe escolhe. Como afirma Ansó no item “b”, são os diferentes comportamentos que definem seus destinos permitindo que Marcela seja livre e Leandra, pelo contrário, acabe trancada.

Assim como as causas que levam ambas as donzelas a não desejar se casar com os pretendentes propostos, as ações das personagens e as consequências de suas ações também serão bem diferentes. Da mesma forma, o autor dará voz a Marcela e deixará Leandra em silêncio. Entendemos que para as preceptivas morais da época, Marcela tem sua honra intacta logo poderá falar, fazer seu discurso, já Leandra, a donzela que foge com o soldado, ao ter sua honra manchada, não terá direito a fala na narrativa. Entende-se que a história de Leandra é um exemplo de conduta que não deve ser seguido, no sentido que a ação da desobediência da personagem acarreta a consequência de que esta termine abandonada e finalmente “presa” no convento. Fica claro que a personagem está sendo punida.

Francisco Márquez Villanueva, em sua obra *Personajes y temas del Quijote* (1975), faz a análise e destaca as possíveis fontes da história de Leandra no subcapítulo I, “La cabra manchada”, (do capítulo “Leandra, Zoraida y sus fuentes Franco-italianas”) Em sua análise esclarece que Vicente não precisou fazer nenhum esforço para despertar sentimentos em Leandra, pois a monotonia da vida no povoado corrobora o desejo de fuga de Leandra.

Vicente destaca como un pájaro tropical sobre el fondo grisáceo de la vida pueblerina. Y él es el sujeto indigno que enciende, sin la menor necesidad de cortejo, los sentidos de la bella Leandra. La fuga de la pareja sucede inevitable y rápida. (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 78).

Márquez Villanueva explica que a história de Leandra se baseia na realidade cotidiana da época, e era comum que soldados levassem consigo moças das cidades por onde passavam, sendo que no próprio *Quijote* a mulher de Sancho Pança faz um testemunho desta ocorrência.

(...) toda tropa solía arrastrar con su impedimenta una caterva de hembras de diversos pelajes. Hasta en la aldea de don Quijote sucedían casos por el estilo, según testimonio de la carta de Teresa Panza a su marido, con aquella graciosa parodia del cuasi género contemporáneo de las *nuevas* o *avisos* de corte: «Por

aquí pasó una compañía de soldados; lleváronse de camino tres mozas deste pueblo; no te quiero decir quién son: quizá volverán, y no faltará quien las tome por mujeres, con sus tachas buenas o malas» (2, 52). (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 80).

Além disso, para Márquez Villanueva, Cervantes pode ter visto em sua personagem Leandra um tipo humano atemporal, pois “¿qué pueblecillo o qué barrio no tiene, por lo menos, una Leandra?” (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 80). A colocação de Márquez Villanueva, ainda que tenha um relevo bastante misógino, reflète um pensamento carregado de preconceitos que ainda encontra eco nos dias atuais.

Para o crítico, Cervantes pode ter criado sua personagem a partir da *Leandra* de Pietro Durante de Gualdo impressa por primeira vez em Veneza (1508), o poema alcançou significativa popularidade, “(...), pues se catalogan una veintena de ediciones, en su mayoría venecianas, entre 1508 y 1683.” (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 82)

A síntese da história de Leandra de Durante da Gualdo que transponho logo abaixo é parte da análise que Stanislav Zimic faz da personagem Leandra, a cervantina, em sua obra *Los cuentos y las novelas del Quijote* (1998/2003), no Capítulo VII – “Los amores y desamores de Leandra e Vicente” (pp.189-200).

(...) Leandra, poema italiano de Pietro Durante da Gualdo, impreso en Venecia en 1508. En los cantos III-IV de esta obra se relata la trágica historia de la bella princesa sarracena, hija del “gran Soldano”, apasionada perdidamente de Rinaldo, paladín cristiano, después de la victoria de éste, en una justa, sobre el pagano Paraminfo, pretendiente de aquélla. De acuerdo con las estipulaciones de la justa, Leandra se dispone a casarse con Rinaldo, lo cual su padre aprueba prontamente (...). Atraído por la belleza y la gracia seductora de Leandra, Rinaldo no obstante la resiste, pues ya está casado, y, además, según se lo recuerda ¡Orlando!: “tu sei christiano, e quella è Saracina”. Al descubrir el Soldán que Rinaldo es cristiano y matador de su primogénito en un encuentro caballeresco, quiere vengarse de él. Revela esta intención a Leandra y, con burda ignorancia del corazón enamorado, pide su colaboración para prender, desprevenido, al odiado enemigo: (...). Leandra promete hacerlo, pero amando a Rinaldo “piú che'l padre”, decide salvarle la vida, llevándolo a “una rocca forte, e ben fornita”. Sin embargo, el ejército del Soldán expugna la “rocca” y Leandra, encontrándose sola, pues Rinaldo ha logrado salir del sitio, se suicida. (ZIMIC: 1998, 2003, p. 189) ¹¹.

¹¹ Zimic esclarece que todas as informações que aparecem sobre o poema *Leandra* provém da obra citada de Márquez Villanueva: “Márquez Villanueva, Personajes y temas del Quijote, 77-92. En la información de este libro se basan todas nuestras referencias a *Leandra*” (ZIMIC: 1998, 2003, p. 189).

Como nos conta Zimic, no trecho destacado acima, a Leandra de Durante de Gualdo é uma princesa sarracena (árabe e de religião muçulmana) que se apaixona por um *paladín* (soldado) que além de cristão já é casado.

Ela trai o pai Soldano, avisando seu amado, o *paladín* Rinaldo, das intenções de Soldano. Contudo, o *paladín* se salva e ela, pensando que ele está morto, maldiz sua triste sina e o amor carnal que a conduziu até ali e se joga do alto de uma torre, morrendo despedaçada. Márquez Villanueva explica que a aparição de Leandra é um exemplo vivo do ímpeto indiscreto e dos extravios passionais. (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 82).

Para o crítico, é clara a associação que Cervantes faz de sua Leandra com a de Durante de Gualdo, tendo em vista o nome da personagem, Leandra, e o tema em comum: a fuga com final desastroso. Além do sobrenome escolhido para Vicente *de la Roca*.

Cervantes tenía presente la mediocre pero famosa obra de Durante da Gualdo, y no pretendía hacer de ello ningún secreto, atestigua la elección del apellido *de la Roca* para el personaje raptor. Puesto a cultivar la alusión latente en el nombre de *Leandra*, continúa extrayendo su onomástica de la misma cantera y le viene así muy a propósito el recuerdo de aquella *rocca* que es elemento de tanto relieve en el desenlace de la historia italiana (...). (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, pp. 85-86).

Porém, como explica Márquez Villanueva, Cervantes, o emulador, dará outros tons a sua Leandra, trocando “al *paladín* Rinaldo por un *mílite pícaro* y la brillante pompa de la corte oriental por la polvorienta monotonía de una aldea manchega.” (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 86).

Márquez Villanueva destaca a exemplaridade do poema italiano e a ascendência literária nas gestas francesas de tema denominado carolíngio que teria a *Leandra de Durante de Gualdo*:

La ascendencia literaria de Leandra está, a su vez, meridianamente clara en las gestas francesas de tema carolingio. En especial, las del subciclo de Guillermo de Orange *au court nez* (siglos XII y XIII) y sus hijuelas italianas suelen incluir una aventura en que el héroe de turno enamora con sus hazañas a alguna infanta sarracena, en sus correrías por tierras de infieles. Por lo común, la discreta doncella le ayuda a escapar de alguna terrible asechanza y se fuga con él para ser su legítima esposa tras la obligada conversión. Se pretendía dar así un giro cristiano al episodio erótico, y estas sarracenas daban la mejor oportunidad de presentar los estragos del amor y la naturaleza sensual de la mujer, sin ninguna de las cortapisas morales que no resultaban de buen ver tratándose de damas cristianas. (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, pp.86-87).

Assim, explica Márquez Villanueva que as sarracenas destas gestas carolíngias estão vistas com um misto de simpatia e aversão e que o exemplo da sarracena Leandra é uma acusação (de tema misógino) contra os vícios de uma mulher abstrata (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 89), em outras palavras, poderíamos dizer, uma acusação feita às mulheres como um todo. Para Márquez Villanueva, Leandra é o último elo de uma longa corrente literária em que a mulher é retrata como “lujuria insaciable, fuente de crimen y de corrupción, viejísimo tema bíblico, reforzado en la Edad Media por el espíritu monástico y por Boccaccio, (...)” (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 90)

Para o crítico, ao que parece, Cervantes estaria fazendo de sua Leandra um «ejemplo de la mala elección» (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 91).

Embora a análise de Márquez Villanueva tenha sua legitimidade, não podemos esquecer que em momento algum ouvimos a voz de Leandra, se ela como Marcela tivesse voz, teríamos um outro ponto de vista. O silêncio de Leandra é, em alguma medida, uma lacuna da história que nos é contada. O leitor dessa história pode se perguntar, será que foi assim que tudo ocorreu? E se perguntando, pode suspeitar da veracidade das palavras desse narrador único. O pastor Eugenio que semelhante, embora não idêntico, a Grisóstomo, alimentava uma paixão obsessiva por Leandra. Márquez Villanueva termina sua análise lembrando que a história de Leandra demonstra o manejo óbvio e regular de um tema tradicional, mas o emulador Cervantes não é um autor óbvio.

O crítico cita outro caso de fuga de donzela, “en circunstancias harto más dramáticas, de la casa y tutela paternas”, fazendo referência à bela Zoraida e sua fuga de Argel na história de “El capitán cautivo” no *Quixote* de 1605. (MÁRQUEZ VILLANUEVA: 1975, p. 92-93).

Zimic, em seu capítulo sobre Leandra, concorda com Márquez Villanueva no que tange à clara referência que Cervantes faz do poema italiano.

En efecto, ¿por qué haría Cervantes “secreto” de su fuente inspiradora, si su actitud hacia ella fue, de hecho, irónica o paródica? Para el eficaz, pleno efecto deseado sería absolutamente esencial hacer muy reconocible, al menos de modo sutilmente implícito, el blanco contrastado, ironizado, parodiado. (ZIMIC: 1998, 2003, p. 190)

Contudo, Zimic acredita que, embora Cervantes faça referência ao poema italiano, o cervantino teria outra fonte literária mais provável, tendo em vista que a obra italiana já estava sendo esquecida, inclusive na Itália, e que seriam raros os leitores que conheceriam a obra na Espanha.

(...) mucho más probable como fuente literaria del episodio cervantino nos parece la *novella 47, Tercera Parte*, de Bandello, autor que ha influido de manera significativa, todavía no bien apreciada, en las obras narrativas y teatrales de Cervantes (ZIMIC: 1998, 2003, p. 190)

A obra de Matteo Bandello (1485-1561) citada, narra a história de amor entre um *trombeta* que militava no exército do capitão Niccolò Piccinino. O trompetista toscano, jovem, belo, falante e vigoroso se apaixona pela bela Margarida, casada com o Senhor Bernardo dei Fornari, um homem mais velho e algo ciumento. A única diversão de Margarida era ficar na janela, foi assim que o trompetista a viu, apaixonou-se, e começou a passar com frequência embaixo de sua janela. O marido, não podendo sofrer esse incômodo, foi reclamar com o capitão Piccinino que chamou o trompetista e o repreendeu duramente. Para resolver o impasse, o trompetista decidiu fugir com Margarida e por sinais acordaram de que ela fugiria de bom grado com ele. Um dia que o marido não estava em casa, o trompetista entra na casa, rouba o dinheiro e as joias. Entretanto, o marido volta para casa de repente, os amantes decidem fugir, saindo separadamente da casa para que o marido não se dê conta da traição. Assim, Margarida foge vestida com as roupas do trompetista, escondendo o rosto e com uma faca na mão e ele, o trompetista, coloca fogo na casa e foge, se escondendo em uma casa próxima que estava em ruínas. O marido como estava desarmado, não tenta deter o trompetista, que na verdade era sua esposa. A casa pega fogo e o marido fica desolado com a perda do dinheiro, da casa e da esposa. Nesse tempo, Margarida vai parar no quartel do exército onde é encontrada pelo chefe dos estábulos, que será seu segundo amante, depois do trompetista; e seguem-se a ele outros tantos do exército, sendo o último deles o próprio capitão Niccolò que por ter viajado a Milão, voltando depois de oito dias que a mulher já estava no quartel, sabendo do ocorrido e da fama de boa amante de Margarida, também quis se deitar com ela. O trompetista com medo do marido e do capitão, foge com o dinheiro e as joias para Toscana e se casa com outra mulher. Niccolò Piccinino, o capitão, tendo que partir para Ancona e não vendo como levar sua Margarita, pensou uma maneira de devolvê-la ao marido e fazê-lo acreditar que ela não tinha se deitado com ninguém. É assim que Margarida vai parar no convento, onde sua tia é abadessa e juntas inventam que ela sempre esteve ali, desde o dia de sua fuga, pois ela não queria que o marido soubesse que ela havia enviado a Roma uma solicitação para dissolver seu casamento com a intenção de tornar-se freira. Bernardo, o marido, alegre por ter encontrado sua esposa em um lugar tão santo, chora e

a leva embora como mulher casta e boa. A história inclui um padre que era amante da abadessa. (BANDELLO: 1934, 1947, vol. II, pp. 484-491)

Margarida, portanto, faria parte do elo de mulheres de extrema luxúria de que fala Villanueva, e podemos notar que há muitas semelhanças entre as histórias de Margarida e Leandra, como aponta Zimic, mas são as modificações radicais que fazem do episódio cervantino uma criação absolutamente original. (ZIMIC: 1998, 2003, p. 191)

Zimic também concorda com Villanueva no que diz respeito ao caráter misógino do episódio, citando as colocações do cabreiro Eugênio como exemplo dessa misoginia enraizada nos tempos Cervantinos:

Con la conducta de Leandra se suele ejemplificar la correspondencia ideológica de Cervantes con cierta inveterada actitud misógina: (...) Esta conclusión se deriva principalmente de la condena del cabrero Eugenio: Leandra es mujer “antojadiza”, cuyo “pecado” se debe atribuir “a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta”; de su determinación de dedicarse a “decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida”, etc...; y de las quejas y reproches de todos los otros cabreros y pastores: “Este la maldice y la llama antojadiza, vana y deshonesto; aquél la condena por fácil y ligera...; tal la justicia y vitupera”. (ZIMIC: 1998, 2003, p.192)

Contudo, Zimic entende que Cervantes aponta nas palavras de Eugenio a contradição das queixas dos amantes, considerando que alguns dos amantes que se queixam de seu desdém nunca conheceram Leandra: “algunos de los desengañados se quejan *de desdén sin haberle jamás hablado*.” (ZIMIC: 1998, 2003, p.193)

Recaindo, desta forma, na mesma razão, *mejor dicho: en la sin razón* da morte de Grisóstomo que, assim como esses pastores se ressentiu do desamor de Marcela, sem que a pastora em momento algum lhe desse esperanças.

Zimic ainda destaca o fato de o cônego ter apreciado o modo de narrar de Eugenio, no que se refere à arte de contar uma história, e não como algumas vezes se sugere, sua solidariedade com as queixas e repreensões morais feitas a Leandra. (ZIMIC: 1998, 2003, p.193) Pelo contrário, para Zimic, no início da narrativa o cônego quer que Eugênio se acalme quanto às represálias que faz a cabra, solicitando inclusive que a deixe descansar, “templareis la cólera, y *en tanto, descansará la cabra*”; Zimic questiona o fato de que justamente dom Quixote, o louco, é quem oferece ajuda a Eugênio para tirar Leandra do convento e termina perguntando: “¿No son quizás Eugenio, Anselmo y los otros pretendientes una de las causas más cruciales de la desastrosa experiencia de Leandra?” (ZIMIC: 1998, 2003, p.194)

Para Zimic as opções de pretendentes que o pai de Leandra lhe oferece são cinzentas como o povoado e não coincidem com seus desejos de mulher nem com suas expectativas para uma relação conjugal. Ela é indiferente às qualidades que seu pai busca no futuro genro: que seja cristão velho (*limpieza de sangre*), que tenha uma linhagem honrada e riquezas econômicas “(...) ¿de qué le sirven a una mujer como ella, rebosante de vida, deseosa de amor, soñadora de una armoniosa, excitante relación conyugal, (...)” (ZIMIC: 1998, 2003, p.195).

Como esclarece Zimic, as características que despertam o interesse de Margarida pelo trompetista de Bandello, são transportadas e incrementadas no músico Vicente que é igualmente exagerado na fala e nas vestimentas, trocando o trompete pela viola onde compõe seus romances.

La sólo implícita afición musical del “trombetta” se elabora y diversifica en la “gracia” de “músico” y “poeta” de Vicente, quien sabe tocar “una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar”, y componer, con la mayor facilidad, “un romance de legua y media de escritura..., de cada niñería que pasaba en el pueblo”; la árida referencia al “trombetta” como “gran parlatore e d'animo gagliardo”, inspira la deliciosa escenita de Vicente “sentado en un poyo, debajo de un gran álamo”, en la plaza del pueblo, teniendo “a todos... pendientes de las hazañas” que les va contando; la casi casual observación sobre el “ordine di vestimenta” del trompeta, que lo hace parecer un “gran gentiluomo”, estimula la maestría inventiva de Cervantes para la encantadora descripción de “los trajes vistosos..., los mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero..., colores y plumajes”, con que Vicente hace “tantos guisados e invenciones” para ostentarse cada día en la plaza como personalidad de gran categoría. En todas estas actividades y demostraciones asume un aire sabiondo, altivo -de “una no vista arrogancia”- dramático, espectacular, “teniendo” de continuo “a todos la boca abierta”. (ZIMIC: 1998, 2003, pp. 191-192)

Zimic questiona se Leandra de fato acredita nas promessas de Vicente, ou se com esperanças de que possa transformar sua realidade se entrega a seu belo sonho, mesmo ciente de poder se transformar numa grande decepção. No fundo ela estaria fugindo com ele e enganando a si mesma por não suportar o futuro cinza que vê pela frente. Diferente da Margarida de Bandello, é Leandra que vê Vicente primeiro. E como aponta Zimic é ela e não Vicente quem a solicita.

(...) es ella quien inicia la relación con Vicente, “antes de que en [este] naciese presunción de solicitarla”, y en el acto de confesar todos sus yerros y transgresiones no se percibe en ella arrepentimiento alguno por haberlos cometido”. “Preguntáronle..., y confesó sin apremio” todo, de modo mecánico, frío, con el pensamiento distante, todavía, quizás, en esos reinos encantados de que le hablaba Vicente. (ZIMIC: 1998, 2003, p.195).

Ela quer acreditar nas histórias de Vicente, porque não quer viver a “realidade” desses pretendentes da Arcádia, algo que também é relevante na história de Cervantes, em contraste com a história de Bandello. Vicente não tem interesse algum em relacionar-se sexualmente com Leandra, (bem diferente de Margarida que já é casada, se relaciona com o trompetista, e com todo o exército), seu interesse se encontra apenas em suas joias e seu dinheiro. Zimic sublinha essa questão e aponta a perplexidade com que outros críticos veem esse fato:

El hecho de que Vicente roba a Leandra “cuanto tenía..., sin quitarle su honor”, esa “joya” que “si una vez se pierde... no deja esperanza de que jamás se cobre” -lo que parece consolar al padre aún más que el hecho de encontrarla viva-, ha causado siempre incredulidad y perplejidad. Azorín se refiere a la “actitud curiosa... de Cervantes”; Márquez Villanueva, representando la reacción crítica general, declara que “Leandra conserva su honor por encima de toda consideración de verosimilitud” (ZIMIC: 1998, 2003, p.195).

Porém, para Zimic, o fato não é de tudo inverossímil, e haveria uma intencionalidade por parte de Cervantes ao demonstrar o desinteresse de Vicente. Zimic entende que o personagem Vicente é mais complexo do que parece em uma primeira leitura. Destaca o fato de que como outro personagem cervantino, que aparece no capítulo XXII da 1ª parte, ele era muito jovem quando saiu de sua aldeia sendo levado por um capitão que passou pela aldeia e o recrutou, *siendo “muchacho de hasta doce años”, se lo llevó de la aldea “un capitán que con su compañía por allí acertó a pasar* (ZIMIC: 1998, 2003, p.196). Levado do povoado com doze anos, ele teria entrado para a guerra como opção de sobrevivência e como soldado em diversas partes do mundo, tendo aprendido a se defender e contornar qualquer dificuldade. Sem linhagem ou riquezas, Zimic pressupõe que Vicente teria desprezo pelos seus conterrâneos e por essa razão tem um orgulho recalcado quando diz que seu pai era seu braço, sua linhagem suas obras e que “debajo de ser soldado, al mismo rey no debía nada” (ZIMIC: 1998, 2003, p.196).

Contar suas proezas na praça, dia após dia, seria, portanto, uma forma de impressionar a todos do povoado, uma forma de afirmar-se perante os moradores da aldeia em que nasceu. A devoção inesperada de Leandra, aquela a quem todos desejam viria a somar-se a essa demonstração de superioridade sobre todos. Ele despreza o que todos querem, como esclarece Zimic:

Poco después, Vicente abandona a Leandra en la cueva, sin quitarle la “joya”, con ademán de grandiosa, diabólica perversidad, desdeñosa precisamente de lo que todos sus antiguos menospreciadores más desean en la vida, sin

esperanza alguna de poderlo jamás lograr. El que Leandra se le haya entregado suplicante y también, como una adoradora reina maga, con todo el tesoro de la casa, constituye para Vicente el más completo desquite con la gente de ese lugar de tan amargas memorias juveniles. El no cree que ha robado una bolsa de dinero, como un vulgar ladrón, sino que se ha ganado una corona, como un gran conquistador. (ZIMIC: 1998, 2003, p.197).

Desta forma seria perfectamente verossímil que Vicente não quisesse nada com Leandra, fazendo do personagem cervantino algo bem díspar do trompetista de Bandello, contudo, a Leandra quixotesca, como apontam alguns críticos, seria um exemplo de misoginia na obra cervantina, pois ela representaria assim como Margarida, a reafirmação de uma conduta reprovável e recorrente das mulheres, “(...) Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra y no podéis estar sosegada, (...)”; “es hembra, como vos decís, ha de seguir su natural distinto”. (*DQ I, L*, pp. 628-629)

Entretanto, embora apareçam essas sentenças misóginas na história de Leandra, não podemos esquecer da história de Marcela, tendo em vista as semelhanças entre as histórias das pastoras. Para Ansó, mais que isso: “Cervantes hubiera empezado a escribir una de estas historias, no recordando tan sólo, sino teniendo a la vista la otra; es decir, parafraseándola” (ANSÓ, 2004: p. 281), e, para o crítico, o tema que as une se refere à honra e à liberdade. Ansó recorda as palavras de Eugenio sobre Leandra “no hay candado, guarda ni cerradura que mejor guarden a una doncella que la del recato propio” e explica:

Marcela no es sino el desarrollo — y la virtuosa demostración— de estas observaciones; como si en determinado momento Cervantes hubiera querido insistir en ello y conceder a esta idea —cuya expresión 'negativa' sería Leandra— un espacio más amplio en la novela creando el personaje 'positivo' de Marcela; es decir, un personaje que —como decíamos al principio— en realidad no constituye sino la contrafigura del de Leandra. Por lo que no es difícil deducir cuál es la apuesta que Cervantes hace en esta operación respecto al tema que retoma en ella. Si ningún candado o guarda garantiza la virtud de la mujer — virtud que, por lo tanto, se revela siempre como una libre elección— la honestidad femenina no necesita velos que la cubran ni rejas que la protejan. Es más: si vivida afirmativamente y al aire libre, se revela como el único camino capaz de hacer ganar a la mujer un territorio hasta entonces vedado para ella: el de la autonomía y la libertad. (ANSÓ, 2004: p. 285)

Leandra, ainda que trancada no convento, aos olhos dos moralistas, manchou sua honra e como diz Eugenio está “(...) esperando que el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso.” (*DQ I, L*, p. 635). Nesse sentido, Marcela é o oposto de Leandra pois cuida de sua honra em liberdade. (ANSÓ, 2004: p. 284)

O crítico acredita que Cervantes escreveu a história de Marcela depois da de Leandra, como parte de uma resposta à obra *Aminta* de Tasso, um drama pastoril que

narra o amor do pastor Aminta por Silvia. Para o crítico, Cervantes conhecia bem o drama, pois suas histórias têm aproximações.

Aminta de Tasso, un pequeño drama en verso de ambiente pastoril cuya fama se extendió rápidamente por Europa después de su publicación en 1581, y que Cervantes —que en el Quijote de 1615 demuestra conocerlo bien, pues alaba, la traducción de Jáuregui— debió de haber leído —o releído— cuando ya tenía escrita la historia de Leandra. (ANSÓ, 2004: p. 285)

Assim como Marcela, a pastora Silvia não quer ter nenhum relacionamento amoroso, quer viver sua liberdade e não vê o casamento como o estado ideal da mulher. Além das coincidências entre as pastoras, o personagem apaixonado e rejeitado de Tasso também dialoga com o cervantino, Grisóstomo.

(...) la trama de la pieza es muy sencilla, ya que sus versos se limitan a referirnos, por un lado el enamoramiento apasionado de Aminta, y por otro las constantes negativas con que Silvia le responde. Con lo que, también en este aspecto (...), todo parece proceder como en la historia de Grisóstomo y Marcela. (ANSÓ, 2004: p. 286)

Outra coincidência, como aponta Ansó, é o fato de que Aminta repete o gesto de Grisóstomo ao tentar tirar a própria vida se jogando de um barranco, pois recebe a falsa notícia da morte de sua amada Silvia, assim como Grisóstomo faz o anúncio em sua canção desesperada de que a vida não faz sentido sem Marcela. (ainda que não fique clara a ideia do suicídio no caso cervantino, fica claro que morre de amor, ou melhor, de desamor). O crítico aponta que aparentemente as únicas diferenças estariam no caráter narrativo, uma obra teatral no caso de *Aminta* e a outra uma narrativa contextualizada dentro do *Quijote*. Contudo, Ansó explica que é justamente no desenlace final das histórias que vão aparecer as maiores diferenças entre as obras, porque se Marcela se mostra indiferente à morte de Grisóstomo, Silvia mostrará arrependimento por não ter cedido aos desejos de Aminta. O que caminha em direção oposta ao discurso de Marcela, que não sente nenhuma culpa em relação a Grisóstomo, pelo contrário, vai ao enterro para dissuadir aqueles que a culpam pela sua morte, como exposto na análise dedicada à pastora. (ANSÓ, 2004: p. 287)

(...) frente a la esterilidad del gesto de Grisóstomo (...), el gesto de Aminta se revela fecundo, ya que, al conocerlo Silvia, produce en ella un arrepentimiento que la lleva a descubrir su amor por él y a renegar de la severa honestidad que siempre ha opuesto a sus requerimientos. (ANSÓ, 2004: p. 287)

A outra grande diferença é que Tasso poupa a vida de seu protagonista Aminta, pois este não morre ao se jogar do barranco, já Grisóstomo, morre inutilmente.

Cervantes — como todo el mundo sabe— deja que Grisóstomo muera inútilmente subrayando de este modo, frente a la imperturbabilidad con que Marcela sigue defendiendo sus principios, el carácter absurdo de su *hybris* amorosa. (ANSÓ, 2004: p. 288)

Ansó entende que ao modificar o final da história de Torquato Tasso, Cervantes parece contestar a narrativa do sorrentino que em certa medida acusa Silvia de desmedido recato e de impedir o triunfo do amor.

(...) dado el tema que abordan las historias, dados los paralelismos señalados y dadas esas divergencias de los desenlaces, Cervantes parece haberla escrito en abierta polémica con lo que en este drama viene a postular Torquato Tasso, ya que si éste nos presenta **la honestidad femenina como un doloroso obstáculo en el camino del amor**. (...) conduciendo en última instancia a Silvia al matrimonio, Cervantes, confirmando a Marcela en sus propias elecciones y sustrayéndola al destino doméstico de Silvia, nos presenta **la honestidad femenina (...) como una vocación afirmativa y un camino de libertad**. (ANSÓ, 2004: p. 288- grifos meus)

Ansó destaca ainda, que Cervantes se posiciona, no que se refere à honestidade das mulheres, de forma diametralmente oposta a Tasso, contudo adota uma técnica narrativa idêntica na composição das personagens Leandra e Marcela construindo uma história similar à do poeta sorrentino com o único objetivo de ressaltar suas divergências; ou seja, para que fique claro o quanto discorda do pensamento de Tasso. (ANSÓ, 2004: p. 288)

Ansó aponta o discurso sobre a idade de Ouro que aparece na obra cervantina, e que também aparece na obra de Tasso, como mais uma resposta de Cervantes ao sorrentino. Para Ansó, Cervantes reivindica a liberdade e a honestidade como o lugar ideal da mulher em oposição à visão *masculinista* de Tasso. (ANSÓ, 2004: pp. 289-290).

(...) todo parece indicar que Cervantes somete la materia pastoril a dos fases de elaboración diferentes: una, a la que pertenecería la primera versión de la historia de Leandra (...), y otra, posterior, en la que, como respuesta a Tasso, escribe, no sólo la historia de Grisóstomo y Marcela, sino el discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro. (ANSÓ, 2004: p. 291).

Ansó disserta sobre a crítica que Cervantes dirige à hipocrisia organizada em torno da palavra honestidade, tendo como alvo um fenômeno recorrente na Espanha de seu tempo.

(...) un fenómeno habitual en la España de su tiempo: el de las beatas; mujeres que, invocando la virtud, se recogían en apartados lugares, a veces de clausura, para acabar haciendo en ellos lo que en los centros habitados no hubieran podido hacer sin ser observadas y que, en realidad, no constituyen sino la degeneración de la figura de la mujer autónoma, y supuestamente casta, (...). (ANSÓ, 2004: p. 292).

Este tipo de hipocrisia aparece claramente na história de Bandello, na qual se sabe que a tia de Margarida, a abadessa, recebia o padre em seus aposentos e acolhe sua sobrinha com a intenção, em parte, de ajudá-la e, em parte, para justificar-se junto às outras freiras que desconfiavam de que ela escondia o padre no quarto. Assim ela diz às freiras que quem havia estado escondido no seu quarto era a sobrinha, e não o padre. Sendo que a verdade era o contrário, ou seja, o padre havia passado três dias no dormitório da abadessa, escondido das freiras e a sobrinha acabava de chegar. (BANDELLO: 1934, 1943, vol. II, p. 491).

Portanto podemos concluir que, como explica Ansó, a personagem Leandra é um contraponto de Marcela no que se refere ao tema da honestidade e liberdade das mulheres e que Cervantes, ao criar a pastora Marcela, se opõe à consciência dominante da época que apontava apenas dois caminhos para as mulheres, o casamento ou o claustro. (ANSÓ, 2004: pp. 284).

Outro fato interessante, na história de Leandra, é que dom Quixote terá um desentendimento com Eugenio no capítulo seguinte, havendo um confronto físico entre os dois personagens, e saindo ambos bem machucados dessa aventura. A surra que o Cavaleiro da Triste Figura dá em Eugenio poderia ser um posicionamento de Cervantes? Através do louco, o autor estaria dando um corretivo ao personagem que afirma que as fêmeas têm uma natural propensão para o mal? Não sabemos.

Marcela e Leandra ilustram diferentes condições financeiras como mencionado: uma possui riquezas enquanto a outra depende financeiramente de seu pai. Visto que Marcela seguirá livre nos campos enquanto Leandra ficará presa em um convento pelo tempo que seu pai determinar, não estaria Cervantes relacionando à autonomia e à liberdade de escolha de cada uma de suas personagens à independência financeira delas? Também não sabemos.

O que sabemos é que Leandra não tem respeitado seu direito de fala, que tudo que temos dela é seu silêncio. Mas sabemos, pela fala de Eugenio que ela seguiu sua vontade, em detrimento do que estava prescrito moralmente para ela e que como consequência

enfrentou um julgamento social, sem direito a defesa, e que este “tribunal” a condenou a viver em um convento por tempo indeterminado.

Nesse sentido Leandra é a representação e muitas mulheres de sua época que ao não desejarem um matrimônio imposto, terminavam, por opção ou não, em um convento. E como destaca María Dolores Aybar Ramírez, “o desenlace de Leandra dialoga com o histórico real da mulher na Espanha dos Séculos de Ouro”, já Marcela tem um final ficcional, “o desenlace de Marcela não se refere ao real ficcional da pastoril na tradição do *locus amenus*, de Homero a Garcilaso”¹², tendo em vista que Marcela termina como uma pastora nos campos.

Se ao final da história, Leandra termina em um convento contra sua vontade, seus pretendentes, por outro lado, terminam igualmente presos em sua representação da ficção pastoril, chamando por ela nos montes.

Finalmente, Anselmo y yo nos concertamos de dejar el aldea y venirnos a este valle, donde él apacentando una gran cantidad de ovejas suyas propias y yo un numeroso rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones o cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra o suspirando solos y a solas comunicando con el cielo nuestras querellas. A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro, y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, (...) (*DQ I, LI*, pp. 635-636).

O narrador retoma assim os tópicos da pastoril, o gênero no qual os enamorados se comportam como loucos, como o cavaleiro da triste figura. Amam sem nunca terem visto, sem nunca terem recebido esperanças de suas donzelas. Assim como Marcela, Leandra será adorada sem jamais ter dado esperanças nem a Eugenio, nem a Anselmo, nem aos seus desconhecidos pretendentes.

(...) no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. Éste la maldice y la llama antojadiza, varia y deshonesto; aquél la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera; uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y, en fin, **todos la deshonran** y todos la adoran, y **de todos se extiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado**, y aun quien se lamente y sienta la rabiosa enfermedad de los celos, que **ella jamás dio a nadie**, porque, como ya tengo dicho, antes se supo su pecado que su deseo. (*DQ I, LI*, p. 636. Grifos meus).

¹² A argumentação procede da arguição feita por Aybar Ramírez no momento da defesa da presente dissertação.

Os admiradores de Leandra, mesmo sem conhecê-la, a adoram e se permitem “desonrá-la” e acusá-la. Até Eugenio reconhece esse comportamento, dos admiradores, como um ato de loucura. Podemos dizer que parte do discurso de defesa de Marcela, serviria para defender à bela Leandra, tendo em vista que ela também não deu esperanças aos que agora se queixam de seu desdém.

Assim, a história de Leandra inclui, no final, uma representação pastoril, análoga ao início da história de Marcela. Os pretendentes, suspiram e lamentam enamorados que estão de Leandra, imaginando uma relação amorosa que não existe, sendo apenas uma obsessão unilateral, reforçando a loucura, a irracionalidade desses pastores, por não considerar os sentimentos da donzela, a quem, supostamente, dedicam seus amores.

Considerações finais

O que podemos concluir é que nos séculos XVI e XVII na Espanha a situação da mulher era de total dependência dos homens; os casamentos eram impostos e se buscava, por meio de textos doutrinários, disciplinar essas mulheres para que elas não se revelassem de sua “natural” condição. Contudo, lentamente, as mudanças sociais vão ocorrer.

Consideramos correta a hipótese de Vigil de que, no século setecentista, o espaço das mulheres foi se ampliando, e que isso não teria sido possível sem um movimento por parte dessas mulheres (e de alguns homens) dos séculos anteriores, sem que elas tivessem lutado e resistido às imposições dos homens ao seu entorno.

Entendemos que Cervantes, quando criou a pastora Marcela, se posiciona em defesa da mulher e dos inúmeros ataques que elas sofriam. O discurso de Marcela, demonstra a igualdade entre homens e mulheres no que se refere ao uso da razão, e a passionalidade e obsessão de Grisóstomo reitera uma ideia de igualdade entre os sexos, não apenas nas virtudes, mas também nas fragilidades e vícios.

Além disso, o autor contribuiu de maneira positiva para reivindicar uma maior possibilidade de escolha para as mulheres dos séculos XVI e XVII (ainda que no âmbito ficcional). Com um discurso lógico e racional, a personagem cervantina apontou a possibilidade da vivência livre e honrada para as mulheres que não desejassem a carga do matrimônio nem tampouco o confinamento em conventos, por não possuírem uma verdadeira inclinação religiosa.

Contudo, sabemos que Marcela não nasceu livre como afirma.

Intuímos que Cervantes a queria livre, desejava sua liberdade, ainda que como uma hipótese; mas não uma liberdade qualquer, outrossim, uma liberdade que existisse dentro dos limites da discrição, da honestidade e da honra.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, A. “**FEMINA SILENCIATA: A Mulher na Perspectiva dos Clérigos Medievais**”. Academia.edu, s/data. Disponível em: < https://www.academia.edu/1746813/FEMINA_SILENCIATA_A_Mulher_na_Perspectiva_dos_Cl%C3%A9rigos_Medievais >. Acesso em: 23. Jul .2021.
- ALMEIDA, E. A. R. L. de. **Por trás do véu e da espada. O “disfarce” subjacente à representação das personagens cervantinas**. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- ANSÓ, Carlos. (2004) **Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del Quijote**. *Anales Cervantinos*, 36, 279–298. Disponível em: < <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2004.009>>. Acesso em: 15. Out. 2022.
- ARCHER, Robert. **Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales**. Madrid: Cátedra, 2001.
- ARISTÓTELES; Horácio; Longino. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- _____. **Obra biológica: De Partibus Animalium; Motu Animalium: De incesso Animalium**. Traducción de Ester Sánchez. Madrid: Gredos, 1994.
- AUERBACH, E. **A novela no início do renascimento - Itália e França**. Revisão técnica de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **La novela pastoril española**. Madrid: Istmo, 1974.
- _____. “Grisóstomo y Marcela” en: **Nuevos deslindes cervantinos**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevos-deslindes-cervantinos--0/html/>>. Acesso em: 28 de setembro de 2018.
- ARISTÓTELES; Horácio; Longino. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- _____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre J.; Paulo Fanhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012
- _____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre J.; Paulo Fanhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

- _____. **Obra biológica:** De Partibus Animalium; Motu Animalium: De incesso Animalium. Traducción de Ester Sánchez. Madrid: Gredos, 1994.
- _____. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. **Ética a Nicômaco.** Trad. Leonel Vallando e Gerd Borheim. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BADÍA CUBAS, M. C. “La mujer escritora en el siglo XVI francés.” em **Revista de Filología de la Universidad de La Laguna**, Núm. 18, 2000, pp. 41-52. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91961.pdf>>. Acesso em: 16, maio de 2023.
- BANDELLO, M. **Tutte le opere di Matteo Bandello**, ed. F. Flora. Milão: A. Mandadori editione, 1934-1943, 2 volumes.
- BATAILLON, M. **Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI.** Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BERNÁRDEZ RODAL, A. “Las mujeres lectoras en el *Quijote*” em **El Quijote en clave de mujer/es**. Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Complutense, 2005, pp. 283-304.
- BERNÁTHOVÁ, D. Laicismo.org. (2015) **Las dificultades de los matrimonios de la Edad Media**. Disponível em: < <https://espanol.radio.cz/las-dificultades-de-los-matrimonios-de-la-edad-media-8254611>>. Acesso em: 14, fevereiro de 2021.
- BERNDT, E. K. “En torno a la *maravillosa visión* de la pastora Marcela y *otra fiction poética*” em **Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, 1986, Berlín / coord. por Sebastián Neumeister, Vol. 1, 1989, ISBN 3-89354-828-9, págs. 365-372. Dialnet. Disponível em: < https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_034.pdf/>. Acesso em: 1 de outubro de 2018.
- BLANCO, C.A., RODRÍGUEZ, J.P. y ZAVALA, I. M. **Historia Social de la Literatura Española**. Madrid: Akal, 2000.
- BLASCO, Javier. “Lecturas del Quijote” em **Don Quijote de la Mancha** (volumen complementario). Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Volumen Complementario. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 41-49.
- BONILLA, R. C. “En torno a las ejemplares: La novela corta del Barroco” em **Cervantes novelista: antes y después del Quijote**, XXIII Coloquio Cervantino Internacional. México: Universidad de Guanajuato, 2013, pp. 289-361.
- CANAVAGGIO, J. **Cervantes**. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2005.

- _____. “Entre vida y literatura” en **Entre vida y literatura**. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp.15-93.
- _____. “Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*” em **Anales Cervantes**, Tomo VII, CSIC, 1958.
- CARRASCO URGOITI, M.S., LÓPEZ ESTRADA, F. y CARRASCO, F. La novela española en el siglo XVI. Madrid: Iberoamericana -Vervuert, 2001.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTILLA, Alberto. “Estudio Preliminar” en **Entremeses**. Ediciones Akal, 2007.
- CASTRO, Carmen. “Las mujeres del *Quijote*. Personajes Femeninos de Cervantes” en **El Quijote en clave de mujer/es**. Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Complutense, 2005, pp.165-206.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro & ROJO VEGA, Anastasio. **Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI**. Instituto de Historia del libro y de la lectura, Salamanca: 2004.
- CERVANTES CORTÉS, J.L. “**Dóciles, obedientes y amorosas**”: la sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives. Academia.edu, 2012. Disponible em: <https://www.academia.edu/2185360/_D%C3%B3ciles_obedientes_y_amorosas_la_sujeci%C3%B3n_de_la_mujer_al_hombre_en_dos_obras_de_Juan_Luis_Vives>. Acesso em: 14.fev.2021.
- CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha**. Texto y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Juventud, 1958.
- _____. **Don Quijote de la Mancha**. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- _____. **Don Quijote de la Mancha**. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Volumen Complementario. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- _____. **Entremeses**. Edición de Alberto Castilla. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- _____. **Entremeses**. Edición de Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1990.
- _____. **La Galatea**. Edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995, 2017.
- _____. “La Gitanilla” en **Novelas ejemplares I**. Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2010.
- CICERÓN. **El orador**. Trad., introdução e notas de E. Sanchez Salor. Madrid: Alianza, 2006.

- CLOSE, A. “Introducción” en **Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo**. Madrid: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2007, pp.11-27.
- _____. “La verdad de la historia I: Relevancia y tonalidad” y “La verdad de la historia II: Haciendo presente” en **Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo**. Madrid: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2007, pp.147-219.
- _____. “Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura” en **Don Quijote de la Mancha**. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, pp.LXXIII-XCIV.
- CORREIA FERNANDES, Maria de Lurdes. **Espelhos, Cartas e Guias Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica, 1450-1700** (1995). Yumpu. Portugal. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/14898798/espelhos-cartas-e-guias-universidade-do-porto>> Acesso em: 20. maio.2020.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, “Tres discursos de mujeres”, **Peregrinamente peregrinos**. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Barcelona, 2004, II, pp. 1255-1278.
- DUBY, G. y PERROT M. **Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna**. Madrid: Taurus, 1992, vol. III.
- EL SAFFAR, R. y ZAFALA, I. M. “Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en Don Quijote” en **El Quijote en clave de mujer/es**. Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Editorial Complutense, 2005, pp. 3-43.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. **El sí de las niñas**. Edición de Emilio Martínez Mata. Madrid: Cátedra, 1801, 2018, p. 189.
- FERRER DE VALCEDEBRO, A. “Gobierno general, moral y político, hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades” en **La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII**. Barcelona: Siglo XXI de España, 1986, p.23.
- FORCIONE. Albán. **Cervantes en busca de una pastoral auténtica**. México: Editorial El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1988. Disponível em: <<http://aleph.academica.mx/jspui/handle/56789/26620>> Acesso em: 28 de setembro de 2018.
- GARCÍA LOPÉZ, J. **Cervantes. La figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual**. Barcelona: Ediciones Pasado & Presente, 2015.

- GÓMEZ de SAMORA SANZ, Alba. **La situación de las mujeres en la España de los siglos XVI y XVII: Familia, educación y trabajo.** Historias olvidadas, Mujeres en el arte, Retratos de mujer. Investigart, 2019. Disponible em: < <https://www.investigart.com/2019/10/08/la-situacion-de-las-mujeres-en-la-espana-de-los-siglos-xvi-y-xvii-familia-educacion-y-trabajo/>> Acceso em: 22 de abril de 2023.
- GUEVARA, A. “Epístolas familiares” en **Epístolas de Guevara.** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible em: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-primero-de-las-epistolas-familiares--2/html/>>. Acceso em: 28 de setembro de 2018.
- GUEVARA, A. **Libro áureo del gran emperador Marco Aurelio con el Relox de principes.** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible em: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/libro-aureo-del-gran-emperador-marco-aurelio-con-el-relox-de-principes/>>. Acceso em: 28 de setembro de 2018.
- GHIRARDI, M. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. “**El matrimonio, el Concilio de Trento e Hispanoamérica**”. In: Revista de Indias, 2009, vol. LXIX, núm. 246. pp. 241-272. Disponible em: <<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/686>> Acceso em: 19. fev. 2021.
- GRACIÁN, B. **El discreto.** Ed., Introducción y notas de Aurora Egido. Madrid: Alianza, 1997.
- HANSEN, J. A. “Barroco, neobarroco e outras ruínas” en **Teresa — Revista de Literatura Brasileira**, n.2, 2001, pp. 10-58.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. **Examen de Ingenios para las ciencias.** (1575) Electroneurobiología, vol. 3 (2), pp. 1-322, 1996. Disponible em: < http://electroneubio.secyt.gov.ar/Juan_Huarte_de_San_Juan_Examen_de_ingenios.pdf >. Acceso em: 23. jul. 2021.
- HUTCHINSON, S. “**Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes**”. In: Anales Cervantinos, vol. XLII PP. 193-207, 2010. Disponible em: < <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/185/185>> Acceso em: 19. fev. 2021.

- IMPERIALE, Louis, «Marcela como construcción ideológica de Grisóstomo: la dura realidad de la ficción», **Revista de Filología** (Universidad de la Laguna), XIII (1994), pp. 161-177.
- KING, Margaret L. **Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio**. Madrid: Alianza, 1993.
- LATASA, Pilar. “**La celebración del matrimonio en el virreinato peruano**” in: USUNARIZ GARAYOA, J.M. y ARELLANO AYUSO, I. (Org.). *El matrimonio en Europa y el mundo Hispánico. siglos XVI Y XVII*. Madrid: Visor libros, 2005. p. 237-256.
- LEMARCHAND, Marie-José. Introducción em **La Ciudad de las Damas**, 1995, 2000, pp.11-60).
- LEÓN, Luis. **La perfeta casada**. Biblioteca virtual universal. Argentina. Disponible em: < <https://www.biblioteca.org.ar/libro.php?texto=131489>>. Acceso em: 20.06.2020
- LÓPEZ ESTRADA, F. “Los libros sentimentales y de aventuras. Los libros de Pastores.” em **La novela española en el siglo XVI**. Madrid: Iberoamericana -Vervuert, 2001.
- _____. “Lecturas del Quijote” em **Don Quijote de la Mancha** (volumen complementario). Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Volumen Complementario. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 108-113.
- _____. “Introducción” em **La Galatea**. Edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995, 2017, pp. 10-105.
- LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M^a Teresa. “Introducción” em **La Galatea**. Edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995, 2017, pp. 10-105.
- LOPEZ GRIGERA, L. La retórica como código de producción y de análisis literario. en **La Retórica en la España del siglo de oro**, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 17-32.
- LÓPEZ PINCIANO, A. **Obras completas** / Alonso López Pinciano; edición e prólogo de José Rico Verdú; Volume 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- LOUZADA FONSECA, Pedro Carlos. **Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: Pasajes obligatorios. Temas medievales**. Buenos Aires, v. 18, pp. 73-94, dic. 2010. Disponible em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0327-50942010000100004&lng=es&nrm=iso>. Acceso em: 02.fev.2021.

- MÉNDEZ BEJARANO, M. **Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX**. Madrid: Renacimiento, 1927.
- MESTRE ZARAGOZÁ, M. **La Filosofía antigua poética** de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción. Publicado en *Criticón*, n. 118, p. 57-71, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/criticon/754>. Acesso em: 9 de julho de 2021.
- MONTEMAYOR, J. **Los siete libros de La Diana**. Prólogo, edición y notas de Francisco López Estrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- _____. **Los siete libros de La Diana**. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1993, 2008. (1ª edición, 1993)
- MOURA, E. L. M. de; PAULI JÚNIOR, E. **Retórica e Cervantes: uma leitura do romance Marcela e Grisóstomo**. Publicado em *Revista Primeira Escrita*, Aquidauana, n. 2, p. 149-161, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/1044/1067> Acesso em: 18 de setembro de 2021.
- NEUSCHAFER, Hans-Jörg. “Marcela y el principio de la autodeterminación” en **El Quijote en clave de mujer/es**. Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Editorial Complutense, 2005, pp.81-90.
- NORBERT, E. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte** — tradução: Pedro Sússekind; prefácio: Roger Chartier. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- OLIVARES, J. Introdução em **Novelas amorosas y ejemplares** (1637). Madrid: Cátedra, 2000, 2020.
- OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- PÉCORRA, A. “Prefácio” en **O Cortesão**. Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PIZAN, Christine de. **La cité des dames**. Traduction de: Éric Hicks; Thérèse Moreau. Paris: Stock, 2010.
- _____. **La Ciudad de las Damas**, Edición de Marie-José Lemarchand. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, 2000.
- RALLO, A. **Los siete libros de La Diana**. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1993, 2008, pp.11-97.

- REY, A. H. “Cervantes, las *Novelas ejemplares* y la libertad del lector”. en **Cervantes novelista: antes y después del Quijote**, XXIII Coloquio Cervantino Internacional. México: Universidad de Guanajato, 2013, pp. 243-287.
- RICO, F. **Historia y Crítica de la Literatura Española 2 Siglos de Oro: Renacimiento**. Barcelona: Crítica, 1991.
- RILEY, E.C. **La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria**. Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____. “Cervantes: teoría literaria” en **Don Quijote de la Mancha**. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1990.
- _____. **Introducción al Quijote**. Versión castellana: Enrique Torner Montoya. Barcelona: Crítica, 1990.
- _____. **Teoría de la novela en Cervantes**, Versión castellana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1981.
- _____. “Teoría literaria” in **Suma Cervantina**. Ed. de J.B. Avalle-Arce e E.C. Riley. Madrid: Castilla, 1973.
- REDONDO GOICOECHEA, A. “Cuánto hablan las mujeres del Quijote, los casos de Marcela y Dorotea” en **El Quijote en clave de mujer/es**. Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Editorial Complutense, 2005, pp. 445-459.
- ROTERRDÃ, E. **Diálogo ciceroniano**. Tradução e Prefácio de Elaine C. Sartorelli. São Paulo: UNESP, 2013.
- RUBIO, F. **El Quijote en clave de mujer/es**. Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Editorial Complutense, 2005.
- SALINAS, M. **Rhetórica en lengua castellana**. Edición y notas de Encarnación Sánchez García. Napoli: L’Orientale Editrice, 1999.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, F. Presentación em **Libro de la Vida**. Edición, estudio y notas de Fidel Sebastián Mediavilla. Madrid: Real Academia Española, 2014, p. IX.
- SPADACCINI, N. “Los entremeses de Cervantes: Teatro, literatura e historia social” en **Entremeses**. Edición de Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1990.
- SUAREZ BLAZQUEZ, Guillermo. **La patria potestad en el derecho romano y en el derecho altomedieval visigodo**. Rev. estud. hist.-juríd., Valparaíso, n. 36, p. 159-187, 2014.
- Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552014000100005&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 02 julho 2021.

- TEJERO, E. (1971). **El matrimonio, misterio y signo, vol. IV: Siglos XIV al XVI.** Pamplona, Eunsa, 1971, pp. 353, 214, 483.
- VÁZQUEZ MARÍN, J. “Las mujeres ilustradas” en **El Quijote en clave de mujer/es.** Fanny Rubio: edición dirección, introducción y repertorio bibliográfico. Madrid: Editorial Complutense, 2005, pp. 481-517.
- VIEIRA, M. A. C. “Los trabajos de *Persiles y Sigismunda* y los saberes humanistas” en **Aspectos actuales del hispanismo mundial.** Ed. Christoph Strosetzki. Boston/Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 60 – 74.
- _____. “Ética y poética en la prosa cervantina no quijotesca” en **Cervantes novelista: antes y después del Quijote,** XXIII Coloquio Cervantino Internacional. México: Universidad de Guanajuato, 2013, pp. 131-155.
- _____. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes.** São Paulo: EDUSP, 2012.
- _____. **Dom Quixote: a letra e os caminhos.** São Paulo: EDUSP, 2006.
- VIGIL, Mariló: **La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.** Barcelona: Siglo XXI de España, 1986.
- VIVES, J.L. **Obras completas.** Primera translación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber. 2 v. Madrid: Aguilar, 1947.
- ZARAGOZA, M. M. **La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción.** Criticón (en línea), 120-12/ 2014, publicado el 05 mayo 2015, consultado el 12 septiembre 2016. URL: <http://criticon.revues.org/754>; DOI: 10.4000/criticon. 754.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. **Novelas amorosas y ejemplares (1637).** Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000, 2020.