

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

ROSANGELA SCHARDONG

**Exemplo e desengano:
defesa da mulher na obra de Maria de Zayas**

São Paulo
2008

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

**Exemplo e desengano:
defesa da mulher na obra de Maria de Zayas**

Rosangela Schardong

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

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

São Paulo
2008

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

Schardong, Rosangela

Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de Maria de Zayas / Rosangela Schardong; orientadora Maria Augusta da Costa Vieira. -- São Paulo, 2008.

284 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Maria de Zayas. 2. Poética – Séc. 17. 3. Literatura espanhola. 4. Mulheres. 5. Personagens. I. Título. II. Vieira, Maria Augusta da Costa.

ROSANGELA SCHARDONG

Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de Maria de Zayas

Tese de Doutorado 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, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Alai García Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Adma Muhana
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Cláudio Bazzoni
(Sem vínculo)

A minhas professoras e meus professores,
mestres de toda a vida.

A Waldemar Pfeifer e Célia Silva Guimarães Barros,
in memoria.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a dedicação exclusiva à pesquisa a partir de julho de 2004.

Ao Prof. Dr. Mário Miguel González, que gentilmente me recebeu como sua aluna no início do doutorado.

A Prof.^a Dr.^a Maria Augusta da Costa Vieira, por sua orientação, confiança e paciente acompanhamento. Principalmente, por haver-me indicado a obra de Maria de Zayas, ter guiado a fundamentação teórica da pesquisa, a busca de soluções e a gradual definição de seus rumos.

Aos professores Dr. João Adolfo Hansen (USP), Dr. Juan Diego Vila (UBA) e Dr.^a Melchora Romanos (UBA). A eles, por haver participado da qualificação e contribuído grandemente com sua argüição. A todos, pela atenta consideração do projeto, pelo suporte à pesquisa bibliográfica e, especialmente, pela generosidade ao possibilitar o acesso a textos importantes para a pesquisa.

Aos amigos e colegas pela solidariedade e fundamental apoio ao trazer livros para mim, em suas viagens, e ao compartilhar sua biblioteca: Brigitte Augusta Farina Schröter, Cristina La Greca, Cláudio Bazzoni, Mariana Beauchamps, Marta Pérez, Patrícia Festini, Paula Renata Araújo e Valéria Tini.

A Mariana Beauchamp, pela amizade e participação no andamento da pesquisa, especialmente por suas sucessivas leituras e colaboração na revisão.

A minha mãe, Edith Pfeifer Schardong, pelo zeloso amor e parceria em todas as fases da jornada.

Toda arte e toda indagação, assim como toda ação e todo propósito, visam a algum bem; por isso foi dito acertadamente que o bem é aquilo a que todas as coisas visam.

Aristóteles. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Edunb, 2001, p. 17.

Si toda arte, si toda ciencia que tiende a perficionar actos del entendimiento es noble, la que aspira a realizar el más remontado y sutil bien, merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del conceto y agudeza.

Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. Discurso LXIII. Madrid: Castalia, 2001, v. 2, p. 257.

SCHARDONG, Rosangela. *Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de Maria de Zayas*. São Paulo, 2008. 315 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta tese tem a preocupação de examinar as diferenças e similaridades entre as *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) e sua segunda parte, *Desengaños amorosos* (1647). Também busca elucidar a conexão entre os inflamados discursos que denunciam os constructos culturais que sustentam a superioridade do homem e a inferioridade da mulher e o trágico fim das personagens femininas de *Desengaños amorosos*. Ainda, analisar como se organiza e apresenta a defesa da mulher, traço marcante das coletâneas, que foi discutida pela crítica do século XX a partir das diretrizes do feminismo. Apoiando-se nos tratados de arte poética vigentes no século XVII, nos tratados de conduta, nas doutrinas filosóficas, políticas e religiosas que norteavam as práticas sociais e as artes do período, esta pesquisa mostra os aspectos que distinguem e, concomitantemente, unem as duas coletâneas. Com este suporte, distingue a função dos discursos de moldura e dos contos, assinalando sua coerência. Além disso, demonstra que a defesa da mulher se expressa por meio do elogio à virtude e o vitupério dos vícios, de acordo com os padrões éticos e religiosos da Contra Reforma, mas também em consonância com as reivindicações das mulheres da Espanha seiscentista. Mediante a análise da moldura e de dois contos de cada coletânea, a tese faz notar a complexa organização estrutural da obra ao indicar como o significado de cada conto se enriquece quando perfilado aos demais de sua coletânea e, sucessivamente, quando se somam *Novelas* e *Desengaños*. Tal disposição revela que a obra de Zayas segue um projeto de unidade. Seu cuidadoso planejamento e diligente execução tornam patente que a escritora compete com a invenção de seus contemporâneos, com vistas a granjear a autorização da escrita feminina e o consecutivo ingresso da mulher no círculo dos autores profissionais. Confirmando as freqüentes denúncias de Zayas sobre a depreciação da mulher nas belas letras da primeira metade do século XVII, a tese propõe que a contista faz de sua obra uma réplica ao difundido modelo das pícaras, celestinas e cortesãs. Conseqüentemente, ao representar mulheres que são *exemplo* de virtude e homens que são motivo de *desengano*, por causa de seus vícios, a engenhosa autora inverte os paradigmas e incita o leitor a rejeitar a generalizada difamação da mulher, apresentando-lhe persuasivas razões para respeitá-la e dignificá-la.

Palavras-chave: María de Zayas; Poética do século XVII; Deleitar ensinando; Romance picaresco; Escrita feminina.

SCHARDONG, Rosangela. *Example and disillusion: women's defense at Maria de Zayas's works*. São Paulo, 2008. 315 f. Doctoral Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This paper focuses on the examination of the differences and similarities existing in *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) and its second part, *Desengaños amorosos* (1647). It also tries to illuminate the connection between the heated arguments that denounce the cultural conventions supporting man's superiority, woman's inferiority, and the tragic end of the female characters in *Desengaños amorosos*. Moreover, it analyzes how the defense of the woman is organized and presented, such defense is a remarkable trait of the collections of writings that had been discussed by the 20th. Century critics, bearing in mind the feminist conductress. Supported on the treatises about *ars poetica* present in the 17th. Century, on the treatises about behavior, on the philosophical, political and religious doctrines that guided the social practices and the arts of such period, this research shows the aspects that distinguish and, at the same time, join both collections. With this support, it highlights the function of the frame speeches and tales, emphasizing its coherence. Besides, it shows that the defense of the woman is expressed by means of praise to virtue and invective against vices, according to the ethical and religious patterns of the Counter-Reformation, but also relating to the 17th. Century Spanish women's demands. By means of the analysis of the frame and of two short novels of each collection, this paper brings to mind the complex structural organization of the work, while showing how the meaning of each short tale is enriched when it is placed alongside the other stories of its collection and successively, when *Novelas* and *Desengaños* are added to. Such organization reveals that the works by Zayas follow a project of unit. Her careful planning and attentive execution makes it clear that the writer competes against the invention of her contemporaries, aiming to receive the authorization of the women's writing and the consequent admission of the woman in the circle of professional authors. Confirming Zaya's frequent accusation against women's detraction in the belles-lettres of the 17th. Century first half, the thesis proposes that the short-story writer makes up her own work as a response to the widespread model of female picaroons, *celestinas* (panderesses) and courtesans. As a consequence, when representing women who are *examples* of virtue and men who are a reason for *disillusion* because of their faults, the ingenious writer inverts the paradigms and encourages the reader to reject the generalized slander against women, presenting persuasive reasons for respecting and dignifying them.

Key-words: María de Zayas; 17th. Century Poetry; Delight in Teaching; Picaresque Novels; Women's Writing

ADVERTÊNCIAS

Os contos de Maria de Zayas ainda não foram traduzidos para o Português, o que motiva o aparecimento dos títulos das coletâneas e dos contos como constam no original, em Espanhol. Quanto aos nomes, tanto da autora como das personagens, optou-se por aproximar ao Português a grafia do primeiro nome (*María* – Maria, *Juana* – Joana, *Constanza* – Constança) e ser fiel aos sobrenomes. A única exceção é “Juan”, cuja grafia original se mantém para preservar a possível sugestão sobre o caráter donjuanesco das personagens. Serão conservadas as formas de tratamento “Dom” e “Dona”, tal como encontradas no original, posto que são um elemento distintivo da categoria social das personagens e, por tanto, significativo no desenvolvimento do enredo.

Os contos serão referidos por meio de dois títulos. Na primeira coletânea, obedecendo à titulação encontrada nos originais, cada conto aparece com o termo “Novela” e um numeral romano, correspondente à sua ordem, e o nome do conto em Espanhol, entre aspas. Por exemplo: Novela I, “Aventurarse perdiendo”. A segunda coletânea originalmente não apresenta títulos para os contos, apenas a designação “desengaño” e um número ordinal. Os editores, no entanto, suprimiram esta falta, compondo nomes acordes com o enredo. Alicia Yllera apontou estes títulos, aceitos e utilizados pela crítica. Eles serão adotados nesta pesquisa e apresentados de modo semelhante aos da primeira coletânea, por exemplo: Desengaño VIII, “El traidor contra su sangre”.

O termo “conto” será utilizado para nomear o que, no século XVII, constituía a *novela corta*, quando a *novela* – o romance moderno – estava surgindo. Como sinônimos de “conto” são utilizados os termos “fábula”, “história”, “maravilha” e “desengano”. Os dois últimos respeitam critérios estabelecidos pela autora e aparecerão entre aspas.

Nas coletâneas de Zayas não há menção direta a obras de ficção, filosóficas, tratados de conduta ou de arte poética. No entanto, um grande número de textos contemporâneos, ou que se supõe correntes no período em que suas obras foram concebidas e publicadas, serão utilizados para apoiar a análise. Em todos os casos têm-se a semelhança encontrada como aval para a aproximação.

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Maria de Zayas y Sotomayor. A obra em defesa da mulher	21
1.1. Dados biográficos	21
1.2. Histórico editorial das coletâneas	25
1.3. Projeto de obra	29
1.3.1. Prólogo “Al que leyere”	29
1.3.1.1. “Al que leyere” e a preceptiva do gênero	39
1.3.2. O projeto de unidade	44
1.3.2.1. Obra de agudeza de engenho	52
2. Dois contos das <i>Novelas amorosas y ejemplares</i>	61
2.1. A trama da moldura	62
2.2. Novela I, “Aventurarse perdiendo”	64
2.2.1. As doutrinas sobre o amor de Ibn Hazm e Ovídio em “Aventurarse perdiendo”	67
2.2.1.1. Quanto às origens do amor	71
2.2.1.2. Quanto aos sinais e sintomas do amor	73
2.2.1.3. Quanto aos efeitos do amor	76
2.2.1.4. A cura dos excessos do amor	81
2.2.1.5. A valorização da mulher ante os tratados de amor	85
2.2.2. “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva”, modelo de “Aventurarse perdiendo”	87
2.2.2.1. Os modelos de “Sucesos trágicos” e a invenção de Céspedes y Menezes	97
2.2.2.2. A emulação em “Aventurarse perdiendo”	102
2.3. Novela VII, “Al fin se paga todo”	110
2.3.1. A contenda entre o arbítrio e a Providência	113
2.3.2. A doutrina do amor erótico em “Al fin se paga todo”	121
2.3.3. A estirpe clássica de “Al fin se paga todo” e variada matéria	126
2.3.3.1. <i>Decamerão</i> , fonte de matéria erótica e cômica	129
2.3.4. O diálogo com <i>O Cortesão</i>	136
2.3.5. Hipólita, perfeita habitante da corte	143

3. A ação nas <i>Novelas amorosas y ejemplares</i>	154
3.1. Os caracteres femininos nas <i>Novelas amorosas y ejemplares</i>	155
3.1.1. A amplificação das virtudes femininas	161
3.2. A ação justa	172
3.3. O final feliz	176
3.3.1. O retiro conventual	177
3.3.2. O final feliz com casamento	183
4. Dois contos de <i>Desengaños amorosos</i>	192
4.1. Integração da moldura aos contos	194
4.2. Desengaño IV, “Tarde llega el desengaño”	200
4.2.1. O discurso político no texto de moldura	204
4.2.2. As paixões governam a ação	206
4.2.3. A leitura incita paixões	215
4.2.4. Artifícios para mover os afetos	217
4.3. Desengaño VIII, “El traidor contra su sangre”	229
4.3.1. A preleção sobre os enganados	232
4.3.2. O obstáculo das paixões à perfeita deliberação	237
4.3.3. A mudança nos afetos e opiniões do auditório	254
4.3.4. Pleito pela rendição dos autores	263
Considerações finais	268
Bibliografia	272
Anexo – Prólogo “Al que leyere”	283

INTRODUÇÃO

Será apresentado nesta seção um histórico da pesquisa, iniciando pelo meu contato com a obra de Maria de Zayas e os problemas encontrados na leitura, na apreciação da fortuna crítica e na busca da fundamentação teórica, a fim de delinear o caminho percorrido até a definição da tese. Em seguida delimita-se o problema, os objetivos e aponta-se a base documental, teórica e crítica que a sustentam.

Entre 1992 e 1997 dediquei-me à dissertação de mestrado que apresentei a esta Faculdade, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Augusta da Costa Vieira, com o título “A mulher varonil em *Dom Quixote*: estudo das personagens femininas em primeira pessoa”. Tais personagens atraíram minha atenção pela combinação de sua aura sedutora, sua grande beleza e caráter heróico, destacados em atitudes intrépidas tomadas em nome da honra e da justiça. Esta representação é acorde com a corrente do pensamento humanista cristão do século XVI – favorável à valorização da mulher – da qual Miguel de Cervantes e Lope de Vega foram destacados emissários nas belas letras espanholas na primeira metade do século XVII.¹

A dissertação de mestrado introduziu-me à pesquisa da representação da mulher no século XVII na literatura espanhola, que avançou por meio do contato com a obra de Maria de Zayas y Sotomayor, ainda pouco conhecida no Brasil, que me foi sugerido pela Prof.^a Dr.^a Maria Augusta da Costa Vieira. Zayas foi contemporânea de Cervantes e Lope e sua principal produção foram duas coleções de contos, muito populares nos séculos XVII e XVIII, tanto na Espanha como na Europa.² Iniciei o estudo pela segunda coletânea de contos, a mais acessível na ocasião, por haver uma recente edição crítica, a cargo de Alicia Yllera.³ Em 2001, gozando de uma bolsa de estudos da *Agencia Española de Cooperación Internacional* para realizar um curso de aperfeiçoamento para professores de língua e literatura espanholas em Madri, tive a oportunidade de realizar um estudo monográfico sobre os *Desengaños amorosos* (1647), sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Bustos, da Universidade Complutense de Madri. A monografia foi examinada e aprovada pelos Professores Dr. Juan

¹ Cf. FOA, Sandra M. “El humanismo cristiano”. In: *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia: Albatrós - Hispanófila, 1979, p. 20-54.

² Dão testemunho de sua popularidade as muitas reedições que tiveram, registradas por Lena E.V. Sylvania (*Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her works* (1922). New York: AMS Press, 1966, p. 20-22), entre outros.

³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1983.

Mayor e Dr. Francisco Bustos, os quais me motivaram a seguir o estudo da obra de Maria de Zayas, ainda que, em sua opinião, fosse uma escritora de segunda ordem.

Na monografia analisei alguns contos e discursos de forte caráter ideológico que compõem sua moldura,⁴ ambientada em um sarau que reúne um grupo de cultos e nobres jovens madrilenses para celebrar festivamente as noites de Carnaval. Neste *corpus* enfoquei a representação das personagens femininas e algumas questões temáticas a ela relacionadas, tais como o amor, o casamento, os castigos cruéis, as mortes violentas e sua conotação na obra, bem como a representação masculina e a polifonia textual. Estes elementos foram escolhidos com a intenção de investigar como a obra atende ao propósito enunciado em sua introdução: “volver por la fama de las mujeres”.⁵ Intrigava-me a disparidade entre a imagem da mulher conformada pelas protagonistas dos contos e a da mulher nos textos de moldura. Enquanto nos contos a protagonista é uma figura idealizada, sempre casta e virtuosa, que sofre impiedoso castigo ou a morte truculenta perpetrada por uma autoridade familiar masculina, o discurso das narradoras dos *Desengaños* se refere, supostamente, à mulher da nobreza madrilense, contemporânea a Maria de Zayas, a quem são dirigidas admoestações acerca da sexualidade, da excessiva atenção dada à aparência e da afeição aos jogos amorosos. Muitas vezes a advertência e o conselho são substituídos pelo protesto das narradoras, sobretudo ao denunciar os preconceitos sobre a inferioridade feminina e os mecanismos culturais que sustentam a submissão da mulher. Apesar de perceber a condição inequivocamente reivindicatória da introdução, dos discursos de moldura e dos contos, encontrei dificuldade para entender a relação entre eles. Perguntava-me como o propósito de defender a mulher se relacionaria às críticas sobre a futilidade de “criar o cabelo”, por exemplo, e como este tema se coaduna com um enredo em que a personagem feminina principal termina quase sempre morta.

A leitura da primeira coletânea de Maria de Zayas – *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) –⁶ não foi esclarecedora. Procurei elucidar essas dúvidas com a leitura de alguns dos textos críticos dedicados à obra, mas pareceram-me inadequados para este propósito. Ao invés de encontrar a solução para o problema da interação entre a moldura e os contos, deparei-me com outra polêmica, a leitura da obra de Zayas a partir dos estudos feministas.

⁴ O termo “moldura” equivale ao que em língua espanhola se designa *marco narrativo*, característico do gênero *novela corta enmarcada*. A moldura é um recurso tradicional “para establecer una unidad entre los diversos relatos narrados”, explica Alicia Yllera ((ed.) 1983, p. 32). A reunião de jovens aristocratas segue o modelo do *Decamerão* (1348-1353), de Boccaccio.

⁵ ZAYAS, 1983, p. 118

⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.

A retomada das coletâneas, estimulada pelas edições de Agustín G. de Amezúa y Mayo (*Novelas* em 1948; *Desengaños* em 1950), coincidiu com o auge da crítica de orientação feminista, que encontrou na obra de Zayas um dos poucos registros de autoria feminina no século XVII e percebeu a casuística feminina e as reivindicações pela valorização da mulher como uma antecipação do feminismo. Por isto, foi consagrada a opinião de Lena E.V. Sylvania (1922) de que “Doña María was an ardent feminist”,⁷ bem como a de M.V. de Lara (1932) de que Zayas é “la primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España”. Amezúa (1948), reafirma que Zayas expressa um “arraigado e intransigente feminismo”, elogia seu realismo, porém não percebe em seu estilo uma originalidade brilhante. Contudo, com o avanço das pesquisas, muitos críticos passam a apontar a falta de sincronia com o modelo feminista. Por exemplo, Susan C. Griswold (1980) sustenta que o feminismo de Zayas é apenas um *tópico* da *querrelle des femmes*. Para Salvador Montesa Peydro (1982) a autora enuncia uma “profunda animadversión hacia el matrimonio y el sexo masculino”, no entanto não propõe nada novo, aceitando “la sumisión y la secundariedad de la mujer y el papel preponderante y director del hombre”.⁸ Maria Grazia Profeti (1995) está de acordo com a opinião de Montesa Peydro e acrescenta:

No solamente no se dan esquemas alternativos, sino que ni siquiera se ‘inventan’ la descripción del amor materno, por ejemplo, de las minucias de la cotidianidad o de la relación de amistad y de solidaridad entre las mujeres; y todo el ‘feminismo’ de Zayas queda reducido a ‘mostrar las atrocidades de maridos en quienes las cuestiones de honor desembocan en auténtica crueldad, castigando, no pocas veces, a mujeres inocentes’.⁹

Julgamentos como o de Maria Grazia Profeti indicam como a crítica feminista desapontou-se com a obra de Zayas, díspar do ideal de emancipação feminina do século XX.

Há que notar que a maioria dos estudiosos de orientação feminista aparentemente não percebe, ou não tem em conta as diferenças que chamaram minha atenção entre as duas coletâneas, tampouco entre os contos e a moldura.

⁷ SYLVANIA, 1966, p. VII.

⁸ Esta citação e as anteriores foram recolhidas de Julián Olivares ((ed.), 2000, p. 28-29).

⁹ “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”. In: ZAVALA, Iris M. (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) – II. La mujer en la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1995, p. 248. Nesta sentença Maria Grazia Profeti cita a J. Goytisolo (“El mundo erótico de María de Zayas”. In: *Disidencias*, Barcelona, 1977, p. 100).

A pesquisa de Salvador Montesa Peydro aponta para as diferenças, porém, sua interpretação leva à depreciação da obra. Assim, em *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*,¹⁰ no capítulo “La tesis ideológica: el feminismo”, Montesa Peydro observa que muitos dos contemporâneos de Zayas tinham consciência dos problemas relativos ao tratamento injusto dado à mulher, portanto ela não inventou nada novo. Supõe que o mérito de Zayas está na abordagem e nas soluções propostas, mas parece-lhe que “aquí es donde su pensamiento fluctúa y presenta unas contradicciones que le restan mucho del valor que se le ha atribuido”. Montesa Peydro não duvida que:

A nivel consciente María de Zayas sea sincera en su deseo de lucha feminista (...) [sin embargo] la actitud que se desprende de las novelas, independientemente de unas palabras más o menos convincentes, es la pasividad y resignación. Hay explosiones verbales de insubordinación cuya vehemencia puede llevarnos a engaño. Pero el modo de comportarse y reaccionar los personajes ante los hechos contradice, generalmente, esas palabras.¹¹

E conclui que:

Para saber el auténtico alcance del feminismo zayesco deberíamos analizar cómo resuelven su vida las heroínas de las novelas. El análisis nos conduce a un resultado bastante claro: una cosa es lo que doña María propone en sus *digresiones doctrinales* y otra lo que encarna en la *acción*.¹²

Vale frisar que nas *Novelas amorosas y ejemplares* não há digressões doutrinárias e, com poucas exceções, o desfecho consagra as virtudes morais e a ação das protagonistas femininas. Portanto, a conclusão de Montesa Peydro peca por não distinguir as particularidades das duas coletâneas e pela falta de compreensão da finalidade das distintas partes das *novelas cortas enmarcadas*, bem como do particular uso que lhes confere a autora madrilense.

Ao situar a obra em seu contexto histórico e artístico, Teresa Langle de Paz (1997) percebe sua coerência. Em *Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas*, afirma que:

¹⁰ Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.

¹¹ MONTESA, 1981, p. 123.

¹² *Ibidem*, p. 123.

El discurso feminista de Zayas, como el de muchas otras escritoras de la época renacentista, es un intento de contrarrestar el uso misógino de la cultura de su tiempo, mediante una desarticulación verbal de las imágenes dominantes de la femineidad. Tanto por su sofisticada reelaboración de convenciones literarias y su carácter simbólico y universalizante, como por su contenido altamente subversivo, las novelas de Zayas son una contribución valiosísima a la labor feminista iniciada por Christine de Pisan.¹³

Não obstante, a aplicação da ótica feminista sobre os recursos poéticos do século XVII se mostra insuficiente para explicar a relação entre os discursos da moldura e a ação dos contos, especialmente nos *Desengaños amorosos*, como se nota em *Entre la roca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco* (1999), de Evangelina Rodríguez Cuadros y María Haro Cortés, quando afirmam:

Para reflexionar sobre sus contradicciones y laberintos, la palabra de mujer precisa de la búsqueda de un *tú*, el móvil para quebrar la sensación de aislamiento. Por ello la Zayas acentúa, sobre todo en las desmesuradas intervenciones del *mundo comentado* de sus *Desengaños*, la relación conativa y persuasiva de las narradoras con respecto a un público (oído, en el marco, lector en su formulación escrita) femenino.¹⁴

O postulado de Evangelina Rodríguez e María Haro desconsidera as normas poéticas do texto. A tese ideológica e a palavra feminina de Maria de Zayas expressam-se por intermédio de um gênero poético – os contos emoldurados – que dificilmente seriam publicados e difundidos se não atendessem a seus preceitos. Há que considerar que a ficção narrativa em que uma voz, seja masculina ou feminina, conta um conto para entreter ou ensinar algo a seu interlocutor tem origem antiqüíssima¹⁵ e que a intervenção do narrador na literatura do século XVII é freqüente e pode assumir múltiplas vozes e finalidades, como se percebe, por exemplo, em *Dom Quixote* (1605-1615), de Miguel de Cervantes.

O estudo das normas de composição poética vigentes nos séculos XVI e XVII levou-me a perceber que minha dificuldade na leitura das coletâneas de contos de Maria de Zayas deveu-se a uma equivocada perspectiva teórica, fundada na crítica literária do século XIX e influenciada pelas reivindicações feministas do século XX, as quais me induziram a buscar na

¹³ Tese de doutorado. Brown University, 1997, p. 13-14.

¹⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, E.; HARO CORTÉS, María (ed.). *Entre la roca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, p. 87.

¹⁵ Sobre a origem e a transmissão dos contos emoldurados no Ocidente, leia-se GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

obra de Zayas a inovação e a expressão da subjetividade do autor, inaugurados pelo Romantismo no século XIX, bem como as propostas de autonomia intelectual, profissional e econômica da mulher defendidas por Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir, entre outras.

O contato com a crítica de tendência feminista me fez procurar um programa de reivindicações que definitivamente não pode ser encontrado no texto seiscentista. Por conseguinte, esta pesquisa assenta seu problema na inadequação da crítica literária do século XIX e do feminismo do século XX para a leitura da obra de Maria de Zayas. Sustenta que para compreender como a autora aplica o propósito de “volver por la fama de las mujeres”,¹⁶ nas duas coletâneas, é preciso ler sua obra à luz dos condicionantes teóricos e culturais de seu tempo.

A atenção às particularidades das coletâneas sugeriu-me que a autora as compôs como uma obra de tese, segundo um projeto de unidade, que conjuga as partes ao todo, ainda pouco observado pela crítica contemporânea.¹⁷

O primeiro objetivo da pesquisa é distinguir as semelhanças e particularidades das coleções. Ambas têm estrutura similar, havendo, porém, grandes diferenças temáticas e significativas peculiaridades de composição. Nas *Novelas* as narrativas têm protagonismo feminino, enquanto nos *Desengaños* é masculino. Na primeira coleção as heroínas provam seu valor superando grandes dificuldades e atuando exemplarmente em questões de honra e justiça. O amor e o casamento conduzem à felicidade dos cônjuges, que se unem sob critérios individuais. No que diz respeito ao texto de moldura, nas *Novelas* se limita aos acontecimentos do sarau e à introdução dos contos, enquanto que nos *Desengaños* concentra maior teor reivindicatório, aumentando a extensão e o vigor da argumentação. O protagonismo masculino, na segunda coletânea, determina a ênfase nos movimentos da alma masculina, majoritariamente inclinada ao vício, e o casamento marca o início da ação trágica.

A segunda preocupação é apontar como as diferenças percebidas contribuem para dar unidade às coleções. A pesquisa pretende demonstrar que o conjunto de contos obedece a um engenhoso projeto de obra que tenciona abordar, com diferentes perspectivas e recursos poéticos, as questões relativas à mulher de seu tempo, a fim de promover um amplo debate acerca da *opinião* sobre os sexos. Também tenciona evidenciar como a autora imbui sua obra de um tom de protesto, com vistas a questionar antigos e convencionados preceitos e

¹⁶ ZAYAS, 1983, p. 118.

¹⁷ Julián Olivares identifica a unidade e o caráter de tese das coletâneas, mas não desenvolve a análise. Apenas aponta que “las *Novelas* y los *Desengaños*, conjuntamente, son una obra de tesis en que se empeña la autora en provocar una concienciación de la mujer y del hombre: de la mujer para avisarla de los engaños de los hombres y para eludir, en cuanto fuera posible, su victimización; del hombre para advertirle que su *mal dezir* y abusos de la mujer son las causas de su propia degradación, y, en fin, un mal social” ((ed.), 2000, p. 45).

fomentar novos discursos e imagens para a representação da mulher, do homem e do casamento.

Em terceiro lugar, deseja assinalar como Zayas, através da qualidade da composição dos contos e coletâneas, prova que o engenho feminino tem aptidão para as letras e nelas pode alcançar excelência, como sustenta no prólogo “Al que leyere”. Ainda, que o primoroso artifício com que a obra é arquitetada e edificada visa a um duplo efeito: o elogio à mulher e a autorização da escrita feminina.

A análise dos elementos que compõem as coletâneas, bem como a observação da unidade da obra fornecem subsídios para demonstrar que a autora segue a *poética de agudeza*. Segundo os tratados de arte poética vigentes na Espanha nos séculos XVI e XVII, a *agudeza* da obra pressupõe a excelência do *engenho* do autor. Estes conceitos estão estreitamente relacionados ao grau de instrução do artista nas Humanidades, ao domínio das normas para a invenção poética, do conhecimento das obras e autores que constituíam as autoridades canônicas, ainda à sua habilidade para imitá-los e combiná-los com *decoro*, a fim de produzir o efeito do *admirável*.¹⁸ A busca de Zayas por externar sua *agudeza de engenho* na industriosa composição das coletâneas é especialmente significativa quando consideramos que a principal pauta das reivindicações pela promoção da mulher era o reconhecimento de que o belo sexo tem *entendimiento* e, portanto, capacidade para receber educação.¹⁹

Para ilustrar como a contista madrilense compõe uma obra de tese destinada à defesa da mulher, esta pesquisa assenta sua base teórica nas doutrinas poéticas, filosóficas, religiosas e políticas que regiam as práticas sociais e artísticas da primeira metade dos anos Seiscentos, na Espanha. Tenta inferir os paradigmas das belas letras lançando mão de obras de diversos autores e gêneros prestigiados naquele período, as quais assinalam o repertório de conhecimentos dos espanhóis cultos contemporâneos à autora.

Obras doutrinárias e de ficção trarão à pesquisa o modelo ético difundido pelo neo-estoicismo da Contra Reforma. Neste âmbito, perfila-se o padrão da educação política da nobreza através dos tratados de Baldassare Castiglione, Baltasar Gracián, Francisco de Quevedo e Diego Saavedra Fajardo. Para a educação da mulher, o chamado Século de Ouro foi prolífero em tratados compostos por pregadores eclesiásticos, cujos textos são acessados principalmente por meio de *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (1994), de Mariló

¹⁸ Cf. “Poéticas classicistas en España”. In: BOBES, Carmen et alii. *Historia de la teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1998, v.2, p. 329-396.

¹⁹ É o que Julián Olivares faz constar em “El contexto feminista”: “[Guerda] Lerner pone énfasis en las limitaciones a que estaban sujetas las mujeres. Ellas no sólo se veían obligadas a reclamar el derecho de educación, sino que, efectivamente, primero tenían que probar su capacidad de poder ser educadas” ((ed.), 2000, p. 31).

Vigil, e de *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (1988), de José Sánchez Lora, que os recopila; das obras do influente humanista Juan Luis Vives dedicadas ao aconselhamento da esposa e do marido, *Formación de la mujer cristiana* (1523) e *Deberes del marido* (1528); e das instruções dirigidas a donzelas, casadas e viúvas em *Introducción a la vida devota* (1608), tratado de grande divulgação na Europa e Espanha, composto por São Francisco de Sales, enquanto bispo de Genebra.

As leis que regiam a vida pública são aludidas por meio do Concílio de Trento e da legislação eclesiástica, como também do Livro V das *Ordenações Filipinas*, que contém o código civil vigente na Espanha e demais territórios da Coroa na época em que os contos de Zayas estão situados.

Para investigar a representação do amor recorre-se aos tratados de Ovídio, de freqüente presença nas artes do Século de Ouro, e ao tratado arábico-andaluz *El collar de la paloma* (1022), de Ibn Hazam, além de obras de diferentes gêneros, anteriores e contemporâneas à autora, que compunham o repertório de leituras dos espanhóis cultos dos anos Seiscentos, as quais indicam o contexto em que se inserem as propostas estéticas e ideológicas das coletâneas de Zayas.

A tese *Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de Maria de Zayas* organiza-se em quatro capítulos. O primeiro situa a autora no ambiente das belas letras espanholas, apresenta os textos preambulares das coletâneas e delinea o projeto de unidade. O segundo analisa duas das *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) para ilustrar o padrão de composição dos contos e de representação das protagonistas femininas; investiga a alteração e acomodação das fontes, apontando como esta estratégia estabelece o diálogo com outras obras e gera novos significados, favoráveis à mulher. O terceiro abrange a ação nesta coletânea, fixando-se no estudo do conjunto dos caracteres femininos, a fim de indicar como, através do recurso da amplificação, as protagonistas formam uma galeria de *ejemplos* de virtude, efeito que evidencia o industrioso plano de unidade estrutural e temática da coletânea. Também assinala como se organizam e apresentam a tese de felicidade através do casamento e a do perfeito nobre, as quais complementam o elogio à mulher. O quarto capítulo traz a análise de dois contos dos *Desengaños amorosos* (1647), modelos da representação dos protagonistas masculinos, do castigo cruel e da morte sangrenta das mulheres. Preocupa-se em analisar a coerência entre os discursos da moldura e a ação dos contos, também em mostrar como, por intermédio da amplificação, a coletânea apresenta uma galeria de *ejemplos* masculinos *ex contrario*, que veiculam a lição de *escarmento*. Ainda se

detém a indicar a unidade estrutural e temática desta coletânea e sua engenhosa conexão com a primeira.

1. Maria de Zayas y Sotomayor. A obra em defesa da mulher

Para dar início ao estudo das coletâneas de contos de Maria de Zayas serão apresentadas informações biográficas que têm o propósito de oferecer ao leitor brasileiro algumas informações sobre o ambiente histórico e cultural do qual a autora participava, no qual foi gerada e divulgada sua produção intelectual.

Colabora com este fim a apresentação do histórico das primeiras edições de suas coletâneas de contos, com informações sobre os trâmites editoriais e a censura ao gênero *novela*, ao qual se subordinavam as *novelas cortas enmarcadas*. Amplia-se o histórico até nossos dias para descrever brevemente o prestígio que os contos obtiveram, para registrar os diferentes modos com que foram publicados e recebidos pela crítica.

O terceiro interesse do capítulo é iniciar a análise do projeto de unidade, partindo do exame do prólogo “Al que leyere” e das características que estabelecem sua conexão com o conjunto da obra. Somam-se dados sobre o gênero dos contos emoldurados para indicar as modificações introduzidas por Zayas para incrementar a interação dos textos. Apontam-se os assuntos recorrentes nas letras espanholas da primeira metade do século XVII para fundamentar a escolha de Zayas. Por último, são apresentadas as principais estratégias que apóiam a unidade estrutural e temática da obra e indica-se a consonância do engenhoso projeto com a poesia de agudeza, que norteava as belas letras dos anos Seiscentos.

1.1. Dados biográficos

Sabe-se pouquíssimo sobre esta escritora, apenas que viveu na primeira metade do século XVII e era madrilense, afirma Alicia Yllera na pesquisa biográfica que apresenta na introdução a sua edição de *Desengaños amorosos* (1647/1983).

Com respeito a sua origem, provavelmente era nobre. Uma pesquisa de Álvarez y Baena assinala que “según el tiempo en que floreció parece ser hija de don Fernando de Zayas

y Sotomayor, caballero del Hábito de Santiago, capitán de Infantería, que nació en Madrid año de 1566.”¹

Serrano y Sanz confirma esta hipótese e atribui à autora a certidão de batismo da filha do cavaleiro e de dona Maria de Barasa, lavrada em doze de setembro de 1590 na Paróquia de São Sebastião, em Madri. Como o nome Maria de Zayas era freqüente na época é impossível, até o momento, determinar a data do falecimento da escritora, posto que há mais de um registro de óbito com este nome e pouca certeza de que algum lhe corresponda,² pondera Yllera.

A partir de 1647, data da publicação de *Desengaños amorosos*, não se tem notícias de Maria de Zayas. Pode ter falecido em qualquer momento posterior, talvez não muito depois, o que explicaria, de acordo com Yllera, o fato de que a autora não tenha revisado e corrigido o texto nas edições seguintes.

Suas obras mais importantes foram duas coletâneas de contos: *Novelas amorosas y ejemplares*, publicada em Saragoça, em 1637, e *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, atualmente conhecida como *Desengaños amorosos*, publicada em 1647, também em Saragoça. Ambas as coleções tiveram grande popularidade na Espanha, como atestam as muitas reedições. Yllera registra que a primeira coleção teve nova publicação em 1638 e a segunda em 1649. Em 1659, em Madri, Melchor Sánchez reuniu as duas coleções em um só volume.³ Esta versão conjunta teve três edições no século XVII, onze no século XVIII e duas na primeira metade do século XIX. Os contos de Zayas também fizeram muito sucesso na França, onde foram traduzidos e adaptados por Paul Scarron (1655-1657, 1656-1657), C. Vanel (1680) e Antoine de Methel (D’Ussieux) (1772). Por sua vez, as adaptações francesas foram vertidas ao Inglês, Holandês, Alemão, Italiano e Russo, principalmente nos séculos XVII e XVIII.⁴

Maria de Zayas também compôs poemas, que estão incluídos em suas coletâneas e em sua única obra dramática, *La traición en la amistad*.⁵ Outros muitos versos celebraram a

¹ ALVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio. *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes...* Madrid, 1791, v. 4. Apud YLLERA (ed.), 1983, p. 14.

² SERRANO Y SANZ, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid, 1905. Apud YLLERA (ed.), 1983, p. 14-15.

³ Sylvania cita uma edição conjunta de 1648, de Barcelona, que estaria no Museu Britânico (1966, p. 21), porém, Yllera atesta sua inexistência ((ed.), 1983, p. 71-72). No tocante à história editorial da obra de Zayas, serão privilegiadas as pesquisas de Yllera e Olivares, que cotejam e completam os estudos anteriores.

⁴ YLLERA (ed.), 1983, cf. p. 82-93. Yllera registra que alguns contos foram reunidos em seleções e tiveram tradução direta do Espanhol para o Inglês (1710, 1713, 1832, 1894, 1963), Italiano (1740) e Alemão (1806, Sophie Brentano).

⁵ O manuscrito foi publicado pela primeira vez por Manuel Serrano y Sanz em: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Atlas, 1905, p. 583-620 (B.A.E., v. 2) [reeditado em

publicação da obra de seus amigos ou conhecidos, segundo o costume da época. Ela os dedicou a Miguel Botello, em 1621 e 1622, a Juan Pérez de Montalbán, em 1624, a Francisco de las Cuevas, em 1626, e a Antonio del Castillo de Larzábal, em 1632. Por sua vez, Maria de Zayas foi enaltecida por importantes escritores. Elogiaram-na Lope de Vega, em *Laurel de Apolo* (1630),⁶ e Juan Pérez de Montalbán, em *Para todos* (1632).⁷ Zayas também colaborou com o panegírico à defunção de Lope e Montalbán, em 1636 e 1639, respectivamente.

Ainda que Zayas não figure como membro das academias literárias madrilenhas, o elogio de Montalbán registra sua participação em certames poéticos, ambiente em que seguramente teve contato com muitos intelectuais, romancistas, contistas, poetas e dramaturgos.

No tocante às relações pessoais de Zayas, Yllera e Olivares as supõem a partir da troca ou soma de elogios, fixando-se nos autores que compuseram os poemas laudatórios que aparecem nas páginas preliminares das *Novelas amorosas y ejemplares* (1637): Ana Caro, Castillo Solórzano e Montalbán.

Em sinal de amizade e justa retribuição, Zayas faz um caloroso elogio a Ana Caro, dramaturga sevilhana, no *Desengaño IV* (1647).⁸ Castillo Solórzano (1584-1647?), em *La garduña de Sevilla* (1642), atesta o estreito convívio das autoras: “acompañala [a María de Zayas] en Madrid doña Ana de Caro de Mallén”.⁹ Olivares anota que, na mesma obra, o

Madrid: Atlas, 1975, p. 590-620 (B.A.E., v. 271)]. Posteriormente incluído em: *Teatro de mujeres del barroco*, acompanhado de estudos críticos (ed. Felicidad González Santamera; Fernando Doménech. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994).

⁶ ¡Oh dulces hipocrénides hermosas!

Los espinos pangeos
Aprisa desnudad, y de las rosas
Tejed ricas guirnaldas y trofeos
A la inmortal doña María de Zayas,
Que sin pasar a Lesbos ni a las playas
Del vasto mar Egeo,
Que hoy llora el negro velo de Teseo,
A Safo gozará Mitilenea

Quien ver milagros de mujer desea
Porque su ingenio, vivamente claro,
Es tan único y raro
Que ella sola pudiera
No sólo pretender la verde rama,
Pero sola ser sol de tu ribera,
Y tú por ella conseguir más fama
Que Nápoles por Claudia, por Cornelia
La sacra Roma, y Tebas por Targelia. (Silva VIII)

(Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 14).

⁷ “Doña María de Zayas, décima musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con gran acierto, tiene acabada una comedia de excelentes coplas y un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho *Novelas ejemplares*” (f. 353v) (Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 117).

⁸ Filis, a narradora, argumenta que se as mulheres não fossem obrigadas a exercer os ofícios domésticos e pudessem professar as letras, competiriam com os homens. Dá provas disto com o exemplo de mulheres espanholas insígnies, entre elas Ana Caro: “doña Ana Caro, natural de Sevilla: ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles” (ZAYAS, 1983, p. 229-230).

⁹ Apud YLLERA (ed.), 1983, p. 14. Alonso de Castillo Solórzano foi um fecundo engenho de muito sucesso no século XVII que iniciou sua próspera carreira de “novelador cortesano” com a coletânea *Tardes entretenidas*, em 1625. Também se dedicou ao romance e ao teatro (cf. CASTILLO. *Las harpías en Madrid*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1985, p. 13).

exitoso contista expressa sua estima por Zayas referindo-se a ela como “Sibila de Madrid”, título merecido por “sus admirables versos” e por seus contos, que “son diez asombros”.¹⁰

Castillo Solórzano foi quem mais teceu elogios a Zayas. Nas páginas preliminares das *Novelas*, além das décimas e um soneto que louvam o raro engenho, erudição, eloquência, graça e prudência da autora,¹¹ também é de sua verve o anônimo “Prólogo de un desapasionado”, crê Olivares.¹² Pablo Jauralde Pou corrobora a admiração de Castillo Solórzano por Zayas ao comentar as décimas que lhe dedicou.¹³

A amizade de Zayas e Montalbán, de acordo com Olivares, é sugerida pela troca de elogios, nas ocasiões já mencionadas.¹⁴ Ainda que não haja indicações de laços amistosos entre Zayas e Lope de Vega, convém assinalar que ela retribui o elogio recebido exaltando o Fênix no *Desengaño VIII* (1647), com termos que atestam sua grande consideração por ele, como diz Yllera.¹⁵

Para julgar o prestígio que Zayas recebeu de seus contemporâneos, deve-se considerar que os versos laudatórios, nas páginas preliminares das *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), podem ser apenas fruto de uma convenção literária. No entanto, a menção elogiosa a Zayas no corpo da obras de eminentes autores revela como seus poemas e prosa foram bem acolhidos pelos homens de letras, posto que tais menções são alheias às fórmulas de composição dos textos preambulares e fazem as vezes de crítica literária, naquela época.¹⁶ Significativamente, estas deferências representam o reconhecimento público de Zayas como insigne *mulher de letras*.

¹⁰ “En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España” (Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 14).

¹¹ In: ZAYAS, 2000, cf. p. 153-154 e 156.

¹² OLIVARES (ed.), 2000, p. 44-45. Após elogiar a contista e suplicar um salvo-conduto para sua condição feminina, o anônimo autor do prólogo volta-se diretamente ao leitor para animá-lo a comprar o livro e tê-lo em seu estúdio, ao invés de ler furtivamente nas livrarias, ou pedi-lo emprestado ao livreiro ou a um amigo, advertindo que a leitura mal feita, a galope, leva à incompreensão da obra. O texto é muito irônico, desviando-se do tom sério que o elogio ao mérito do autor necessita para creditar sua veracidade, traço que, provavelmente, justifica o anonimato. De máxima irreverência é a apresentação de “las jerarquías de lectores”, em três categorias, das quais se conclui que a difamação de uma obra decorre da leitura apressada, por culpa da avareza do leitor (cf. ZAYAS, 2000, p. 163-165). O “Prólogo de un desapasionado” corresponde, em parte, ao que Porqueras Mayo classifica como “prólogo alheio”, feito por outra pessoa que não o autor, com uma intenção laudatória e também propagandística (*El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, cf. p. 112-113 e 138).

¹³ Cf. “Introducción” a *Las harpías en Madrid* (JAURALDE (ed.), 1985, p. 18).

¹⁴ OLIVARES (ed.), 2000, cf. p. 117. Ver soneto laudatório in: ZAYAS, 2000, p. 155-156.

¹⁵ “Aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega y Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin” (ZAYAS, 1983, p. 369) (cf. YLLERA (ed.), 1983, p. 14).

¹⁶ BOBES et alii, 1998, cf. p. 334.

Mais adiante, a seção que analisa o prólogo “Al que leyere” apreciará melhor a importância desse reconhecimento, assim como os condicionantes culturais que determinavam a raridade de tal classe de mulheres.

1.2. Histórico editorial das coletâneas

Na tentativa de remontar as dificuldades impostas à publicação de obras de ficção na época em que Zayas tenciona ingressar no universo dos autores profissionais, esta seção as historia brevemente. Ao referir os trâmites legais, estas informações nos sugerem como a censura da Contra Reforma operava sobre o mercado de livros. A seção também completa as notícias sobre a difusão e a recepção crítica da obra de Zayas.

Julián Olivares, na “Historia editorial” que apresenta em sua edição às *Novelas amorosas y ejemplares* (1637/2000), chama atenção para as alterações que o livreiro Pedro Esquer supostamente realizou na data das licenças e no título original da coletânea.

As primeiras licenças que autorizam a publicação da obra são de ordem religiosa. Uma concedida pelo Maestro Joseph de Valdivieso, outra por Juan Francisco de Haro, notário, cuja censura foi solicitada por Dom Juan de Mendieta, *Vicario General de Madrid*, datada em quatro de junho de 1636, Madri. A terceira licença, de ordem civil, que deveria ser obtida junto ao Conselho de Castilha, foi solicitada pelo Dr. Juan Domingo Briz, *Prior de Pilar y Vicario General*, emitida em seis de maio de 1635, em Saragoça, pelo Dr. Pedro Aguilón.

Olivares recorre à pesquisa de Jaime Moll para asseverar que as primeiras licenças, em Madri, foram concedidas em 1626, não em 1636, data que teria sido falsificada pelo livreiro, por motivo ignorado¹⁷ – talvez como estratégia de venda, para aproximar as datas (1636 – 1635) e evitar os efeitos que a censura poderia produzir na recepção do leitor, iminente comprador –. Segundo Moll, para que as *Novelas* fossem impressas em 1626 faltou-lhes a licença do Conselho de Castilha que, por solicitação da *Junta de Reformatión*, entre 1625 e 1634 suspendeu a concessão de licenças para imprimir comédias e *novelas*, por julgar nocivo seu efeito sobre os costumes.¹⁸

¹⁷ MOLL, Jaime. “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor” (1982). Apud OLIVARES (ed.), 2000, cf. p. 114.

¹⁸ “El 6 de marzo de 1625, la Junta de Reformatión decide: ‘porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, nouelas ni otros deste género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la jumentud, se

Quanto ao título, Olivares adverte que os censores se reportam à obra de diferentes modos: o primeiro refere-se a “este honesto y entretenido Sarao”, o segundo a “Tratado honesto y entretenido sarao” e o terceiro a “estas Novelas”. A disparidade leva Olivares a afirmar que o título original da coletânea era *Honesto y entretenido sarao*,¹⁹ hipótese corroborada pelas palavras da autora, no final da obra: “dando fin a la quinta noche, y yo a mi *honesto y entretenido sarao*, prometiendo, si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte”,²⁰ e também pelo título original da coletânea seguinte: *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647). Olivares supõe que o livreiro Pedro Esquer alterou o título da primeira coletânea para aproveitar comercialmente a popularidade das *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes. Entre a censura oficial e a estratégia do livreiro pode-se figurar o gosto do público por este gênero de narrativa de ficção.

A respeito do lugar da impressão, Olivares esclarece que quando a proibição da Corte de Castilha é suspensa, no final de 1634, as tipografias de Madri estavam abarrotadas de manuscritos aguardando publicação, por isto o livreiro de Maria de Zayas recorreu às de Saragoça. De acordo com Olivares, a *editio princeps* das *Novelas amorosas y ejemplares* é de 1637 e indica a imprensa do Hospital Real y General de N. Señora de Gracia. No mesmo ano houve uma segunda edição, com o mesmo livreiro e imprensa, na qual se lê “de nuevo corretas y enmendadas por su misma autora”.²¹ Esta edição é o texto base de Olivares, que não se exime do cotejo com a primeira.

Quando Zayas publica a *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647) – também em Saragoça, no mesmo Hospital, a custas do livreiro Matias de Lizao –, comenta que a primeira parte “ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada”.²² Porém, Olivares esclarece que na verdade foram duas “naturais”, mencionadas no parágrafo anterior, e outras duas “hurtadas”, ambas de 1638. A primeira delas impressa em 12º e a seguinte em 8º. Além das alterações e supressões da edição em 12º,²³ a em 8º elimina os prólogos, omite uns poemas e abrevia outros. Infelizmente, a edição em 8º foi a que serviu de texto base para

consulte a su Majestad ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos” (MOLL, 1974. Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 116).

¹⁹ Com este título, possivelmente, Zayas esquia o termo *novela*, freqüentemente associado aos contos eróticos italianos, para evitar a censura da *Junta de Reformación*. Pablo Jauralde Pou reconhece tal estratégia no floreado jogo de títulos que Castillo Solórzano inventa para suas coletâneas: *Tardes entretenidas* (1625), *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo* (1627), *Escarmientos de amor moralizados* (1628), *Sala de recreación* (1639) e *Los alivios de Casandra* (1640) (JAURALDE (ed.), 1985, p. 31).

²⁰ ZAYAS, 2000, p. 534.

²¹ Olivares contabiliza 711 correções feitas pela autora ((ed.), 2000, p. 125).

²² ZAYAS, 1983, p. 258. Vale notar que esta edição está isenta de licenças, como as que aparecem nas *Novelas*, talvez porque se havia abrandado a censura à publicação de contos e comédias.

²³ Olivares contabiliza 1.299 modificações, número que o leva a concluir que “es patente, pues, que el texto de Zayas sufre por mano ajena una severa mutilación” ((ed.), 2000, p. 126).

todas as edições das *Novelas amorosas y ejemplares* posteriores a 1638, inclusive a versão de 1659, que reúne as duas coletâneas. Olivares adverte que os críticos que dizem que as *Novelas amorosas y ejemplares* tiveram grande popularidade e foram um *best-seller* ignoram que o público leu em dezesseis edições, durante duzentos anos de sua máxima popularidade, trezentos no total, o fruto de uma violência textual. A versão “hurtada” em 8º só foi expurgada em 1948, quando Agustín G. de Amezúa y Mayo publicou sua edição das *Novelas*, recuperando a segunda edição de 1637, corrigida pela autora.²⁴

De acordo com Olivares, a partir de 1659, até a edição de Baudry, em Paris, em 1847, as *Novelas* e a *Parte segunda* são publicadas conjuntamente sob o título *Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares*. Depois, durante um século (de 1847 a 1948) só se publicam seleções, como a realizada por Emília Pardo Bazán, em 1892.

Olivares comenta que entre 1847 e 1948 decresce a popularidade dos contos de Zayas, por conta da censura puritana que diminuiu o mérito artístico da obra. Os críticos desta corrente condenam a “lubricidade” dos textos, como o hispanista alemão Ludwig Pfandl, dizendo que são “una libertina enumeración de diversas aventuras de amor, de um realismo extraviado porque con demasiada frecuencia degenera unas veces en lo terrible y perverso y otras en obscena liviandad”.²⁵ Mesmo os defensores de Zayas encontram certa escabrosidade em alguns contos, o que faz Emília Pardo Bazán omitir *El prevenido engañado* e *Al fin se paga todo* de sua antologia, impressionada com a “mucha crudeza” do enredo. Também Amezúa (1948) afirma que “a la verdad no se puede negar que los argumentos [...] pecan muchas veces de escandalosos y lúbricos”. Embora pondere que é difícil traçar a linha divisória entre o que é lícito e ilícito quando se trata de amor, adverte que “no es lectura para ser puesta en todas manos.”²⁶

Nas primeiras décadas do século XX os estudos críticos de orientação feminista têm início com Lena E. Sylvania (1922), seguidos por E. B. Place (1923), E. Fernández Navarrete (1932), M.V. de Lara (1932) e muitos outros.²⁷ A revitalização da obra de Zayas é impulsionada pelas edições de Amezúa, que em 1948 reedita as *Novelas amorosas y*

²⁴ Cf. *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas*. Ed. prólogo Agustín G. de Amezúa y Mayo. Madrid: Aldus, 1948. (R.A.E., Biblioteca Selecta de Clásicos españoles, série II, v. 8).

²⁵ Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 128.

²⁶ Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 128.

²⁷ Citados por DÍEZ BORQUE, José María. “El feminismo de doña María de Zayas”. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, 1978. II COLOQUIO DEL G.E.S.T.E. Separata de *Actas...* Toulouse, 16-17 nov., 1978, p. 63.

ejemplares (1637)²⁸ e em 1950 a *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647),²⁹ renomeada como *Desengaños amorosos*.³⁰

Na Espanha, após 1950, houve apenas uma edição que reuniu ambas as coleções, a cargo de María Martínez del Portal (Bruguera, 1973).³¹ Publicaram-se seleções, organizadas por José Hesse (Taurus, 1965), Eduardo Rincón (Alianza, 1968), Alicia Redondo Goicoechea (Castalia, 1989) e a inclusão de três contos na citada antologia de mulheres contistas, de Evangelina Rodríguez Cuadros e María Haro Cortés (Biblioteca Nueva, 1999).

As mencionadas edições críticas de Alicia Yllera (Cátedra, 1983) e Julián Olivares (Cátedra, 2000) tencionam elidir os problemas encontrados nas publicações de Amezúa, tomando como texto base as edições de Saragoça e enriquecendo-os com seus estudos e esmerada pesquisa.

Em conclusão, as muitas datas e algarismos desta seção e da anterior comprovam que, com diversos modos de apresentação e recepção, os contos de Zayas se mantiveram em circulação desde sua primeira publicação até os nossos dias, fato que denota sua capacidade para atrair o interesse de diferentes leitores, de várias nacionalidades, em distintos períodos, condição própria das grandes obras de arte. Esta constatação avaliza a continuidade dos estudos da obra de Maria de Zayas, bem como sua inclusão no rol de interesses da academia brasileira.

As informações acerca das alterações a que o texto foi submetido, principalmente a supressão dos prólogos e o fracionamento da obra, permitem cogitar que esta seja a causa de que o projeto de obra de Zayas, manifesto principalmente pela unidade estrutural e temática das coletâneas, não tenha sido observado, tampouco estudado até o momento. A próxima seção abre esta investigação com a análise do proêmio.

²⁸ Afirma usar a segunda edição de Saragoça, corrigida pela autora. Porém, segundo Olivares, Amezúa combina-a com a *princeps*, sem revelar suas “emendas” ((ed.), 2000, cf. p. 129-130).

²⁹ Utiliza a edição de Barcelona, de 1649, cujo texto considera “exacto y fiel” (1950, p. XXIV). Não há certeza de que a autora tenha acompanhado esta edição. Yllera julga que é “una edición cuidada, que corrige algún error de la primera pero también añade otros” ((ed.), 1983, p. 103).

³⁰ Yllera julga que este título foi concebido por Amezúa, pois não consta em nenhuma edição anterior ((ed.), 1983, p. 105).

³¹ Apud YLLERA (ed.), 1983, p. 76.

1. 3. Projeto de obra

1.3.1. Prólogo “Al que leyere”³²

Convencionalmente o prólogo é um texto breve que antecede uma obra escrita para apresentá-la ao leitor. Nas obras literárias dos séculos XVI e XVII, na Espanha, o prólogo ao leitor geralmente se apresenta com a tradicional fórmula da *captatio benevolentiae*, que se apóia no *humilitas*, isto é, a postura humilde com que o autor estima que o leitor aprecie as qualidades da obra, apesar de seu pouco caudal e das falhas que irá encontrar. Também é comum achar, entre os textos preambulares, uma carta dedicatória dirigida ao mecenas do autor.³³ Havia normas para a redação deste tipo de texto, como Miguel de Cervantes enuncia no preâmbulo às *Novelas ejemplares* (1613), enquanto comenta os procedimentos equívocos:

A DON PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO,
 Conde de Lemos, de Andrade y de Villalba, Marqués de Sarriá,
 Gentilhombre de la Cámara de su Majestad, Virrey, Gobernador y Capitán
 General del reino de Nápoles, Comendador de la Encomienda de la Zarza de
 la Orden de Alcántara.
 En dos errores, casi de ordinario, caen los que dedican sus obras a algún
 príncipe. El primero es, que en la carta que llaman dedicatoria, que ha de ser
 breve y sucinta, muy de propósito y espacio, ya llevados de la verdad o de la
 lisonja, se dilatan en ella en traerle a la memoria, no sólo las hazañas de sus
 padres y abuelos, sino las de todos sus parientes, amigos y bienhechores. Es
 el segundo, decirles que las ponen debajo de su protección y amparo, porque
 las lenguas maldicientes y murmuradoras no se atrevan a morderlas y
 lacerarlas.³⁴

No entanto, nas *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), Maria de Zayas prescinde da dedicatória a um ilustre aristocrata, que lhe garantiria auxílio monetário e, segundo Cervantes, avalizaria a obra contra a maledicência. Em vez da modesta fórmula do *humilitas*, a autora prefere defender o engenho e a capacidade feminina para as letras em meio a uma arguta

³² Este texto foi apresentado em forma de artigo no IV Congresso Brasileiro de Hispanistas, realizado no Rio de Janeiro, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, de 3 a 6 de setembro de 2006 (acessível no site www.letras.ufmg.br/hispanistas [vol IV, p. 144-150]). O texto integral do prólogo “Al que leyere” é apresentado no ANEXO.

³³ Cf. PORQUERAS, 1957.

³⁴ CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo; Antonio Rey Hazas. 30. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 76.

reflexão sobre a condição da mulher de seu tempo. Com um tom entre irônico e arrogante, Zayas pergunta:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa (...). Quien duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz.³⁵

O espanto que a autora supõe em seu leitor provém, segundo ela, de três fatores: que uma mulher tenha engenho³⁶, que ela o aplique para escrever um livro e que esse livro tenha mérito para ser impresso. A pergunta retórica enunciada por Zayas faz referência a conceitos veiculados em textos muito difundidos, portanto conhecidos do leitor da primeira metade do século XVII, nos quais se declarava a inferioridade intelectual da mulher, sua pouca capacidade para receber educação e, conseqüentemente, para destacar-se em ofícios que requeiram a aplicação do intelecto. É o que podemos encontrar, por exemplo, em textos de larga vigência como *Formación de la mujer cristiana* (1523), de Juan Luis Vives, que afirma que a formação moral das mulheres, diferentemente da dos homens, pode-se conseguir com pouquíssimos preceitos, posto que “el cuidado exclusivo de la mujer es la pudicicia”.³⁷ Sendo assim, as recomendações para a instrução da mulher centram-se na leitura de livros dedicados à compostura dos costumes, tais como as Sagradas Escrituras e as obras dos filósofos que ensinam a virtude.

A inferioridade intelectual da mulher, segundo Luis Vives, está demonstrada em Gênesis, com o exemplo de Eva, que por muito pouco se deixou persuadir pelo demônio. Por isto, afirma que “la mujer es un ser flaco y no es seguro de su juicio, y muy expuesto al engaño”. Ele observa que “algunas mujeres (...) están mal dotadas para aprender las letras”.³⁸

Quanto à capacidade para escrever livros, em *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), o médico Huarte de San Juan assevera que só os indivíduos de engenho perfeito (o inventivo) devem escrever livros, porque deles vêm o acrescentamento das artes. De acordo com Huarte, o engenho inventivo é uma propriedade que “se halla en el ánima racional

³⁵ ZAYAS, 2000, p. 159.

³⁶ Nos séculos XVI e XVII o termo “engenho” era comumente usado para referir a capacidade intelectual dos indivíduos, com algumas diferenças conceituais, entre as quais opto pela definição apresentada por Juan Luis Vives no capítulo VI, Del ingenio, do “Tratado del alma”: “del vigor y fuerza de nuestro entendimiento plugo llamársele ingenio” (in: *Obras Completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948, v. 2, p. 1200).

³⁷ VIVES, Juan Luis. “Formación de la mujer cristiana”. In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 1947, v.1, p. 986.

³⁸ *Ibidem*, p. 1001.

cuando tiene un cerebro bien organizado y templado”.³⁹ É fácil deduzir que Huarte não atribuiria esta classe de engenho a uma mulher, posto que, no segundo próêmio de sua obra, afirma que a diferença de engenho é coisa determinada por Deus no paraíso, pois quando Ele encheu o primeiro homem e mulher de sabedoria “es cuestión averiguada que le cupo menos a Eva”.⁴⁰ Huarte se propõe a demonstrar que isto ocorreu porque “la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro no es capaz de mucho ingenio, ni de mucha sabiduría”.⁴¹

Não obstante, com a publicação de sua obra, Maria de Zayas rejeita essas opiniões e incita o leitor a desqualificá-las ao tachar de néscios aqueles que subestimam a mulher.

Em seguida, a autora se encarrega de responder à pergunta que inicia o prólogo. Com sua resposta ela desafia o leitor, atrelando a opinião dele acerca da autoria feminina ao seu grau de nobreza: “Pero cualquiera, como no sea más de buen cortesano, no lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino”.⁴² A perfeita nobreza implicava em uma série de comportamentos exteriores, sendo que a murmuração era uma atividade execrável, antagônica às práticas do bom cortesão.⁴³

A seguir, a autora aborda a questão da constituição do corpo e da alma humanos, que fazia parte do extenso debate iniciado pelos filósofos da Antigüidade, tais como Platão, Aristóteles, Heráclito e Cícero, que atribuíam à alma as atividades orgânicas, racionais e psíquicas.⁴⁴ Maria de Zayas apresenta o assunto por meio de uma série de hipóteses que conduzem a uma nova interrogação:

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni

³⁹ HUARTE DE SAN JUAN. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. Esteban Torre. Madrid: Nacional, 1977, p.131.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁴¹ *Ibidem*, p. 67.

⁴² ZAYAS, 2000, p.159.

⁴³ Este preceito aparece no tratado de urbanidade de Lucas Gracián Dantisco, o *Galateo Español* (1593?), que no cap. XV “Que no se debe decir mal de nadie, ni los motes y burlas sean pesados” ensina: “hacen mal los que andan escudriñando y rechazando los defectos de otros, aunque los tengan (...); y, entre personas cuerdas y de buen trato, huyen del que murmura como del demonio” (Madrid: Atlas, 1943, p. 84). A vigência deste conceito no século XVII pode ser atestada nos tratados de Baltasar Gracián. Veja-se, por exemplo, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), que no aforismo “206. Sépase que hay vulgo en todas partes” taxa de *revulgo* o aristocrata que: “habla a lo necio y censura a lo impertinente”, julgando-o “gran discípulo de la Ignorancia, padrino de la Necedad y aliado de la Hablilla” – esta, sinônimo de murmuração – (GRACIÁN, Baltasar. *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Luys Santa Marina. Introd. notas Raquel Asun. Barcelona: Planeta, 1990, p. 205).

⁴⁴ VIVES, “Tratado del alma”, 1948, cf. p. 1147-1319.

mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?⁴⁵

Ao enunciar a questão, Zayas relaciona os principais tópicos do debate filosófico em torno à natureza da alma: a composição dos corpos, a unidade da alma, suas potências, a função dos sentidos, do sangue e dos órgãos nas operações anímicas, para, em seguida, afirmar categoricamente a igualdade da alma de homens e mulheres. Com esta assertiva, Zayas participa do debate filosófico, assinalando sua opinião. Isto fica evidente se recorrermos aos tratados das autoridades, principalmente Aristóteles, cuja obra foi difundida e atualizada por São Tomás de Aquino, na Universidade de Paris, na Idade Média, especialmente no tocante à concepção da alma.⁴⁶ De acordo com Aristóteles, em *Categorías*, o indivíduo humano está incluído na espécie “homem” e o gênero a que esta espécie pertence é “animal”.⁴⁷ O filósofo repete esta definição da espécie humana em *Acerca del alma*.⁴⁸ A divulgação da matéria, no Renascimento Espanhol, contou com o humanista cristão Juan Luis Vives em seu *Tratado del alma* (1538). Nestes textos, a alma é entendida como algo comum a todos os seres vivos, particularizada, nos humanos, por um grau mais elevado da alma racional.⁴⁹ Entretanto, em textos como *Formación de la mujer cristiana* (1523), de Juan Luis Vives, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), de Huarte de San Juan e *La perfecta casada* (1583), de Frei Luis de León, dá-se a apropriação católica da matéria filosófica e a diferença entre os sexos é assinalada qualitativamente, apoiando-se no mito bíblico da expulsão do paraíso.

Portanto, ao afirmar que homens e mulheres têm a mesma alma, e que ela não se distingue por causa do sexo, Zayas demonstra seu conhecimento sobre o assunto e participa ao leitor com qual postulado está de acordo. Com a interpretação paritária, Zayas apresenta uma visão antropológica dos sexos, que será o ponto de partida para o pleito pela dignificação da mulher.

Seguindo a articulação do debate polêmico que permeia o prólogo “Al que leyere”, após equiparar a matéria dos corpos e a potência das almas, Zayas inquirir: “¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?”⁵⁰ E responde:

⁴⁵ ZAYAS, 2000, p. 159.

⁴⁶ Cf. LAUAND, Luiz Jean. “Introdução”. In: AQUINO, Tomás de. *Sobre o ensino*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 3-22.

⁴⁷ Apud Tomás Calvo Martínez, “Introducción”. In: ARISTÓTELES, *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1988, p. 100.

⁴⁸ Ibidem, p. 100.

⁴⁹ VIVES, “Tratado del alma”, 1948, cf. p. 1149.

⁵⁰ ZAYAS, 2000, p.159.

Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto de caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio.⁵¹

Zayas inicia a longa réplica denunciando a clausura e a exígua educação destinada às meninas. Logo, se propõe a examinar a “verdadeira causa” de as mulheres não serem doutas. Para tanto, ela reorganiza os dados da equação legitimada pelo senso comum de vasto número de pregadores católicos que escreveram tratados de educação feminina nos séculos XVI e XVII:⁵² Zayas assinala que o pouco saber é um *efeito* que tem como *verdadeira causa* a tirania masculina em negar às meninas a devida instrução. Este argumento invalida as doutrinas que afirmam a “natural” inferioridade intelectual feminina e aponta um hábito cultural – a diferença sexista do ensino⁵³ – como fator determinante da desigualdade.

Em seguida, a autora compõe um silogismo, usando premissas que fazem alusão à teoria dos humores, atualizada, interpretada e divulgada por *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), de Huarte de San Juan. Zayas afirma que, se recebessem educação, as mulheres poderiam ser mais agudas que os homens, porque elas naturalmente têm frio e umidade, associação da qual deriva o entendimento, cujo sinal visível é a rapidez nas respostas e os enganos premeditados. Porém, esta fórmula de combinação dos humores não se encontra na doutrina de Huarte, tampouco nas autoridades que ele menciona.

Encontramos no *Tratado del alma*, de Luis Vives, que é pelo frio que se distingue a composição física de machos e fêmeas:

Pequeña es la diferencia entre los sexos, pues la hembra no es más que un macho incompleto, porque no reunió la justa medida del calor; de modo que

⁵¹ Ibidem, p.159-160.

⁵² Mariló Vigil, em *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, cita um grande número de tratados deste gênero (2. ed. Madrid: Siglo XXI, 1994).

⁵³ Tal prática era incentivada e justificada pelos tratados de pregadores católicos como Juan de la Cerda e Gaspar de Astete, favoráveis a que as meninas fossem educadas em casa, preferentemente pela mãe, de quem aprenderiam leitura e artes manuais. Astete adverte que se a menina é enviada à escola “se hace callejera y amiga de ver gente, lo cual en cualquier mujer es cosa reprehensible” (Gaspar de Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* (1603); Juan de la Cerda, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres* (1599), apud VIGIL, 1994, p. 56)

parece que la hembra nace de escasez. Empero la Naturaleza, señora universal, impuso el régimen y la necesidad de uno u otro sexo en los animales, y que uno nazca de las fuerzas y el otro de la debilidad, sin que falten nunca ambas concausas para engendrar el uno y el otro.⁵⁴

Conseqüentemente, é pelo frio que começa a desqualificação do ser feminino. No que diz respeito à agilidade mental, associada à umidade, há uma referência no *Tratado del alma*, quando Vives explica as funções da memória:

Dos son las funciones de la memoria (...): asir y retener. Asen o aprehenden fácilmente los que tienen húmedo el cerebro. (...) Este temperamento en los niños arguye bondad de ingenio, como notó Quintiliano, por que la memoria le ayuda para percibir fácilmente lo que quiere y reproducirlo rápida y fielmente cuando es menester.⁵⁵

Em *Examen de ingenios*, Huarte associa a agilidade mental à presença de “partes sutiles y muy delicadas” no cérebro, o que pressupõe um engenho também sutil. Entretanto, quando se reúne frio e umidade, o efeito é desfavorável para a parte racional, como Huarte ensina:

También los muchachos que tienen buena voz y gorjean mucho de garganta, son ineptísimos para todas las ciencias; y es la razón que son fríos y húmedos, las cuales dos calidades, estando juntas, dijimos atrás que echan a perder la parte racional.⁵⁶

É importante destacar que o Doutor Huarte usa a mesma premissa para desqualificar os povos de terras frias. Apoiando-se em Aristóteles, compõe uma premissa que lhe permite atestar que o engenho dos flamengos, alemães, ingleses e franceses é como o dos bêbados.⁵⁷ Huarte assegura que a falta de entendimento destes povos – justamente os inimigos do Rei Felipe II, a quem o *Examen* foi dedicado – é a muita umidade que o frio produz no cérebro e no corpo, perceptíveis pela brancura do rosto e pela cor dourada do cabelo. Já os espanhóis,

⁵⁴ VIVES, 1948, p. 1157.

⁵⁵ Ibidem, p. 1186.

⁵⁶ HUARTE, 1977, p. 173.

⁵⁷ “La misma sentencia trae Aristóteles preguntando [14ª *sectione*, *Problem.*, 15] por qué los que habitan tierras muy frías son de menos entendimiento que los que nacen en las más calientes; y en la respuesta trata muy mal a los flamencos, alemanes, ingleses y franceses, diciendo que su ingenio es como los de los borrachos, por la cual razón no pueden inquirir ni saber la naturaleza de las cosas” (Ibidem, p. 175).

pela tez morena, cabelo negro e estatura mediana, demonstram ter o cérebro quente e seco, portanto, de grande entendimento.⁵⁸

Parece evidente que Zayas, de modo sarcástico, compõe um falso silogismo que denuncia o tendencioso procedimento de Huarte de San Juan em sua teoria dos humores. Assim, ela forja uma interpretação para os antigos preceitos sobre o entendimento, de modo a acomodá-los à nova doutrina que está propondo, com vistas à promoção da mulher.

Similar artifício é aplicado ao tradicional argumento misógino de que a mulher sempre age com astúcia para enganar os homens. Zayas arguciosamente inverte a conotação do argumento, de negativo para positivo, ao assegurar que o que se faz com manha, ainda que não seja virtude, é engenho.

Advirta-se que o princípio de que a astúcia é uma demonstração de engenho não é uma invenção de Zayas, mas uma sentença de Huarte de San Juan, expressa ao descrever as qualidades do engenho de um bom médico e dos oficiais que se dedicam à arte militar.⁵⁹ Também Baltasar Gracián, em *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), obra que se destina a ser um “epítome de aciertos del vivir”,⁶⁰ aconselha o exercício da destreza e do artifício (aqui sinônimo de indústria, astúcia ou manha):

220. *Cuando no puede uno vestirse la piel de león, vístase la de vulpeja.*⁶¹ Saber ceder al tiempo es exceder: el que sale con su intento nunca pierde reputación. A falta de fuerza, destreza; por un camino o por otro, o por el real del valor o por el atajo del artificio. Más cosas ha obrado la maña que la fuerza, y más veces vencieron los sabios a los valientes, que al contrario.⁶²

Portanto, no argumento fisio-filosófico, Maria de Zayas ironicamente redefine os aplicativos convencionados e estende às mulheres o mesmo valor positivo que a demonstração de destreza de engenho e astúcia pode ter nos homens *discretos e prudentes*.

Depois da burlesca proposição acerca do temperamento feminino, a autora muda o tom e pleiteia que, se esse argumento não vale para dar crédito às mulheres, valha a experiência da História. Então cita uma série de mulheres célebres da Antigüidade que se dedicaram às letras:

⁵⁸ Ibidem, p. 175.

⁵⁹ Ibidem, cf. p. 246 e 256.

⁶⁰ GRACIÁN, 1990, p. 141.

⁶¹ Raquel Asun afirma que esta sentença é uma tradução direta de Plutarco ((ed.), 1990, p. 209). “Vulpeja”, segundo o *Diccionario de uso del Español*, é sinônimo de “zorra” = raposa (MOLINER, María. Madrid: Gredos, 1998, v. 2, p. 1430).

⁶² GRACIÁN, 1990, p. 209.

De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos.⁶³ Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias.⁶⁴ Diotima fue venerada por Sócrates por eminente.⁶⁵ Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las academias.⁶⁶ Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos;⁶⁷ Cenobia, un epítome de la *Historia oriental*.⁶⁸ Y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares con suma elegancia.⁶⁹

Ao concluir a lista,⁷⁰ Zayas desafia os conhecimentos do leitor com o seguinte comentário: “y otras infinitas de la antigüedad y de nuestros tiempos que paso en silencio, porque ya tendrás noticias de todo, aunque seas lego y no hayas estudiado”.⁷¹ Logo acrescenta um novo argumento ao debate, sempre de forma polêmica: “y después que hay *Poliantes* en

⁶³ Lê-se no verbete Lucano (Marco Anneo) da ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana: “Poeta épico romano, el más grande después de Virgilio, n. en Córdoba el año 39 de nuestra era y m. el año 65. Pertenece a la ilustre familia de los Sénecas (...). Aunque al morir sólo contaba veintiséis años, había compuesto un gran número de poemas de diversos géneros, de los cuales sólo conocemos los títulos, a saber: *El Incendio de Troya*, *El Catálogo de las heroínas*, *La Lira de Héctor*, *Orfeo*, *Las Saturnales*, *Las Sylvas*, en 10 libros, y una tragedia titulada *Medea*, de todas las cuales se salvó únicamente su poema épico-histórico *Farsalia*. Algunos autores creen que tuvo alguna parte en las producciones poéticas de LUCANO su esposa Pola Argentaria, cuyo talento y virtudes fueron celebradas por Stacio” (Barcelona: Hijos de J. Espasa Editores. s.d. v. 31, p. 447-448).

⁶⁴ “*Temistoclea*: Tal vez, Theono, esposa o discípula de Pitágoras, a la que se le atribuyen varios tratados (...) [cinco], todos perdidos. Sólo quedan ocho epístolas a varias mujeres” (...) (OLIVARES (ed.), 2000, p. 548).

⁶⁵ Diz o *Diccionario Enciclopédico Salvat* sobre Diótima: “Mujer griega legendaria, que vivió en el siglo III antes de J.C. Era sacerdotisa en Mantinea y enseñó filosofía a Sócrates. Platón le atribuye las teorías que luego desarrolló Sócrates en *El Convite* sobre el amor y la belleza” (Barcelona – Buenos Aires, 1951, v. 5, p. 400).

⁶⁶ Foi “tal vez, como Diotima, una maestra de Sócrates”, supõe Olivares ((ed.), 2000, p. 544).

⁶⁷ O *Diccionario Enciclopédico Salvat* registra seis Eudoxia, todas imperatrizes com acentuada atividade política. Não há menção ao tratado de conselhos citado por Zayas. Contudo, houve uma Eudoxia cuja produção escrita é destacada: Eudoxia Augusta (Athenais) [Atenas, 402 – Jerusalém, 460], filha do filósofo Leôncio, de quem recebeu esmerada educação. Foi esposa do imperador Teodosio II e imperatriz do Oriente. Muito influente e poderosa, participou das lutas políticas de seu tempo. Entre suas composições sobressaem a poesia laudatória e traduções do Octateuco (v. 6, p. 445-446) [*Octateuco*: “Códice de la Biblia que contiene ocho libros” (Ibidem, v. 9, p. 1011)].

⁶⁸ Zenóbia foi rainha de Palmira [Síria], destituída e presa pelo imperador romano Aureliano em 272 (*D.E.Salvat*, v. 12, p. 1143). As virtudes intelectuais da rainha são descritas no capítulo que Cristina de Pizán lhe dedica, em *La ciudad de las damas* (1405). Afirma que foi aluna de Longino, sabia latim e grego, “lo que la ayudó a redactar de forma elegante y concisa un compendio de historia” (ed. Marie-José Lemarchand. 2. ed. Madrid: Siruela, 2001, p. 110).

⁶⁹ As fontes consultadas afirmam que Cornélia é filha de Africano. Não foi encontrada menção às epístolas. O que a distingue é a educação dada aos filhos: “CORNELIA modelo de dama romana, hija de Escipión el Africano, n. el 189 antes de J.C.; casó con T. Sempronio Graco y fue digna madre de los Gracos y de Sempronia, esposa de Escipión el Joven” (*D.E.Salvat*, v. 2, p. 415). Quanto aos Gracos, Tibério e Caio, são descritos como “hermanos tribunos y oradores célebres de Roma, hijos de Cornelia” (*Pequeño Larousse Ilustrado*. Buenos Aires – México, 1994, p. 1322).

⁷⁰ Listar insígnies mulheres da Antigüidade greco-romana, da Bíblia e da História recente era um costumeiro recurso de autores de obras voltadas à defesa da mulher. O exemplo mais célebre é o de Boccaccio (1313-1375), em *De claris mulieribus*, que foi imitado por diversos autores nos séculos XIV e XV, entre os quais Cristina de Pizán, em *La ciudad de las damas* (1401).

⁷¹ ZAYAS, 2000, p. 160.

latín, y *Sumas morales* en romance, los seglares y las mujeres pueden ser letrados. Pues si esto es verdad, ¿qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros?”⁷²

Tais obras consistiam em catálogos de sabedoria. A primeira reunia matéria poética e ainda conhecimentos sobre geografia, história, astronomia e outros, similar às nossas enciclopédias; já a segunda agrupava a matéria moral. Ambas serviam de fonte para a composição literária.⁷³ A utilização destes catálogos era corrente e adequada ao princípio poético de *mimesis*. Associado a ele está o de erudição, segundo o qual o poeta culto precisava de conhecimentos extensos e variados, de autores clássicos e modernos, assim como de diversas matérias (ciências, línguas, filosofia, etc.), a fim de transmitir o saber canônico, a informação e o ensino moral esperados da literatura.⁷⁴ Entretanto, problematizava-se a qualidade da imitação, que poderia ser rebaixada a “remedo de retrato” quando lhe faltasse o grau de invenção requerida pela imitação criativa.⁷⁵

A pergunta de Zayas talvez possa ser entendida como uma indagação irônica: a mulher não teria sequer capacidade para copiar um modelo? Se há instrumentos acessíveis, como as *Polianteas* e as *Sumas morales*, e tantos homens que se dedicam à toda sorte de imitação, por que as mulheres não podem fazê-lo?

Muito provavelmente, a lista de mulheres célebres resulta da consulta a uma das *Polianteas*. Com a longa citação, a aguda madrilense prova que, tendo acesso aos mesmos meios de que os homens dispõem, maneja habilmente o procedimento de inserir matéria de erudição em seus escritos.

Com o exemplo das mulheres insignes da Antigüidade, Maria de Zayas mostra que existe tradição nas letras de punho feminino e assim desautoriza discursos como o de Frei Luis de León, que em *La perfecta casada* (1583) confirma a doutrina huartiana a respeito da “natural” incapacidade intelectual da mulher para os estudos:

Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca: y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las

⁷² Ibidem, p. 160.

⁷³ Sobre as *Polianteas*, ver LÓPEZ GRIGERA, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad, 1995, p. 179. Pode-se ter um exemplo de sua aplicação no Discurso LVIII, “De la docta erudición y de las fuentes de que se saca”, do tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1642), no qual Baltasar Gracián apresenta uma extensa lista de autores e suas correspondentes definições para “erudição”. Segundo Evaristo Correa Calderón, a lista provém de “alguna Floresta o Poliantea de dichos y sentencias, muy difundidas a partir del Renacimiento” (Madrid: Castalia, v. 2, 2001, p. 217). Mesma origem deve ter a série de “epítetos al sol” do Discurso X (Ibidem, v. 1, p. 128).

⁷⁴ BOBES et alli, 1998, cf. p. 340-341.

⁷⁵ Ibidem, p. 341-343.

libertó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace del entender, y las palabras no son sino como imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, 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.⁷⁶

Igualmente, Zayas refuta aqueles tratadistas católicos dos séculos XVI e XVII que, sem aludir à inferioridade “natural”, se opõem à instrução feminina por temer que o incremento da educação resulte em prejuízo à conservação da castidade. Gaspar de Astete, por exemplo, recomendava que as donzelas soubessem ler, mas não escrever, “porque muchas mujeres andan y perseveran en malos tratos, porque se ayudan del escribir para responder a las cartas que reciben y como escriben por su mano encubren mejor los tratos que traen y hacen más seguramente lo que quieren”. Por isto, assevera, “como es gloria para el hombre pluma en la mano, y espada en la cinta, así es gloria para la mujer, el huso en la mano, y la rueca en la cinta y el ojo en la almohadilla.”⁷⁷

Não por acaso, as mulheres da Antigüidade citadas por Zayas majoritariamente pertenceram a famílias ilustres, sendo destacadas como irmã, esposa ou mãe de homens igualmente célebres, o que obriga a incluí-las na categoria de “buena y honesta” de Frei Luis de León. Nelas, ao contrário do vaticínio de Gaspar de Astete, o talento de tais damas para as letras somou glória a suas virtudes.

Para finalizar o debate em torno à presteza da mulher para os livros, Zayas usa sua experiência pessoal como prova contumaz da argumentação. Menciona sua afeição natural à leitura, que a levou ao gosto por compor versos, até chegar a escrever as *Novelas*. Termina usando o costumeiro recurso da *captatio benevolentie*, estimando que o leitor aprecie a obra. Porém, Zayas transforma o convencional *topos humilitatis* em um texto sexuado, como afirma Olivares.⁷⁸ Com audaz ironia, a autora faculta com força impositiva a autorização de sua obra, dizendo que se não pode ser apreciada por seu valor literário, deve sê-lo por causa da tradicional cortesia com que se retribui o servilismo feminino:

No es menester prevenirte de la piedad que debes tener, porque si es bueno [o livro] no harás nada en alabarle; y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien

⁷⁶ LEÓN, Fray Luis de. *La perfecta casada*. 9. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, p. 124.

⁷⁷ ASTETE (1603), apud VIGIL, 1994, p. 56.

⁷⁸ Cf. OLIVARES (ed.), 2000, p. 38.

las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada. Y así pues, no has de querer ser descortés, necio, villano ni desagradecido. Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte. Vale.⁷⁹

Em “Al que leyere”, através do articulado confronto entre teses e antíteses, Zayas cria um diálogo socrático que ilustra sua *erudição* e *discrção*, pois demonstra conhecer os discursos e os textos autorizados, usando-os com grande artifício em sua argumentação a favor do reconhecimento da capacidade feminina para receber educação e dedicar-se às letras com o mesmo talento⁸⁰ e virtude que os homens. O sarcasmo, porém, transforma o diálogo em uma ironia socrática, com o evidente intento de levar o leitor a reconhecer sua própria ignorância a respeito da capacidade intelectual da mulher e a aceitar que a depreciação do caudal feminino é ato indigno, que merece severo vilipêndio.

Como se pode notar, a arguta reflexão sobre a condição da mulher contém uma proposição maior: o pleito pela autorização da escrita feminina, que vai se estender e incrementar ao longo da obra.

Na próxima seção, aprofunda-se o estudo do prólogo a partir da consideração das regras convencionadas para este gênero textual e da prática de seus contemporâneos. Com isto espera-se destacar as principais estratégias da composição de “Al que leyere” e indicar sua vinculação com o texto principal.

1.3.1.1. “Al que leyere” e a preceptiva do gênero

De acordo com Alberto Porqueras Mayo, o prólogo é um gênero literário definido por estruturas determinadas, impostas pela tradição que se faz lei.⁸¹ É uma fórmula tipográfica e estilisticamente independente do texto que precede, mas que tem sua matéria intrinsecamente ligada a ele, sendo “permeável” e dependente do texto a que serve. Tradicionalmente tem a finalidade de captar a benevolência (*captatio benevolentiae*) do leitor por meio de um texto

⁷⁹ ZAYAS, 2000, p. 160.

⁸⁰ Convém considerar que os teóricos aristotélicos dos séculos XVI e XVII entendiam o talento como um dom inato aos poetas, concernente à faculdade inventiva, que deveria ser desenvolvido por meio da aplicação às artes poéticas. É o talento individual que garante a “autonomía del autor sobre su obra y sobre el análisis y comprensión de la literatura” (cf. BOBES et alii, 1998, p. 335 et seq.).

⁸¹ PORQUERAS, 1957, p. 93.

simples, breve, com estilo direto e pessoal, que contém apresentação, justificação, defesa e elogio.⁸² Citando Agustín González de Amezúa, afirma que, no chamado Século de Ouro, nenhuma obra poderia prescindir do prólogo, entendido como parte integrante da obra, que estabelece o contato entre autor e leitor,⁸³ e como clássico ornato literário.⁸⁴

A inovação na composição de prólogos não era rara, segundo Porqueras Mayo, justamente por causa da existência de regras fixas, o que desperta o afã de superá-las, atitude própria da vitalidade das artes.⁸⁵

Em *El prólogo como género literario* (1957), Porqueras Mayo agrupa a diversidade de prólogos dos autores do chamado Século de Ouro em categorias. Observando-as, não é possível encaixar “Al que leyere” em nenhuma, ainda que delas se aproxime. Quanto à classificação pelo conteúdo, assemelha-se ao *prólogo “presentativo”*, por sua função de “apresentar”, não obstante, em vez de “‘presentarnos’ el libro y ‘justificar’ su publicación”, desvia-se singularmente do costumeiro objeto para destacar a autoria feminina.⁸⁶ “Al que leyere” aproxima-se também do *prólogo doutrinal* por sua densidade ideológica, ao expor um universo “aparte de lo puramente literario”.⁸⁷ Ainda guarda semelhanças com o *prólogo afetivo*, que intensifica a técnica do diálogo com o leitor através de um “dinamismo de afectos”.⁸⁸

Quanto ao estilo, o exórdio das *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) aproxima-se aos *prólogos irônicos*, nos quais o leitor é tratado com um simulado tom afetuoso, “aunque por encima de él está la independencia y superioridad del autor”,⁸⁹ cujo modelo, segundo Porqueras Mayo, é Miguel de Cervantes.⁹⁰ O crítico aponta três traços estilísticos da ironia cervantina, das quais duas estão presentes no prólogo de Maria de Zayas: o *equilíbrio* entre as fórmulas de ataque e defesa do leitor, que dá a impressão de autodomínio, próprio do homem irônico,⁹¹ e a *afetuosidade excessiva*, de cujas mostras Zayas copia o possessivo (“lector

⁸² Ibidem, cf. p. 150.

⁸³ AMEZÚA. *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro* (Madrid, 1951). Apud PORQUERAS, 1957, p. 105.

⁸⁴ PORQUERAS, 1957, cf. p. 128.

⁸⁵ Ibidem, cf. p. 102.

⁸⁶ Ibidem, p. 114.

⁸⁷ Ibidem, p. 116. Porqueras Mayo assegura que a matéria ideológica encontra no gênero prólogo um potente veículo expressivo, que substitui o ensaio no Século de Ouro (p. 116).

⁸⁸ Pertencem a este grupo os prólogos agressivos, de caráter humorístico ou irônico, que foram usados principalmente pelos gêneros dirigidos a extensos públicos, como o romance e o teatro (Ibidem, cf. p. 117). “Al que leyere” só não tem afinidade com os *prólogos preceptivos*, dedicados à discussão dos postulados poéticos experimentados pelas artes do período, à divulgação das notícias literárias ou à apresentação das obras publicadas pelo autor (Ibidem, cf. p. 114-115).

⁸⁹ Ibidem, p. 126.

⁹⁰ Ibidem, p. 162.

⁹¹ Ibidem, p. 162.

mío”) e a repetição: “y así te digo, otra vez, lector amable”,⁹² diz Cervantes no prólogo às *Novelas ejemplares* (1613), enquanto Zayas pergunta “quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía”.⁹³

Porqueras Mayo observa que a ironia é usada nos prólogos de autores consagrados, reflexo de sua elevada auto-estima, por isto tributa a ironia de Cervantes à certeza de estar publicando um novo sucesso editorial.⁹⁴ Pode-se confirmar a assertiva examinando o “Prólogo al lector” das *Novelas ejemplares* (1613). Ali o autor lamenta não ter um amigo que grave seu retrato na primeira página para dar a conhecer a todos “el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino” e dê notícias de seus feitos bélicos na batalha de Lepanto. Na fantasia do autor, suas proezas nas armas e nas letras deveriam ser anotadas ao pé do retrato, para estender seu nome e avaliar seu engenho.⁹⁵ Ainda que fosse tópica a apresentação das obras já publicadas pelo autor no prólogo de sua mais nova edição, é inegável o auto-elogio que subjaz à ironia reinante. Zayas, entretanto, na condição de autora iniciante, não dispõe das mesmas certezas que justificam a ironia de Cervantes. A autoconfiança da autora deve-se, provavelmente, à convicção sobre sua capacidade para ingressar no universo editorial e à superioridade dos argumentos com que desqualifica seus possíveis detratores.

Vale notar que a ironia de Cervantes no prólogo às *Novelas ejemplares* abrange o próprio autor quando, na falta de um amigo pintor, esboça em palavras uma pintura de si mesmo, zombando de seus poucos dentes, suas cãs, costas corcundas e pés não muito ligeiros.⁹⁶ Com seu cômico “auto-retrato falado”, Cervantes satiriza a vaidade implicada no costume de seus colegas de gravar sua imagem no preâmbulo de seus livros, como fez, por exemplo, Mateo Alemán, na primeira parte de *Guzmán de Alfarache* (1599).⁹⁷

O costume de estampar o retrato do autor nas páginas preliminares indica a pertinência de que Maria de Zayas faça uma apresentação destacando a novidade da autoria feminina. Também põe em relevo a particular substituição do “auto-retrato físico” pelo retrato intelectual, que se apóia na equivalência entre a alma de homens e mulheres, avaliza-se no

⁹² Apud PORQUERAS, 1957, p. 163.

⁹³ ZAYAS, 2000, p. 159.

⁹⁴ PORQUERAS, 1957, p. 162.

⁹⁵ CERVANTES, 1993, v. 1, p. 73-74.

⁹⁶ Porqueras Mayo entende de outra forma o “autorretrato físico” de Cervantes. Crê que com ele o autor maneirista pretende intensificar a ficcionalização do prólogo, procedimento que indica a sensibilidade barroca de Cervantes “puesto que el autorretrato puede crear una presencia de *vida* que anime de realidad espontánea todo el cuadro” (*El prólogo en el Manierismo y Barroco Españoles*, 1968, p. 10).

⁹⁷ ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. José María Micó. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2006, 2 v. Cf. retrato na p. 122 (v. 1). Micó informa que nas três publicações revisadas por Alemán consta o retrato do autor, gravado em cobre na edição *princeps* e em madeira nas duas seguintes (v. 1, p. 121).

exemplo de mulheres insignes, afirma-se no auto-elogio à inclinação natural para a leitura e na capacidade para compor e imprimir um livro.

Maria de Zayas refuta a ironia na apresentação do autor, porém copia de Cervantes o traço mais inovador de seus exórdios, a mediação da voz de uma terceira pessoa no diálogo entre autor e leitor. No prólogo à primeira parte do *Dom Quixote* (1605), por exemplo, o autor participa ao leitor a conversa que teve com um amigo, que o aconselhou sobre a composição do texto. Também no prólogo às *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes utiliza a mencionada falta de um amigo – que poderia retratá-lo e elogiar seus feitos – para comunicar ao leitor o que este amigo teria dito.

Zayas altera a ficcionalização do diálogo autor-amigo-leitor, inventado por Cervantes, substituindo a figura do amigo pela opinião dos néscios. “Néscio” é o adjetivo comumente atribuído ao “vulgo” que, no século XVII, é objeto de duras críticas nos prefácios de obras dirigidas a um público heterogêneo, explica Porqueras Mayo.⁹⁸ Antítese do leitor *discreto* – inteligente e compreensivo –, o leitor néscio é taxado de ignorante e censurador,⁹⁹ como podemos atestar no prólogo “Al vulgo” na primeira parte de *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán:

No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en disfamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte. (...) Libertad tienes, desenfrenado eres, materia se te ofrece: corre, destroza, rompe, despedaza como mejor te parezca, que las flores holladas de tus pies coronan las sienas y dan fragancia a el olfato del virtuoso. Las mortales navajadas de tus colmillos y heridas de tus manos sanarán las del discreto, en cuyo abrigo seré, dichosamente, de tus adversas tempestades amparado.¹⁰⁰

Não obstante, em “Al que leyere”, Zayas distancia-se do padrão de seus contemporâneos e dá uma particular conotação ao conceito de necidade: néscio é aquele que pensa que “mujer (...) es lo mismo que una cosa incapaz”.¹⁰¹ Por isto, o diálogo entre a autora e o leitor é mediado pelo parecer dos detratores das mulheres, os que hipoteticamente desqualificariam a obra por causa do gênero sexual da poetisa.

⁹⁸ PORQUERAS, 1957, p. 125 e 156. Segundo ele, os insultos ao “vulgo” devem-se a “una actitud filosófica de menosprecio a la masa vulgar” (p. 156).

⁹⁹ Ibidem, p. 156.

¹⁰⁰ ALEMÁN, 2005, v.1, p. 108-109. Porqueras Mayo destaca que, como outros autores, Alemán compõe dois prólogos, um “Al vulgo” e outro “Al discreto lector” (1957, p. 125).

¹⁰¹ ZAYAS, 2000, p. 159.

Zayas coloca o leitor de seu proêmio na condição de juiz que deve decidir quem tem razão, se ela ou os ignorantes depreciadores da capacidade feminina para as letras. Para o leitor, portanto, são dirigidas as sentenças condicionais – não ao autor ou ao amigo, como fez Cervantes nas obras citadas –, a fim de implicá-lo diretamente em um ato de juízo.

Lingüisticamente, a inovação de Zayas se organiza por meio de estruturas condicionais (o condicional simples, “si”, e as orações subjuntivas: “cualquiera, como no sea más de buen cortesano”, “y cuando no valga ... valga ...”, “aunque seas lego y no hayas estudiado”) e pelo emprego de formas negativas, para suavizar o rigor das afirmações (“quien no las estima es necio”, “no has de querer ser descortés”). A ironia ainda se manifesta pela calculada variação entre o tratamento direto (verbos em segunda pessoa do singular, “tú”), que a autora usa para estabelecer um contato pessoal e informal com o leitor, e o tratamento indireto (“muchos”, “algunos necios”, “cualquiera”, “quien”), com o qual a voz autoral alude aos ignorantes.

Na irônica prosopopéia o leitor está livre do áspero ataque do autor, comum nos prólogos do século XVII,¹⁰² mas em posição pouco cômoda, já que constantemente a autora condiciona sua educação e atitudes às dos néscios.

Evitando o ataque direto ao leitor, Zayas produz a sensação de equilíbrio entre a defesa da autoria feminina e o ataque à opinião dos possíveis difamadores, criando um ambiente propício para conduzir o leitor a uma autocensura, na qual simula deixá-lo livre para abnegar a opinião dos vulgares ignorantes. Engenhosamente, Zayas concede ao veredicto do leitor uma importância capital, artifício que produz o mesmo efeito pretendido por Cervantes: dissimular a superioridade com que o autor se impõe no diálogo.

A condução do leitor em favor da dignificação da mulher se estende do prólogo “Al que leyere” a toda obra, em suas duas partes, como será demonstrado nos próximos capítulos. Por toda extensão, idêntico papel é designado ao leitor: o de juiz. Embora se desfça o diálogo autor-néscios-leitor, a disputa entre postulados favoráveis e contrários à valorização da mulher será constante, na ação dos contos, no discurso das personagens das fábulas e dos participantes do sarau. O encontro de jovens, que serve de moldura aos contos, intensifica o diálogo polifônico e leva o leitor a mimetizar o papel do auditório, receptor direto dos relatos das *Novelas amorosas y ejemplares* e da polêmica dos *Desengaños amorosos*.

O vivo diálogo com o leitor, a inescusável intenção de conduzir sua opinião no pleito em favor da mulher são características que se alçam sobre as antigas fórmulas do gênero

¹⁰² Porqueras Mayo registra, além do ataque à necidade do “vulgo”, o áspero tratamento dirigido ao leitor acusado de ser cruel, perverso e ingrato, que algumas vezes aparece já no título, como o encontrado em *Las Zahurdas de Pluton*, de Quevedo: “Prólogo al ingrato e desconocido lector” (1957, p. 153).

prólogo sem, no entanto, desprezá-las. Mais que indicar o caráter “permeável” que Porqueras Mayo observa nos prólogos do chamado *Século de Ouro*, as características comuns constituem a primeira evidência da unidade estrutural (forma dialogada) e temática (feminina) do engenhoso projeto de obra de Maria de Zayas.

No âmbito da organização da disputa polêmica, o exórdio cumpre bem a função de assentar as bases – filosóficas, médicas, históricas e culturais – da tese que a obra irá apresentar e defender.

1.3.2. O projeto de unidade

Quando Miguel de Cervantes apresenta ao leitor as *Novelas ejemplares* (1613), obra que inaugura o gênero *novela corta española*, como ele faz questão de frisar, diz que delas se pode obter saboroso e honesto fruto “así de todas juntas, como de cada una de por sí.”¹⁰³ Afirma que sua intenção, ao publicá-las, é “poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, (...) sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan.”¹⁰⁴ No final do prólogo adverte que elas “algún misterio tienen escondido que las levanta.”¹⁰⁵

Maria de Zayas parece seguir o modelo do mestre do gênero ao destacar o deleitoso proveito e a honestidade da matéria de suas coletâneas já nos títulos,¹⁰⁶ também ao ofertar ao leitor de seus contos vários níveis de entretenimento, dispostos em diversos planos de leitura: linear, profunda, das partes, do conjunto, de cada uma das coletâneas e da reunião delas.

A inclusão da moldura, suprimida por Cervantes, permite à autora pôr em relevo a intenção de dar unidade à obra, assinalada pelo idêntico espaço (casa de Lisis) e personagens principais (Lisis, Lisarda, Dom Juan e Dom Diego). A moldura ainda salienta o caráter pedagógico dos contos, visto que todos possuem introdução e conclusão, nas quais é explicitado o propósito com que a história é narrada – sempre com vistas ao proveito moral –.

¹⁰³ CERVANTES, 1993, v.1, p. 74.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 74-75.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 75.

¹⁰⁶ Esta afirmação tem em conta a hipótese levantada por Julián de Olivares, a partir das licenças publicadas na edição princeps das *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), de que o título originalmente dado por Zayas foi *Honesto y entretenido sarao*, cujos termos ela manteve na coleção seguinte: *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647).

Zayas, igualmente, dota sua obra de um mistério que a levanta e engrandece, posto que suas partes se somam para compor um encômio à mulher. Fazendo uma analogia à constatação de Agustín González de Amezúa, pode-se dizer que Zayas acrescenta aos dois fins primordiais da *novela corta española*, deleite e ensino, um terceiro: “la defensa de la mujer”.¹⁰⁷

Nas *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) o elogio à mulher é nitidamente percebido na leitura do conjunto de contos, mas pode passar inadvertido na leitura de apenas um deles, ou de um grupo aleatório. Isto porque na organização do sarau não é definido um tema para as palestras, tampouco uma finalidade, além da honesta diversão durante os festejos de Natal. Sendo assim, os narradores – moços e moças – escolhem livremente os temas de sua exposição, entre os quais estão os perigos do amor erótico, os enganos masculinos, a avareza, a soberba, a força do amor e da virtude, o poder divino para premiar e castigar e, inclusive, a magnificência do diabo. No entanto, na exposição dos diversos temas nota-se o elogio à mulher na repetição de exemplos femininos de virtude, destacados pelo predominante protagonismo feminino.¹⁰⁸

Na *Parte segunda del Sarau y entretenimiento honesto* (1647), no entanto, o propósito de “volver por la fama de las mujeres (tan prostrada y abatida por su [de los hombres] mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)”¹⁰⁹ é categoricamente fixado e direciona o tema das palestras das narradoras – só mulheres – que se dispõem a provar como é injusta a comum detração do sexo feminino. Também nesta coletânea, cada conto oferece deleite e ensino, mas somente a leitura do conjunto revela o mistério que os enaltece, porque progressivamente o tema e as intenções do sarau vão sendo ampliados e justificados através do debate na moldura, estabelece-se o conflito entre grupos com opiniões contrárias e, nas jornadas finais, verifica-se a eficácia das narradoras para persuadir o auditório a favor de sua causa. Sendo assim, somente a leitura global da *Parte segunda* permite compreender a finalidade dos inflamados discursos da moldura, bem como sua conexão com os trágicos contos.

Segundo Alicia Yllera, o uso da moldura difundiu-se através do *Decamerão* (1348-1353), de Boccaccio, e tornou-se um recurso usual para agrupar os contos nas coletâneas.¹¹⁰

¹⁰⁷ Amezúa diz “la defensa de la mujer contra la tiranía de los hombres” (Prólogo à edição de *Desengaños amorosos*, 1950, p. IX), porque se refere apenas à segunda coletânea. A alteração é necessária para que se possa estender esta conclusão à primeira.

¹⁰⁸ São oito os contos protagonizados por mulheres e dois por homens.

¹⁰⁹ ZAYAS, 1983, p. 118.

¹¹⁰ Yllera informa que a primeira tradução espanhola do *Decamerão* é de 1496 e contou com quatro reedições antes de ser incluída no Índice de Valdés (1559). Em 1583 o Índice de Quiroga autoriza a circulação de uma

Os pretextos mais comuns para ambientar a moldura eram a reunião e a viagem. Alguns autores italianos ensaiaram novos procedimentos.¹¹¹ Cervantes também inova ao escolher elidir este recurso, logo resgatado por seus sucessores. A moldura inventada por Zayas se destaca dos padrões vigentes “al desarrollar una trama independiente de las novelas e incluso al crearse una interacción entre el marco y los relatos”,¹¹² afirma Yllera, que não apresenta as razões que a levaram a esta conclusão. Provavelmente se refira ao conflito amoroso que se desenrola entre dois pares de personagens principais no primeiro sarau (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637), fato que problematiza a relação entre os jovens. Sem que se enuncie claramente a correlação, é notório que as querelas entre o verdadeiro e o falso amor são o móvel da trama da moldura e também dos contos. No segundo sarau (*Desengaños amorosos*, 1647) o conflito afetivo entre Lisis – Lisarda – Dom Juan – Dom Diego está aparentemente resolvido, contudo, a decepção amorosa da anfitriã determina o assunto das palestras: o *desengano*.¹¹³ Nesta obra, a atitude filosófica de desengano volta-se aos enganos do amor e aos que permeiam as relações entre homens e mulheres. A interação entre os textos se acentua a medida que os contos influenciam a opinião e a ação das personagens da moldura, incrementando a unidade estrutural (moldura - contos) e temática (desengano) da coletânea.

Para compreender a escolha de Zayas pelo sarau para ambientar sua obra, convém tecer algumas considerações sobre o gênero diálogo.

Primeiramente, há que recordar que a disputa polêmica de idéias, em forma de *quaestio disputata*, foi o sistema das aulas de São Tomás de Aquino, na Universidade de Paris, entre 1256 e 1259. Sucessora do debate retórico da Antiguidade, a *quaestio disputata*

edição expurgada ((ed.), 1983, p. 24-25). Lena E. V. Sylvania afirma que o *Decamerão* não foi a única obra de Boccaccio divulgada na Espanha, mas seguramente a mais influente. Sustenta que o *Decamerão* foi responsável por uma moda literária que se inicia em meados do século XVI (com obras como *Coloquios Satíricos* (1553), de Antonio de Torquemada, e *Patrañuelo* (1556) de Juan de Timoneda) e tem seu auge na primeira metade do século XVII, quando “the idea of the framework used in the *Decameron* was closely followed, but with just enough variation to distinguish the adaptations from the original” (1966, p. 24). Sylvania arrola à moda inspirada na estrutura do *Decamerão*: *Carnestolandas de Castilla* (1605), de Lucas Hidalgo; *El pasajero* (1617), de Suarez de Figueroa; *La casa del placer honesto* (1620), de Salas Barbadillo; *Novelas morales* (1622), de Francisco Lugo y Davila; *Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina; *Tardes entretenidas* (1626), *La huerta de Valencia*, *Los alivios de Casandra* (1640), *Jornadas alegres* (1626) e *La quinta de Laura* (1649), de Alonso de Castillo Solórzano; *Para todos* (1632), de Juan Pérez de Montalbán; *Auroras de Diana* (1632), de Pedro de Castro y Anaya; além das *Novelas ejemplares* (1613), de Miguel de Cervantes e as coletâneas de Zayas (1637-1647) (ibidem, p. 24-25).

¹¹¹ Yllera cita os exemplos de Piccolomini, “que sustituye el marco por la dedicatoria”, e Bandello, “que proporciona a cada relato um marco epistolar independiente” ((ed.), 1983, p. 33).

¹¹² Ibidem, p. 33.

¹¹³ Maria do Socorro Fernandes de Carvalho explica que “engano e desengano são conceitos carregados de implicações contra-reformadas e figuram com freqüência no universo seiscentista. O engano gera determinada ilusão de perpetuidade do ser ou de autonomia substancial ante ao divino. O desengano, em contrapartida, é promovido pela ação do tempo, que castiga o sujeito por essas fantasias” (*Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007, p. 137).

dedica-se a provar uma tese através de objeções e contra-objeções, com respectivas respostas, dando voz primeiro ao adversário.¹¹⁴ Segundo Weisheipl, a disputa polêmica de um tema sintetizava o espírito da universidade e era a própria essência da educação escolástica, para a qual “não era suficiente escutar a exposição dos grandes livros do pensamento ocidental por um mestre; era essencial que as grandes idéias se examinassem criticamente na disputa.”¹¹⁵

A *ars praedicandi*, arte que ensina a técnica do debate, constava também do programa do ensino escolar medieval e estendeu-se para os séculos XVI e XVII através do *trivium*, conforme afirma Alberto Blecu.¹¹⁶ Gybbon-Monypenny esclarece que as três artes do *trivium* eram: gramática, lógica (ou dialética) e retórica, as quais eram estudadas em três disciplinas especiais: *ars dictaminis*, para a redação de documentos, cartas oficiais, etc; *ars praedicandi*, para a composição de sermões; e *artes poeticae*, cuja missão era transmitir as doutrinas poéticas do Mundo Antigo.¹¹⁷

Ainda que fosse “tributária do prestígio das grandes obras da Antigüidade filosófica”, como afirma Alcir Pécora,¹¹⁸ e suas técnicas contempladas no ensino universitário e médio, a forma dialogada se efetua de modo peculiar na arte da conversação elegante – prática culta das cortes humanistas italianas que se estendeu pela Europa e prontamente passou dos palácios às casas dos nobres –. Pécora adverte que, tendo como propósito principal a diversão, a conversação se opõe ao diálogo utilizado nas reuniões políticas ou de negócios, ao discurso acadêmico e ao escolástico, cujo entendimento não é fácil, nem a elocução suficientemente variada. A conversa elegante comunga alguns princípios da arte oratória, como o “perfeito domínio da voz, da pronúncia, da expressão, do gesto, do porte” e o *decoro*, “que ajusta o discurso à ocasião, aos lugares e às pessoas”. No entanto, estes e demais saberes dos participantes devem subordinar-se ao “efeito agradável” a que visa a conversação, para o qual é imprescindível o encanto da companhia e um desenvolvimento livre e variado dos assuntos.¹¹⁹ Isto pode ser observado, por exemplo, em *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione, obra que mimetiza e descreve os preceitos da gentil palestra, entre outros requisitos da perfeita cortesia.¹²⁰

¹¹⁴ Cf. LAUAND (ed.), 2004, p. 3-6.

¹¹⁵ Apud LAUAND (ed.), 2004, p. 4.

¹¹⁶ In: RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 1992, cf. p. XXVII.

¹¹⁷ In: RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*. Madrid: Castalia, 1988, cf. p. 36.

¹¹⁸ “Prefácio à edição brasileira”. In: CATIGLIONE, B. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. IX.

¹¹⁹ Cf. *A arte de conversar. Morellet e outros*. Ed. prefácio Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. VII-XI.

¹²⁰ Esta obra constitui, de acordo com Alcir Pécora, a mais importante do gênero, “o modelo de todos os demais tratados, que se multiplicaram nas diferentes línguas, com o mesmo propósito de instituição de um novo código da razão, sinalizado por um sistema complexo de maneiras” (“Prefácio à edição brasileira”, 1997, p. VII).

Em *A arte de conversar* (2001), Pécora explica que nos círculos privados o diálogo substituiu o academicismo da disputa escolástica, sem perder seu caráter pedagógico na formação intelectual da nobreza. A utilidade das conversas, entendidas como fonte de conhecimento, está na possibilidade de comunicação e desenvolvimento das idéias, que podem influenciar as opiniões. O abade André Morellet (1727-1819), no tratado *De la conversation* (1812), destaca o benefício do aperfeiçoamento moral da sociedade por meio da amistosa palestra. Pécora considera que, em última instância, nos diferentes tratados do gênero “a conversa justifica-se como um princípio civilizador, na medida em que as paixões postas em jogo deixam-se modelar pelas ações reguladoras dos vários discursos em colaboração.”¹²¹

O *Decamerão* (1348-1353) de Boccaccio e as coletâneas de Zayas, entre numerosos exemplos, mimetizam nos contos emoldurados o ambiente de entretenimento e proveito “civilizador” dos salões de conversação. Em um espaço verossímil, seus contos são apresentados dentro de uma tradicional fórmula de argumentação em que, a partir de um problema ou um tema proposto, o conto é apresentado como *caso exemplar*, com o qual o narrador manifesta seu parecer, confirma ou nega uma tese.¹²² A argumentação se encerra com uma conclusão, que sintetiza a lição do conto. Ela pode ser enunciada pelo narrador, mas sempre demanda um *ato de juízo*¹²³ do auditório, confirmando ou negando, parcial ou completamente o parecer dado. Os juízos, ou opiniões, se manifestam durante a conversa livre que sucede as narrações. Nestas obras as manifestações da arte da conversação elegante e os contos têm a dupla função de *deleitar o leitor ensinando*, preceito clássico das belas letras.

Vale recordar que o ensino moral ministrado em forma de contos emoldurados inaugura a narrativa de ficção em língua espanhola com o *Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (1335), do Infante Dom Juan Manuel, que segue a tradição contística oriental, de caráter sapiencial, da qual fazem parte as *Mil e uma noites*, *Sendebar*, *Calila y Dinma* e outras que tiveram ampla divulgação na Europa.¹²⁴ Tais obras possivelmente serviram de modelo para o *Decamerão* e para os contistas italianos dos séculos XV e XVI,

¹²¹ PÉCORA (ed.), 2001, cf. p. XV-XVII.

¹²² No *Decamerão* diferentes temas são propostos para cada jornada, determinados pela “rainha” ou “rei” que a chefia. A primeira jornada é de tema livre, as seguintes versam sobre infortúnios com final feliz; algo muito desejado que se consegue; casos de amor com final infeliz; uso de sentenças elegantes para resolver problemas; enganos das esposas aos maridos e outros temas (cf. BOCCACCIO, Giovanni. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1979).

¹²³ Cf. PÉCORA, “Prefácio...”, 1997, p. IX.

¹²⁴ Ver o estudo introdutório de María Jesús Lacarra para a edição de *Sendebar* (ANÓNIMO. Madrid: Cátedra, 1989).

como Matteo Bandello (1485?-1561), que com suas *Novelle*, exerceu grande influência sobre o teatro e a narrativa de ficção espanholas.¹²⁵

Na coletânea de Dom Juan Manuel encontram-se *exemplos* de condutas que se deve, ou não, imitar. Os modelos a evitar são *exemplos ex contrario*, isto é, ao contrário, por causa de seu final desafortunado. Eles devem servir de *escarmento*, isto é, de aviso ao leitor prudente.¹²⁶

O ensino com *exemplos ex contrario* era prática comum de moralistas e pregadores, afirma Alberto Blecu. A utilização deste recurso pedagógico na literatura pode ser ilustrado pelo *Libro de buen amor* (1330 ou 1343), de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, cujo desastrado protagonista, movido por sua incontinente luxúria, é levado a uma seqüência de infortúnios amorosos.¹²⁷

Herdeira de toda essa tradição cultural e poética, Maria de Zayas compõe duas coleções que operam como tese e antítese. Nas *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) os narradores nos oferecem uma galeria de *exemplos* femininos de virtude, que enaltecem a mulher. Já nos *Desengaños amorosos* (1647) as combativas narradoras apresentam uma galeria de *exemplos ex contrario* que cifram os vícios masculinos e operam como *escarmento*, isto é, como admoestação para que os homens evitem tais condutas. A repetição de *exemplos* louváveis e *ex contrario* nas respectivas coletâneas resulta da aplicação de um clássico recurso da Oratória, a amplificação (*amplificatio*),¹²⁸ empregada também nas artes poéticas. As várias formas de amplificar permitem estender e dar força à argumentação, explorando as circunstâncias adjacentes de seu objeto com vistas a “exaltar la grandeza, o la miseria del asunto tratado”.¹²⁹

Na obra de Zayas a dialética união de contrários deve surtir um efeito único: convencer o leitor, pela força persuasiva dos *exemplos* louváveis e censuráveis, que há que honrar e respeitar a mulher, e quem não o faz é néscio e digno de severo vilipêndio, como a autora anuncia no prólogo “Al que leyere”.

¹²⁵ Estudiosos concordam ao apontar os contos de Bandello como fonte de algumas das comédias de Lope de Vega, por exemplo, *La viuda valenciana* (Ed. Teresa Ferrer Valls. Madrid: Castalia, 2001) e *La difunta pleiteada* (In: *Obras de Lope de Vega*. Madrid: R.A.E., 1917, v. 4). Ver também a introdução crítica de Florencio S. Arroyo e Antonio R. Hazas às *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes, acerca da influência dos *novellieri* italianos em sua obra (1993, p. 13-15).

¹²⁶ Os contos são motivados pela mesma circunstância: ante um impasse com seus parentes, amigos ou vizinhos, o Conde Lucanor pede o conselho de Patrônio, seu criado. Este lhe conta uma história que traz uma situação semelhante. A partir da narração do caso exemplar o Conde decide o que fazer e sintetiza a lição aprendida em breves versos finais.

¹²⁷ BLECUA (ed.), 1992, p. XL.

¹²⁸ Ver CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. ed. Ana Paula C. Faria; Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

¹²⁹ GRIGERA, 1995, p. 134.

Para conformar sua obra de tese, Zayas usa o sarau como espaço privilegiado para o debate de idéias, propício para reunir variados discursos e modelos de representação da mulher e do homem e colocá-los em confronto dialético. Em seus honestos e entretidos saraus, vícios e virtudes femininos, atitudes masculinas contrárias ou favoráveis à dignificação da mulher, incorporam doutrinas de toda sorte para confrontar-se, no plano da ação e da elocução, em disputa polêmica. Neste âmbito, idéias e comportamentos aparentemente antagônicos ao propósito de defender a dignificação da mulher são elementos imprescindíveis, que operam como objeção no desenvolvimento da argumentação dialética, com vistas a provar a falsidade dos discursos e modelos de representação que depreciam a mulher. A derrota de tais postulados realça a proposição de outros padrões para representar a mulher, o homem, o amor e o casamento, os quais o leitor nobre, cortês e *discreto* há de louvar. Portanto, o diálogo, em suas diferentes manifestações, é a estrutura comum dos embates ao longo das coletâneas.

Como está indicado e será demonstrado nos próximos capítulos, o eixo temático da engenhosa obra de Zayas é a mulher, cujo elogio não se dá apenas pela recorrência do tema, mas pelo claro favorecimento nas *Novelas* e explícita defesa nos *Desengaños*. Para apoiar estas assertivas, convém considerar os motivos que levariam uma autora estreada a debruçar-se sobre o assunto e apresentá-lo de forma polêmica.

Consultando o *Manual elemental de novelística española* (1926), de Edwin B. Place,¹³⁰ percebe-se que a publicação das coletâneas de Zayas coincide com a voga da literatura picaresca e com várias imitações de *La Celestina* (1499). A ênfase aos vícios de mulheres de má vida e malas-artes é propalada em obras que, já no título, anunciam o protagonismo feminino, tais como *La pícaro Justina* (1605), de Francisco de Úbeda; *La hija de Celestina* (1612), *La ingeniosa Elena* (1614), *La escuela de Celestina* (1620) e *La sabia Flora malsabidilla* (1621) de Salas Barbadillo; *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes* (1632), *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas* (1642)¹³¹ de Alonso de Castillo Solórzano.

¹³⁰ PLACE, Edwin B. *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*. Madrid: Victoriano Suárez, 1926.

¹³¹ Obra que dá continuação a *Las aventuras del Bachiller Trapaza* (1637) por herança genética, posto que “La garduña”, a personagem protagonista, é filha do “Bachiller”.

Deve-se ter em conta que, na primeira metade do século XVII, além das diversas manifestações do gênero picaresco,¹³² também as obras voltadas à crítica de costumes¹³³ revitalizaram as tópicas da misoginia medieval.

O êxito do arquétipo das mulheres dissolutas, na opinião de Pablo Jauralde Pou, é atestado na insistência de Castillo Solórzano no modelo de *Las harpías en Madrid*,¹³⁴ atitude que “delata claramente el triunfo comercial del género y, en consecuencia, una peculiar configuración ideológica abriéndose paso.”¹³⁵ Jauralde Pou explica que tais obras de Castillo distinguem-se das exitosas coletâneas de contos de aventuras e amor, anteriores, por substituir a exaltação aos ideais da alta sociedade da corte pelos costumes das cortesãs, em cujas “apicaradas historias” veicula-se uma “visión desengañada de un injusto orden social”.¹³⁶

O prestígio da literatura em que os homens da nobreza figuram como vítimas incautas da astúcia, avareza e erotismo de cortesãs, pícaras e celestinas oferece o panorama adequado para considerar o projeto ideológico das coletâneas de Maria de Zayas e assinalar sua pertinência. Ao compor uma obra como encômio à mulher a autora iniciante levanta uma bandeira poética e política que se contrapõe às correntes que atualizam e popularizam a depreciação da mulher.

A análise das coletâneas indicará que Zayas manifesta sua “visión desengañada” ao denunciar a injusta ordem cultural que dita a inferioridade do gênero feminino e sua subordinação ao homem, atacando o crescente costume de assentar os males do mundo nos vícios das mulheres. Portanto, é como réplica à difamação da mulher em obras de viés picaresco que se organiza o projeto temático e ideológico da obra de Zayas, no qual a junção de *exemplos* femininos de virtude e *exemplos* masculinos *ex contrario* constituem eloquentes argumentos em favor da dignificação da mulher, como será demonstrado nos capítulos seguintes.

¹³² Entre as mais importantes do século XVII, de protagonismo masculino, estão *Guzmán de Alfarache* (1ª parte 1599- 2ª 1603), de Mateo Alemán; *El Lazarillo de Manzanares* (1620), de Juan Cortes de Tolosa; *El necio bien afortunado* (1621), de Salas Barbadillo; *Alonso, mozo de muchos amos o el Donado hablador* (1ª parte 1624, 2ª 1626), de Jerónimo Alcalá Yáñez y Rivera; *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo; *Vida y hechos de Estevanillo González* (1646), Anônimo (Cf. “Novela picaresca” In: PLACE, 1926, p. 119-123).

¹³³ Por exemplo: *Los sueños* (1627) e *La hora de todos* (1635) de Francisco de Quevedo; *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara; *El criticón* (1651-1653-1657), de Baltasar Gracián.

¹³⁴ As “harpías” são quatro mulheres, jovens e belas, que realizam quatro “estafas”, servindo-se de sua extrema beleza, astúcia e de uma carruagem, signo externo de riqueza. Cada golpe compõe um dos quatro contos que formam a obra. Cf. CASTILLO, 1985.

¹³⁵ JAURALDE (ed.), 1985, p. 21-22.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 25.

1.3.2.1. Obra de agudeza de engenho

Após indicar a organização do plano de unidade estrutural e temática das coletâneas de Zayas, bem como a pertinência de seu projeto ideológico no âmbito das belas letras espanholas na primeira metade do século XVII, convém inquirir que razões teriam motivado a autora iniciante a compor uma obra de engenhoso feito.

Inicialmente, é necessário indicar quais eram os preceitos normativos das artes poéticas no período, uma vez que a engenhosidade, ou agudeza inventiva, se expressa por meio deles.

Na divisão das artes, o conto, assim como os demais gêneros que se servem da linguagem para imitar ficcionalmente a vida humana, subordina-se à Poesia e à doutrina das artes poéticas. Nos séculos XVI e XVII, na Espanha, as belas letras orientam-se pelas poéticas clássicas, de Aristóteles e Horácio, principalmente, e pelos tratados italianos, de orientação aristotélica, que proliferam a partir da publicação de *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes* (1548), de Francesco Robortello,¹³⁷ e se espalharam por toda Europa. Preceptores e autores ibéricos também discutem e atualizam o conhecimento teórico herdado da Antigüidade Clássica e da modernidade latina. Na Espanha, o mais importante e influente preceptor é López Pinciano, que em *Philosophía Antigua Poética* (1596) promove a reflexão teórica das doutrinas clássicas, favorecendo Aristóteles, especialmente no tocante à origem racional da composição literária.¹³⁸

Os tratados de arte poética de base aristotélica estabelecem uma série de normas que serão comuns a todas as manifestações da Poesia, entre elas a prosa de ficção. Em princípio, o texto poético tem como objeto imitar os afetos, ações e costumes humanos, também tempos, lugares, a natureza, seres animados e inanimados.¹³⁹ A Poesia, como toda arte imitativa, está

¹³⁷ BOBES et alli, 1998, cf. p. 334-335. A respeito da divulgação da *Poética* de Aristóteles, Adma Muhana esclarece que “a primeira edição latina da *Poética*, numa tradução de Giorgio Valla em 1498, passou despercebida até a publicação do texto grego com a tradução latina de Alessandro de’Pazzi, em 1536. Sua efetiva divulgação, porém, ter-se-á dado a partir da edição comentada de Robortello.” No entanto, adverte que são notáveis em autores dos séculos XIV e XV considerações específicas da *Poética*, o que a leva a conjecturar que a tradução feita por Averróis [filósofo muçulmano n. Córdoba] no século XIII “não tenha sido assim tão desconhecida no Ocidente quanto se tem por assente” (MUHANA, Adma (ed.). *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. do latim João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002, p. 12). De acordo com a *Historia de la teoría literaria*, a primeira tradução da *Poética* de Aristóteles em Espanhol é de 1626, de A. Ordóñez das Seijas y Tobar, ressaltando que, nesta data, as doutrinas aristotélica, horaciana e platônica eram “suficientemente conocidas en España” (BOBES et alli, 1998, p. 335).

¹³⁸ BOBES et alli, 1998, p. 335.

¹³⁹ PINCIANO. *Philosophía Antigua Poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973, cf. Ep. 4ª, p. 264-267. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos).

fundada na verossimilhança,¹⁴⁰ cuja semelhança com a verdade é indispensável para efetuar seu duplo fim: ensinar e deleitar.¹⁴¹ O deleite provém de todas as partes da composição poética, bem como da aplicação dos diferentes artifícios – isto é, recursos próprios da arte da Poesia – que o autor lance mão. Já o ensino, ou proveito, advém da fábula, isto é, da ação, ou enredo. A Poesia tem o compromisso ético de “adoctrinar sabiduría y virtud”, como afirma Pinciano, por isto o poema deve elogiar a virtude e vituperar o vício, para ensinar bons costumes, “poniendo al bueno galardón, y, al malo, castigo”.¹⁴² Manuel Pires de Almeida assevera que “o fim deleitoso e útil convêm ser de proveito à República”.¹⁴³

Mais facilmente o poeta alcançará seus fins quanto melhor souber compor a fábula, “que es ánima y parte essencial” do poema.¹⁴⁴ Pinciano condiciona as qualidade da fábula em três pares de contrários: “la fábula deue ser: vna y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil.”¹⁴⁵ A unidade diz respeito à ação, à pessoa e ao tempo,¹⁴⁶ enquanto que a variedade estende-se, além destes quesitos, à locução e à matéria,¹⁴⁷ isto é, ao assunto.

Para instigar a seguir a virtude e fugir do vício, a fábula deve *mover os afetos*, isto é, o *ánimo* do espectador. Pinciano translada o preceito *movere* ao de *perturbación* quando define que a fábula deve ser “perturbadora y quietadora de los ánimos”.¹⁴⁸ Explica que as fábulas épicas e trágicas devem “perturbar y alborotar el ánimo (...) por espanto y conmisericación” e as cômicas e ditirâmicas “por alegría y risa”. O salutar efeito da alteração deve ser a aquietação da alma, “porque después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la vna y la otra perturbación”.¹⁴⁹

A lição da *Philosophía Antigua Poética* a respeito dos efeitos da arte sobre os ânimos atualiza a doutrina da *Arte Poética*, de Aristóteles.¹⁵⁰ Esta, por sua vez, recebe da *Arte Retórica* o tratado dos afetos, como ensina Pinciano.¹⁵¹ O poeta utilizará o tratado para *mover* os afetos do leitor de acordo com o gênero poético a que se dedique, a fim de incitar-lhe compaixão pelos que sofrem injustamente, temor pelo destino desgraçado dos injustos, alegria

¹⁴⁰ Ibidem, Ep. 3ª, p. 206.

¹⁴¹ Ibidem, Ep. 3ª, p. 199.

¹⁴² Ibidem, Ep. 8ª, p. 360. A citação anterior corresponde à Ep. 10ª, p. 140.

¹⁴³ *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633). ALMEIDA, 2002, p. 87.

¹⁴⁴ PINCIANO, 1973, Ep. 5ª, p. 7.

¹⁴⁵ Ibidem, Ep. 5ª, p. 39.

¹⁴⁶ Ibidem, cf. Ep. 5ª, p. 39-52.

¹⁴⁷ Ibidem, cf. Ep. 5ª, p. 39, 53, 58 e Ep. 11ª, 209, 219-211.

¹⁴⁸ Ibidem, Ep. 5ª, p. 39.

¹⁴⁹ Ibidem, Ep. 5ª, p. 54.

¹⁵⁰ Cf. Capítulos XIII, XIV e XVII.

¹⁵¹ “Aristóteles remitió de la Rhetórica a la Poética el tratado de los afectos y passiones” (PINCIANO, 1973, Ep. 8ª, p. 367).

pelo jubiloso fim dos bons e riso pelo ridículo. No gênero diálogo, que incorpora os preceitos da oratória, objeto da *Arte Retórica*, o efeito final da aplicação do tratado dos afetos é *mover* a opinião dos ouvintes. Por isto, em obras ficcionais de forte caráter pedagógico como *Sendebarr* (s.d.),¹⁵² *Conde Lucanor* (1335), *O Cortesão* (1528) e as coletâneas de Maria de Zayas suas personagens contam casos exemplares ou lançam argumentos para influir no ânimo de seus ouvintes (incitando-lhes compaixão, temor, confiança, indignação ou outras paixões) com o propósito de *mover* sua opinião em favor do postulado defendido, ou contra o atacado, assim como Aristóteles ensina que deve fazer o eloquente orador para direcionar o veredicto dos juízes.¹⁵³

A verossimilhança, como foi dito, é condição que nos séculos XVI e XVII se faz imprescindível à fábula, inclusive ao seu par contrário, a admiração, que será explicado adiante.

No período mencionado, questiona-se a origem da poesia. Tradadistas partidários da doutrina platônica, como por exemplo Francisco de Herrera, em *Anotaciones* (1580) à obra de Garcilaso de la Vega, perguntam “si el poeta nace o se hace”, defendendo com entusiasmo “el origen sobrenatural de la poesía y el carácter divino de la inspiración a partir de un ímpetu o furor poético que permite expresar por medio del lenguaje los conceptos más elevados del ser humano,” explica a *Historia de la teoría literaria*.¹⁵⁴ Por outro lado, os defensores da doutrina aristotélica atribuem uma origem natural e racional à poesia. Pinciano está de acordo com Aristóteles em que “es la poética [obra] de varón de ingenio versátil o furioso”.¹⁵⁵ Ao explicar o preceito aristotélico, Pinciano replica a corrente contrária e confere os dois atributos ao engenho humano:

Obra de ingenio versátil, porque éste rescibe fácilmente cualquier idea o forma de las cosas; o de ingenio furioso, porque el tal es aparejado para la inuención. Y así como el que tuuiere arte y natural, será bueno para la poética, el que tuuiere las dos partes del ingenio natural, digo, versátil y furioso, será más perfecto.¹⁵⁶

¹⁵² Obra de origem remota, da tradição contística oriental. Os relatos são motivados por um conflito, que lhe serve de moldura: uma das esposas do sultão acusa seu filho, o príncipe, de ter abusado sexualmente dela. O sultão prende e condena seu único herdeiro a ser decapitado. Seus súditos contam contos para aconselhá-lo, manifestando seu parecer favorável, ou não, ao réu. No final, o príncipe é libertado e a mulher é castigada pela falsa acusação (ANÓNIMO, 1989).

¹⁵³ ARISTÓTELES, *Retórica*. Trad. notas Manuel Alexandre Jr.; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, cf. livro II, cap. I.

¹⁵⁴ BOBES et alii, 1998, p. 338.

¹⁵⁵ PINCIANO, 1973, Ep. 3^a, p. 224.

¹⁵⁶ Ibidem, Ep. 3^a, p. 226.

Seja natural ou sobrenatural a origem da inspiração poética, os preceptores estão de acordo em que a boa composição é fruto de amplos conhecimentos e do domínio das regras que regem as artes poéticas. Na *Phisosophía Antigua Poética*, após discutir a que matéria a poesia deve aplicar-se, conclui-se que “ella no tiene sujeto particular de sciencia, arte o disciplina, y que todo quanto ay debaxo del mundo es de ella sujeto”.¹⁵⁷ Conseqüentemente, o bom poeta deve ter uma formação enciclopédica para prover sua obra de variada doutrina.

Enquanto arte imitativa, a Poesia pode imitar a vida ou a própria arte. O poeta culto ilustra sua erudição por meio da alusão a gêneros, autores e obras canônicos. A *Historia de la teoría literaria* explica que “la necesidad de transmitir erudición a través de los versos popularizó la idea de extraer la inspiración de los modelos clásicos”.¹⁵⁸ Contudo, este preceito foi objeto de amplo debate entre artistas e preceptores europeus e espanhóis nos séculos XVI e XVII.

El Brocense, por exemplo, é partidário de acomodar versos alheios aos seus, porque revelam a maestria técnica do poeta culto. Já Herrera “pone en duda la autoridad inexorable de los modelos clásicos”. Critica a imitação servil, que apenas repete tópicos e fórmulas “sin el genio individual”, sem acrescentar nada pessoal. Preceptores e artistas influentes, como Herrera, Pinciano, Carvallo, Lope de Vega e Cervantes são favoráveis a que o bom poeta subordine os paradigmas canônicos ao seu talento natural, mostrando a força de sua faculdade inventiva.¹⁵⁹

É importante advertir que, naquele período, “no existía oposición entre imitación y originalidad. Ambas eran compatibles”, como assinala a *Historia de la teoría literaria*.¹⁶⁰ Também, que a imitação de gêneros, obras e artistas consagrados consistia em uma prática fundamental de todas as artes.¹⁶¹ A polêmica limitava-se a *como* a imitação deveria ser efetuada. Era objeto de censura quando se estimava de baixo valor artístico o resultado final,

¹⁵⁷ Ibidem, Ep. 3ª, p. 234.

¹⁵⁸ BOBES et alii, 1998, p. 337.

¹⁵⁹ Ibidem, cf. p. 341-343.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 343.

¹⁶¹ Concernente à imitação nas artes poéticas, veja-se GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio* (1642), especialmente os Discursos XXIX, XXX, XXXIV, LVIII, LIX que tratam da imitação das autoridades. Luisa López Grigera, em *La retórica en la España del Siglo de Oro* (1995), apóia-se em El Brocense para ensinar que na primeira parte da composição (*inventio*), o orador ou escritor deveria saber manejar as “fontes”: “grandes repertorios de temas, de apotegmas y de sentencias.” Assinala que “la mejor invención literaria era la que se procuraba los asuntos en los autores, sobre todo si el destinatario era persona erudita” (1995, p. 21). Nas páginas 179-182 Grigera lista numerosos repertórios de erudição cujo conteúdo, pode-se supor, equivale ao das Poliantes, mencionadas por Zayas no prólogo “Al que leyere”.

posto que a matéria copiada não poderia figurar como “arrimo” da nova invenção.¹⁶² Sobre ela o poeta deveria aplicar o talento pessoal e, sobretudo, as *artes*, isto é, as técnicas (*téchne*) próprias do ofício de poeta.

O tratadista Manuel Pires de Almeida, a exemplo de seus contemporâneos, define a imitação das autoridades como procedimento primordial da invenção. Para que o poeta seja proeminente em seu ofício, aconselha-o a demonstrar seu conhecimento das artes e ciências escolhendo “os mais insignes para imitar”, tomando “de todos e de cada qual o melhor”.¹⁶³ Feita a prudente escolha, o poeta deve usar do engenho natural e da arte para acomodar a matéria copiada à sua invenção, de modo a constituir um só corpo, como ensina o tratado *De Imitatione* (c. 1514): “aqueles que extraem do seu próprio espírito e aqueles que a partir das muitas virtudes oratórias dos outros perfazem como que um só corpo, desses diz-se muito bem que imitam, não que roubam ou mendigam”.¹⁶⁴

Para obter esse efeito, Almeida recomenda que o poeta trabalhe diligentemente o poema, porque “nenhuma coisa grande se faz de repente”.¹⁶⁵ Com paciência e habilidade o poeta deve limar a fábula, os caracteres e a locução, forjando a perfeita integração de todos os elementos da composição, de modo que não mostre o artifício (isto é, a técnica), pois “deixa de ser arte se aparece”.¹⁶⁶

Produzir no espectador o prazer da contemplação da beleza criada por meio da arte é uma preocupação dos homens de letras europeus dos séculos XVI e XVII. O belo deleita e adorna o proveitoso e útil, aliando-se ao didatismo exigido das artes. Porém, sua importância é destacada pelo preceito da *admiração*, sugerido por Pinciano como terceiro fim da Poesia. A *Historia de la teoría literaria* esclarece que “cualquier rasgo inherente a lo literario podía provocar esta sensación: el carácter noble con que se justificaba la poesía; la armonía, erudición y belleza que presidían el tema y el estilo de la obra, así como su finalidad placentera y didáctica podían ser motivo de admiración.”¹⁶⁷ A *admiração* volta-se para a reação do público, induzindo os autores a buscar “su atención mediante temas o tratamiento de temas que produjeran un cierto impacto o les facilitara la lección moral que pretendían transmitir.”¹⁶⁸ Pinciano refere-se à *admiração* como *maravilha*: efeito da formosura da ficção

¹⁶² Pinciano autoriza o poeta que não tiver “ingenio furioso harto y inuentiuo” a buscar arrimo nas invenções de outros (Ep. 5ª, p. 58). Porém, declara que “hará officio mejor de poeta” quem mudar e variar as antigas fábulas ao fundar a sua (Ep. 8ª, p. 349).

¹⁶³ ALMEIDA, 2002, p. 127-128.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 128.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 129.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 131.

¹⁶⁷ BOBES et alii, 1998, p. 350.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 351.

e da linguagem,¹⁶⁹ como também do prodigioso, do espantoso e da novidade,¹⁷⁰ desde que “no salga de los términos de la semejança a verdad.”¹⁷¹

Pode-se dizer que a *admiração* é um efeito que a obra de arte deve surtir naquele que a aprecia. Para produzir este máximo efeito o artífice, isto é, o inventor da obra de arte, deve atender a uma particular prerrogativa: possuir *agudeza* de engenho. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho esclarece que o princípio de *agudeza* foi proposto difusamente por teóricos e artistas europeus no século XVI. No milênio seguinte, a concepção racional das atividades humanas de representação leva à abordagem técnica da poesia. Em diferentes tratados, preceptores italianos e ibéricos demonstram seu interesse pelo aspecto operacional da *agudeza* – termo aglutinador, entendido “como causa formal do perfeito desempenho poético” –.¹⁷²

Baltasar Gracián, na Espanha, propõe-se a sistematizar a noção de *agudeza* a partir da observação de que “es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir”.¹⁷³ Em *Agudeza y arte de ingenio* (1642-1648) descreve-a com epítetos como “valentía del ingenio” e “sutileza del ingenio”.¹⁷⁴ Sintetiza suas manifestações a partir da obra de grande quantidade de autores, antigos e modernos, italianos, portugueses e espanhóis, dedicados à lírica, ao sermão, à narrativa de ficção, entre outras manifestações da arte poética. A través delas Gracián organiza, exemplifica e prescreve a *agudeza* como primazia do engenho que se efetua através de diferentes classes de artifícios poéticos relacionados à expressão do pensamento.¹⁷⁵ Carvalho afirma que Gracián “propõe a *agudeza* como uma poética para seu tempo”.¹⁷⁶

¹⁶⁹ PINCIANO, 1973, Ep. 3ª, p. 213.

¹⁷⁰ “El deleyte (...) sola la imitación le trahía, mas quando es de cosa no oyda, ni vista, admira mucho más y deleyta. Y assí soy de parecer que el poeta sea en la inuención nuevo y raro: en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso” (Ibidem, Ep. 5ª, p. 57-58).

¹⁷¹ Ibidem, Ep. 5ª, p. 62.

¹⁷² CARVALHO, 2007, p. 29 e 102. De acordo com Carvalho, “uma das pioneiras reflexões formais sobre a *agudeza* seiscentista” foi *Delle Acutezze* (1639), do paduano Matteo Peregrini. De grande importância é *Il Cannocchiale aristotelico* (1654), de Emanuele Tesauro.

¹⁷³ GRACIÁN, 2001, v.1, p. 51. Em 1642 Gracián publica a primeira versão: *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, com quarenta e nove Discursos (capítulos). Na edição definitiva, de 1648, eles são ampliados para sessenta e três.

¹⁷⁴ Ibidem, v.1, p. 47-48.

¹⁷⁵ Na classificação dos artifícios de *agudeza*, Gracián não inclui o metro e a rima, embora a maioria de seus exemplos provenham da lírica. No Discurso LV, encontra-se um motivo que justifica tal exclusão. Ali declara que a eminência da *agudeza fingida* [que abarca todo gênero de ficções] não está “en la cantidad de sílabas, ni en la cadencia dellas, que eso es muy material, no pasa del oído; sí, en la sutileza del pensar, en la elegancia del decir, en el artificio del discurrir, en la profundidad del declarar” (Ibidem, v. 2, p. 198).

¹⁷⁶ CARVALHO, 2007, p. 122.

Para Gracián o superlativo artifício engenhoso é o *concepto*, definido como “un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”.¹⁷⁷ A “artificiosa conexión de objetos”¹⁷⁸ estabelece-se, grosso modo, por relações de semelhança (Cristo – sol [luz],¹⁷⁹ Cupido-abelha [causam dor],¹⁸⁰ a pérola na concha e o amor no coração do poeta [quanto mais crescem, mais se unem],¹⁸¹ Tróia – Etna [fogo, incêndio],¹⁸² muralhas – belezas [o tempo é seu verdugo],¹⁸³ palácio – cárcere [riquezas são grilhões]¹⁸⁴), de contrariedade (mulher: “*sol* [firme] en el rostro y en el alma *luna*” [mudável],¹⁸⁵ Penélope – Helena [fidelidade ao marido],¹⁸⁶ “tão *longo* amor, tão *curta* vida” [proporção],¹⁸⁷ “en *sabroso* manjar [amor] *mortal* veneno” [ciúme],¹⁸⁸ “*destierra*” – “*enterrar*” [efeitos do amor]¹⁸⁹) ou pela junção de ambas no mesmo poema (na juventude: *cuello* = marfil, *frente* = lílio, *labio* = clavel, *cabello* = oro, depois se transformam “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”¹⁹⁰).

Carvalho explica que a poesia de *agudeza* estima a capacidade intelectual do poeta para “formar analogias entre conceitos distantes entre si”,¹⁹¹ o que produz um “certo alargamento de verossímeis”, conseqüentemente “o maior distanciamento entre os conceitos analogados torna-se o paradigma da poesia de *agudeza*”.¹⁹²

A conexão de termos, de argumentos ou de textos, não é aleatória. Deve obedecer a certos critérios, como ensina Gracián:

Hácese, pues, el careo, búscase alguna correlación o consonancia entre las circunstancias o adyacentes de entrambos términos, como son causas, efectos, propiedades, contingencias y todos los demás adherentes, y en descubriéndola, sirve de fundamento y de razón para la aplicación de aquel término con el sujeto.¹⁹³

¹⁷⁷ GRACIÁN, 2001, v.1, p. 55. Algumas páginas antes, afirma que “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (p. 51).

¹⁷⁸ Ibidem, v.1, p. 56.

¹⁷⁹ Ibidem, v. 1, p. 131.

¹⁸⁰ Ibidem, v. 1, p. 133.

¹⁸¹ Ibidem, v. 1, p. 115-116.

¹⁸² Ibidem, v. 1, p. 119.

¹⁸³ Ibidem, v. 1, p. 140.

¹⁸⁴ Ibidem, v. 1, p. 181.

¹⁸⁵ Ibidem, v. 1, p. 125.

¹⁸⁶ Ibidem, v. 1, p. 173.

¹⁸⁷ Ibidem, v. 1, p. 221.

¹⁸⁸ Ibidem, v. 1, p. 222.

¹⁸⁹ Ibidem, v. 2, p. 50.

¹⁹⁰ Ibidem, v. 2, p. 25.

¹⁹¹ CARVALHO, 2007, p. 130.

¹⁹² Ibidem, p. 278.

¹⁹³ GRACIÁN, 2001, v. 2, p. 221-222.

A poética de *agudeza* não se limita à lírica, tampouco à engenhosa conexão de vocábulos, mas se estende a todas as partes da composição (*inventio, distributio, elocutio*), especialmente à unidade (dos argumentos e da ação), à moralidade, à erudição (fontes e acomodação) e ao estilo,¹⁹⁴ particularmente no que diz respeito à expressão artística das idéias.

A leitura de *Agudeza y arte de ingenio* sugere que a finalidade da poesia de *agudeza* é tripla. Primeiramente, dar primazia ao texto, realçando a industriosa conexão de palavras, argumentos e ações efetuada pelo poeta, a partir do vasto repertório de significados e textos que manuseia e de seu domínio das técnicas da arte poética. Em segundo lugar, o primoroso artifício deve “suspender la inteligencia” do leitor ou ouvinte,¹⁹⁵ para iluminar-lhe “realzadamente el ánimo”¹⁹⁶ – efeitos concernentes ao preceito da *admiração* –. A terceira finalidade diz respeito ao prêmio pela excelência: a fama imortal do poeta. No último parágrafo de seu tratado, Gracián vaticina que “el arte de agudeza (...), la que aspira a realizar el más remontado y sutil bien, merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio.”¹⁹⁷ Também Pinciano e Almeida prenunciam a fama eterna como galardão do bom poeta.¹⁹⁸

Possivelmente, estava entre as razões que levaram Maria de Zayas a compor uma obra de grande engenhosidade provar que a inteligência feminina pode alçar-se a ponto de compor agudezas. Ao demonstrar o domínio dos preceitos poéticos de seu tempo e a valentia de seu entendimento por meio de primorosos contos, da diligente unidade das coletâneas, do industrioso planejamento da obra que elogia e defende a mulher, quiçá a autora iniciante vislumbrou conquistar o direito de imprimi-la em letras de chumbo. Agradando poetas e leitores discretos, a publicação granjearia fama, isto é, aval para gravar seu nome junto ao de mulheres célebres por sua contribuição às belas letras.

Pode-se supor que uma obra de agudo artifício, com prudente e católica moralidade, prenhe de erudição, deleite e maravilha seria um argumento muito eficaz na réplica às acusações misóginas voltadas ao sexo feminino. As virtudes da obra também constituiriam um eloqüente endosso às reivindicações da autora pela dignificação e promoção da mulher no

¹⁹⁴ Unidade, moralidade, erudição e estilo são matéria do *Tratado segundo* (Discursos LI a LXIII), que versa sobre a *agudeza compuesta* [“consta de muchos actos y partes principales” (ibidem, v.1, p. 63), p. ex.: epopéia, romance, conto, empresa]. Nenhum dos Discursos trata especificamente das partes da composição, mas os critérios para a seleção das idéias e argumentos (*inventio*), sua organização (*distributio*) e enunciação por meio de palavras (*elocutio*) permeiam o tratado.

¹⁹⁵ Ibidem, v. 1, p. 54.

¹⁹⁶ Ibidem, v. 2, p. 119.

¹⁹⁷ Ibidem, v. 2, p. 257.

¹⁹⁸ Cf. PINCIANO, 1973, Ep. 2^a, p. 152-155; ALMEIDA, 2002, p. 132-134.

âmbito das artes, pelo seu acesso à educação e participação na vida pública, enunciadas no prólogo e ao longo das coletâneas.

Os múltiplos efeitos que os contos emoldurados de Maria de Zayas poderiam surtir nos ânimos de seus contemporâneos indicam como sua obra reúne elementos para compor um artificioso *concepto*, cujos significados se iluminam sob diferentes luzes, de acordo com a perspectiva do leitor e com a disposição da leitura, como se espera demonstrar nas páginas seguintes.

2. Dois contos das *Novelas amorosas y ejemplares*¹

Foram selecionados dois entre dez contos para ilustrar a primeira coletânea, cujas características gerais estão brevemente apresentadas no primeiro capítulo. A análise das Novelas I e VII debruça-se sobre a complexa composição das fábulas e sobre os meios empregados para exaltar as protagonistas femininas. “Aventurarse perdiendo” (Nov. I) reúne aspectos do romance amoroso de aventuras, sentimental e pastoril, enquanto que “Al fin se paga todo” (Nov. VII) mescla erotismo, comédia e tragédia. Suas protagonistas respectivamente ilustram os dois gêneros de final jubiloso: o retiro conventual e o casamento.

Como o conjunto das *Novelas amorosas y ejemplares* funda-se na combinação de gêneros e textos canônicos, alterando-os, afirmando-os ou negando-os, este capítulo dedica-se a apontar e examinar as possíveis fontes de imitação utilizadas para compor os dois contos escolhidos.² A análise privilegia as alterações que Maria de Zayas realiza na acomodação das fontes ao novo texto, com vistas a assinalar a mudança de significado que se produz nos elementos trasladados. Observando estes estratégicos procedimentos de composição percebe-se o principal propósito ideológico da coletânea: dignificar a mulher, elogiando suas virtudes. Sobretudo, estes procedimentos estampam a erudição, o domínio da arte poética e a agudeza de engenho da autora, quesitos que legitimam a autorização da escrita feminina.

A atenção à relação dialógica das Novelas I e VII com diversos tratados de conduta pretende evidenciar o insigne padrão ético que as escolhas e atitudes das protagonistas femininas desta coletânea alcançam, após diversas peripécias. Este estudo deve mostrar como, nesta coletânea, é no caráter e na ação exemplares das protagonistas femininas que se concentra o elogio à mulher e o conseqüente repúdio ao modelo das pícaras, celestinas e cortesãs.

¹ As *Novelas amorosas y ejemplares* estão disponíveis na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), com edição e prólogo de Estrella Ruiz-Gálvez Priego.

² É preciso indicar que a imitação de obras consagradas e a inserção de substanciaosas alterações é um aspecto da obra de Zayas que já mereceu muitos estudos. Lena E.V. Sylvania, em *Doña María de Zayas y Sotomayor, a contribution to the Study of her works* (1922/1966) identifica o caráter “feminista” da autora justamente na utilização de textos conhecidos como fonte de inspiração para seus contos e na subsequente alteração do enredo em favor da representação feminina – referindo-se às *Novelas amorosas y ejemplares*, seguramente –. Prova sua tese com o estudo de “El castigo de la miseria” (Nov. III) e “El jardín engañoso” (Nov. X). Outros estudiosos corroboraram esta tese e avançaram a investigação. Sandra M. Foa, na seção “María de Zayas y sus fuentes”, menciona os estudos de Edwin S. Morby (1948) e Malveena McKendrick (1974) sobre “El imposible vencido” (Nov. VIII) e “El juez de su causa” (Nov. IX), respectivamente. Confirma que Zayas “ha tomado material tradicional, pero lo ha alterado de acuerdo con su intención feminista” e percebe o mesmo critério de composição em alguns dos contos de *Desengaños amorosos* (1979, cf. p. 131-139).

Como o amor é matéria principal da obra, prestigiam-se também os tratados que possivelmente apóiam a conduta amorosa nas Novelas selecionadas. Eles nos permitem identificar o significado das reações das personagens ao impulso amoroso e aos percalços encontrados, o que é fundamental para a análise dos caracteres e para a compreensão de como se organiza a lição moral dos contos.

A fim de demonstrar que a trama amorosa se constrói sobre um eixo filosófico, que combina a ética aristotélica ao neo-estoicismo do século XVII, estas doutrinas serão abordadas sucintamente. Por meio delas ilustra-se como as aventuras narradas deleitam com o explícito fim de vituperar os vícios, ensinar prudência e elogiar a virtude.

Nas *Novelas amorosas y ejemplares* os discursos de moldura são breves, limitados a introduzir os contos. A partir da amostragem pode-se notar que, embora os temas propostos pelos narradores sejam distintos, as fábulas encaminham-se à mesma finalidade ideológica de compor um padrão favorável para a representação feminina. Além dele, a coletânea propõe e sustenta outros dois modelos de representação, a do perfeito nobre e a da felicidade através do casamento “por amor”.³ Este capítulo analisa parcialmente os três modelos (feminino, masculino e de casamento), uma vez que eles se organizam e sedimentam ao longo da exposição dos dez contos, a partir de um engenhoso projeto de unidade, objeto do próximo capítulo.

2.1. A trama da moldura

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esa Corte, a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas, la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas, hermosas y amigas, una tarde de las cortas de diciembre, cuando los hielos y terribles nieves dan causa a guardar las casas y gozar de los prevenidos braseros.⁴

A convalescença de Lisis, a proximidade do Natal e a presença das amigas motivam a organização de um sarau. Convidam Dom Juan, “caballero mozo, galán, rico y bien

³ “Por amor” aparece entre aspas porque é uma expressão que não se usava no século XVII. Não está presente na obra de Zayas, tampouco no texto dos tratadistas que se ocupam do casamento. Mariló Vigil, em *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (1994), refere-se ao matrimônio “por amores”, também entre aspas, de quem empresto os vocábulos.

⁴ ZAYAS, 2000, p. 167.

entendido”,⁵ que traz seus amigos “don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope, en nada inferiores a don Juan, por ser todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes, y todos aficionados a entretener el tiempo discreta y regocijadamente”.⁶ Indicados os motivos adequados e a nobreza dos convidados, sugerido o domínio das artes da conversação, constitui-se o ambiente verossímil para introduzir o conjunto de dez contos, o baile de máscaras, a dança do fogo, uma representação teatral e suntuosos jantares, como convém aos festejos da aristocracia. Porém, a trama da moldura ganha maior interesse ao alimentar uma intriga que avança concomitantemente à apresentação dos contos.

As causas da enfermidade de Lisis são o amor não correspondido por Dom Juan e o ciúme pois, sem ignorá-la completamente, o galante moço serve Lisarda, sua prima. Dom Diego intensifica a disputa amorosa cortejando Lisis. Nas três primeiras noites do sarau, Lisis e Dom Juan trocam acusações de volubilidade e infidelidade através dos versos que cantam entre as exposições dos narradores. As cifradas mensagens de seus afetos provocam o ciúme de Lisarda e Dom Diego. Lisis, no final da primeira noite, aceita o serviço amoroso de Dom Diego e, na segunda, autoriza-o a tratar do casamento com sua mãe. Dom Diego censura a leviana afeição de Dom Juan pelas duas primas e é desafiado para um duelo, mas na noite seguinte a amizade se restabelece. Na terceira noite, os versos de Lisis elogiam o Rei Felipe IV e, comicamente, a pulga, porque está determinada a cessar a contenda lírica entre amor e desamor. Na quarta noite, Lisis canta uma canção que versa sobre a condição mudável dos homens, advertindo que não é de sua autoria. No final da quinta e última noite anuncia-se o casamento de Lisis e Dom Diego, a ser celebrado dentro de poucas semanas.

Nota-se que, apesar do conflito, as personagens que protagonizam a intriga amorosa têm expectativas positivas em relação ao amor e ao casamento, que se traduzem no anúncio das bodas de Lisis. Esta circunstância, o protagonismo feminino da anfitriã – especialmente no tocante à escolha do marido – e a contenda entre o falso e o firme amor são elementos comuns à trama da moldura e à dos contos, assinalando sua estreita interação.

Nesta coletânea, a correspondência entre os afetos e as ações das personagens da moldura e dos contos é aparentemente fortuita, já que não é fixado um assunto para o sarau. Os narradores – jovens de ambos os sexos – não fazem digressões, limitando-se a introduzir brevemente o tema de sua palestra, narrar o conto, que figura como caso exemplar, e sintetizar a lição moral na conclusão. O auditório não polemiza os relatos, com raras e sucintas exceções.

⁵ ZAYAS, 2000, p. 167.

⁶ Ibidem, p. 168.

Uma vez que as exposições têm tema livre, não há um declarado propósito de replicar o paradigma misógino. Porém, como já foi comentado, ainda que as histórias tratem de diferentes assuntos (a força do amor, a força da virtude, prêmio e castigo divinos, a soberba, entre outros), seu enredo focaliza o embate entre homens e mulheres através do relacionamento amoroso e enaltece, em oito dos dez contos, a protagonista feminina, em clara deferência à representação positiva da mulher, como veremos na amostragem.

2.2. Novela I, “Aventurarse perdiendo”⁷

Lisarda inicia a narração de sua “maravilha”⁸ com uma breve introdução em que constam o título, uma sentença que expressa a tese que irá defender e um símil que sintetiza o aviso, isto é, a lição do conto:

El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es *Aventurarse perdiendo*, porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella la inclina a serlo, no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírlo de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfadados deseos, fiadas en la barquilla de sus flaquezas, temiendo que en él se aneguen no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla, cuyo principio es éste.⁹

A história começa descrevendo as ásperas penhas de Montserrat e seu santuário. Fábio, ilustre e devoto madrilense, visita o eremitério, desfrutando dos pássaros, arbustos e cristalino riacho que adornam aquelas alturas, quando é surpreendido por uma doce voz que canta penas de amor. Aproxima-se furtivamente e vê um jovem pastor com suas ovelhas, de aparência delicada. Suspeita que seja mulher. Apresenta-se e pede que lhe diga os motivos que a trouxeram a tal lugar, para oferecer-lhe algum remédio. Ela conta que se chama Jacinta, natural de uma nobre e rica família de Baeza. Sua desventura principiou com um sonho que teve, aos dezesseis anos, com um homem garboso. Quando seu vizinho, Dom Félix Ponces de

⁷ Resumo feito a partir de ZAYAS, 2000, p. 173-212.

⁸ Como foi mencionado no capítulo anterior, a organizadora do sarau decide substituir o termo *novela* (“título tan enfadoso”) por *maravilla*, termo que, não por acaso, coincide com o efeito que a primorosa composição poética deveria surtir no ânimo do leitor, como foi dito na seção 1.3.2.1.

⁹ ZAYAS, 2000, p. 173.

León, regressou da guerra Jacinta reconheceu nele a figura do sonho. Apaixonaram-se e logo selaram compromisso matrimonial por palavra.

A galhardia, gentileza e entendimento de Dom Félix conquistaram também o amor de sua prima, Dona Adriana. Uma série de afetos amorosos perturbou a saúde e a razão de Dona Adriana, que cometeu suicídio por causa da rejeição do primo. Antes, porém, delatou o casamento secreto. Avisados, o pai e o irmão de Jacinta surpreenderam-na com Dom Félix. Para escapar, fugiram e abrigaram-se em um convento. Defendendo-se, em uma emboscada, Dom Félix matou o cunhado. Perseguido, partiu para Itália e depois Flandres. Como vingança, o pai de Jacinta remeteu-lhe uma carta falsa anunciando a morte do prometido marido, que a levou a fazer os votos de religiosa. Dom Félix viajou durante seis anos, sem dar notícias. Quando regressou, enviou um emissário a Roma para pedir a dispensa dos votos de Jacinta. Confiando no deferimento, desfrutou com ela da vida conjugal. Jacinta interrompe a narração para agradecer a Deus por não ter, naquelas ocasiões, lançado um raio sobre eles.

O Papa considerou o caso muito grave e mandou que se apresentassem. Casou-os, mas penitenciou-os a não se juntarem durante um ano. Regressaram a Madri e logo Dom Félix partiu para a guerra no Marrocos, aguardando o transcurso da penitência.

Um sonho de Jacinta prenunciou a morte do esposo. Após o luto, conheceu um jovem “cuyo nombre es Celio, tan cuerdo como falso, pues sabía amar cuando quería y olvidar cuando le daba gusto”.¹⁰ Seus versos e agradável companhia secaram as lágrimas da viúva, que passou a desejá-lo para marido. Quando, porém, ela quis tratar do casamento, Célio a dissuadiu, dizendo que faria os votos de sacerdote, o que impediria o casamento, mas não que ele a amasse. Jacinta viu defraudadas suas esperanças “pues siendo quien soy, no era justo querer si no era al que había de ser mi legítimo marido”.¹¹ Célio se mudou para Salamanca. Jacinta decidiu segui-lo. Contratou um homem para levá-la, mas ele rumou para Barcelona, assaltou-a e abandonou-a. Então ela se vestiu de camponês, cortou os cabelos e se dirigiu a Montserrat para pedir auxílio à santa imagem. Há quatro meses está ali pastoreando e chorando seus infortúnios.

Fábio revela que é amigo de Célio e que este já recebeu as ordens religiosas. Aconselha Jacinta a voltar para Madri e abrigar-se em um nobre convento, depois escolher um modo de vida condizente com sua ilustre condição: o casamento ou a vida religiosa. Jacinta concorda em albergar-se em um cenóbio, mas não se dispõe a casar nem a fazer os votos, porque o amor que tem por Célio a impede.

¹⁰ ZAYAS, 2000, p. 201.

¹¹ Ibidem, p. 205.

Lisarda confidencia aos ouvintes que Jacinta está em um convento em Madri “tan contenta que le parece que no tiene más bien que desear ni más gusto que pedir”.¹²

Finda a apresentação, o narrador onisciente exalta as qualidades da oradora e descreve a reação do auditório:

Con tanto donaire y agrado contó la hermosa Lisarda esta maravilla que, colgados los oyentes de sus dulces razones y prodigiosa historia, quisieran que durara toda la noche. Y así, conformes y de un parecer, comenzaron a alabarla y a darle las gracias de favor tan señalado.¹³

O sugestivo princípio de “Aventurarse perdiendo” certamente trouxe à memória do ouvinte-leitor contemporâneo de *Zayas* muitas referências a gêneros bastante conhecidos. Inicialmente, a descrição de Montserrat como lugar de culto e peregrinação está impregnada do teor devocional próprio da literatura religiosa:

Por entre las ásperas peñas de Monserrat, suma y grandeza del poder de Dios y milagrosa admiración de las excelencias de su divina Madre, donde se ven en divinos misterios efectos de sus misericordias, pues sustentan en el aire la punta de un empinado monte, a quien han desamparado los demás sin más ayuda que la que le da el cielo.¹⁴

Logo a narrativa passeia pelo templo, mencionando o retrato de Nossa Senhora e as paredes cobertas de ex-votos, até chegar ao ilustre filho de Madri, o piedoso Fábio, que sobe as rochosas penhas para visitar as grutas dos ermitãos. O lugar, a qualidade e a ação da personagem certamente levariam o leitor a associá-lo à figura do peregrino, que aparecia reiteradamente como protagonista do romance de aventura daquele período, arquétipo de prudência e de virtude.¹⁵ Porém, ao cenário da peregrinação segue-se o do *locus amoenus*: ervas e arbustos aromáticos umedecidos pelas gotas de um cristalino riacho que murmura ao descer a montanha, onde está a curiosa figura da mulher que canta dores de amor, referentes próprios do romance pastoril e do amor bucólico.¹⁶ Além disso, o travestismo feminino

¹² ZAYAS, 2000, p. 210.

¹³ Ibidem, p. 210.

¹⁴ Ibidem, p. 173.

¹⁵ Cf. VILANOVA, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen, 1989, p. 402. No capítulo “El peregrino andante en el ‘Persiles’ de Cervantes”, afirma que “el peregrino de amor, nuevo caballero andante, antítesis del pastor y reverso del pícaro que, como arquetipo de la condición humana, se convierte en el héroe novelesco de la Contrarreforma” (p. 331).

¹⁶ Cf. estudo introdutório de Enrique Moreno Baez in: MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. 2. ed. Madrid: Nacional, 1981, p. XI-XII.

caracteriza a “doncella menesterosa”, personagem comum aos livros de cavalaria e gozava de muita popularidade também no teatro. Nas convenções poéticas, o artifício do traje masculino era empregado por uma donzela que pretendia ocultar sua identidade e locomover-se com mais segurança em busca de ajuda ou de seu amado.¹⁷

O misto de alusões a diferentes gêneros de narrativa de ficção certamente desperta a curiosidade do leitor sobre o enredo, ao longo do qual se deve justificar a peculiar reunião. Para atender esta expectativa, o enredo está pautado em uma rigorosa relação de causa e efeito, pontuada pela narradora-protagonista. Isto faz com que a leitura linear do conto tenha sentido completo, que satisfaz o desejo de conhecer os infortúnios da bela jovem disfarçada de pastor e cumpre a função exemplar enunciada na introdução – a de oferecer *escarmento* sobre o perigo dos desenfreados desejos – por meio de um enredo agradável e verossímil. Entretanto, outros níveis de leitura são possíveis a partir da análise da configuração do amor e dos amantes e do estudo das fontes de imitação, com os quais se pode amplificar o significado do conto, apontar sua engenhosa composição e pôr em relevo o propósito de representar favoravelmente a mulher.

2.2.1. As doutrinas sobre o amor de Ibn Hazm e Ovídio em “Aventurarse perdiendo”

Suponer que un fenómeno tan humano como es amar ha existido siempre, y siempre con idéntico perfil, es creer erróneamente que el hombre posee, como el mineral, el vegetal y el animal, una naturaleza preestablecida y fija, e ignorar que todo en él es histórico.

José Ortega y Gasset. Prólogo a *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm de Córdoba. 16. ed. Salamanca: Alianza, 2000, p. 18.

Como “Aventurarse perdiendo” centra-se na matéria amorosa – vivida de modo menos bucólico do que sugere o *locus amoenus* –, a causa de todas as ações está no desejo despertado pelo amor. As personagens têm sua alma impelida pela força das emoções que ele desperta. Ainda que este comportamento esteja de acordo com a descrição dos caracteres dos jovens feita por Aristóteles, na qual afirma que eles são propensos aos desejos, principalmente aos amorosos, têm vontades violentas, deixam-se arrastar por impulsos, são ávidos de vitórias,

¹⁷ Sobre o tema do travestismo feminino, ver BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (siglos XVI-XVII). Madrid: Revista de Occidente, 1955.

crédulos, cheios de esperança e cometem faltas graves, pois “em tudo pecam por excesso”,¹⁸ esta seção pretende ilustrar como os afetos amorosos são sentidos de modo diverso pelas personagens e conduzem-nas a diferentes fins. Também espera demonstrar como a combinação de distintas origens e efeitos do amor compõem uma base doutrinária que sustenta a trama do conto.¹⁹ Para tanto, a seção alude a uma vasta tradição filosófica e poética pautando-se, essencialmente, nos preceitos de dois importantes tratadistas que se dedicaram ao amor.

A mais tradicional fonte poética para retratar o amor são as obras de Ovídio (43 a.C.-17 d.C.): *Amores*, *As Heróides*, *A arte de amar*, *Os remédios para o amor* e *Metamorfoses*.²⁰ É opinião comum que as obras deste poeta latino influenciaram a representação do amor nas artes do chamado Século de Ouro Espanhol. Nos contos de Maria de Zayas acham-se citações aos pares românticos das *Metamorfoses* e percebe-se a imitação das doutrinas de Ovídio na

¹⁸ ARISTÓTELES. *Retórica*. 1998, livro II, cap. XII, p. 137.

¹⁹ A hipótese de que Zayas compõe uma “doutrina” sobre o amor para sustentar o enredo, combinando diferentes tratados, avaliza-se nas considerações de Francisco López Estrada e María Teresa López García-Berdo, responsáveis pela edição de *La Galatea* (1585), de Miguel de Cervantes. Em “La filosofía de amor en *La Galatea*”, afirmam que Cervantes segue o padrão da *Diana*, de Montemayor, e também apresenta em seu livro de pastores “una exposición sobre diversos aspectos de la filosofía del amor”. Por “filosofia”, neste âmbito, compreende-se “un índice de racionalismo” sobre o qual o autor “inventa un armazón ideológico para sus personajes”. Os críticos afirmam que os tratados de amor constituíram um gênero que se estendeu por toda a Europa na primeira metade do século XVI. Eram “libros de moda” que, no campo das artes, seriam “aplicables a la creación de diversos géneros literarios”. Destacam três obras que Cervantes pôde conhecer na Itália, das quais teria absorvido a concepção sobre o amor que aparece em *La Galatea: Los Asolanos* (1505), de Pietro Bembo; *Libro d'natura d'amore*, de Mario Equicola (1495/1525) e *Dialoghi d'amore* (1535), de León Hebreo, que Cervantes elogia no prólogo ao *Quixote* (1605) (2. ed. Madrid: Cátedra, 1999, p. 64-69).

²⁰ Antonio Ramírez de Verger, em sua edição de *Amores*, historia a popularidade da obra amatória de Ovídio. Supõe que circulou em rolos de papiro durante os primeiros séculos da nossa era e foi copiada em códices de pergaminho no século IV (há três códices conservados na Espanha). Nos primeiros séculos da Idade Média Virgílio (VIII-IX) e Horácio (X-XI) têm a preferência de leitura nos mosteiros e escolas, sucedidos por Ovídio nos séculos XII-XIII, quando se multiplicam as cópias de seus textos. Após um retrocesso no século XIV, Ovídio volta a ser muito lido nos séculos XV e XVI “y desde entonces no ha dejado de ser un clásico de primera magnitud en la cultura de Occidente”. Seu legado foi impresso em 1471, em Roma e Bolonha. As primeiras edições da obra completa e “un poco críticas” foram as Aldinas, em três volumes, da imprensa veneziana de Aldo, em 1502-1503, que contaram com duas reedições corrigidas (1515-1516 e 1533-1534). As edições Platinas (1ª em 1566, 2ª em 1578-1582), de Amberes, continuaram a tradição das Aldinas. Verger ainda menciona os estudos críticos que a obra completa recebeu nos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, os quais atestam sua perenidade (Madrid: Alianza, 2001, p. 21-26). Para confirmar a popularidade das doutrinas de Ovídio pode-se observar as menções feitas em obras que influenciaram o pensamento e a arte da Espanha nos séculos XVI e XVII. Podemos citar, primeiramente, *O Cortesão* (1528 – traduzido para o Castelhana em 1534), de Baldassare Castiglione, que alude indiretamente a obra amatória de Ovídio ao censurar “quem tenha engenhosamente escrito livros e estudado com afincio para ensinar de que modo as mulheres podem ser enganadas” (1997, p. 239) – como opina Carlo Cordié ((ed.), 1997, p. 350) – e diretamente ao recomendá-la aos cortesãos: “sois todos mestres em amor; contudo, se pretendéis saber ainda mais, convém ler Ovídio” (1997, p. 260). Em segundo lugar, encontram-se muitas referências a Ovídio em *Philosophía Antigua Poética* (1596). Pode-se imaginar a ampla divulgação de *A arte de amar* quando, no debate que busca definir a Arte, Pinciano a contrapõe à *Poética* de Aristóteles, para asseverar que a primeira é “arte vil”, porque afasta o homem da virtude, e a segunda “arte noble” (1973, Ep. 2ª, p. 149-150. Semelhante censura repete-se na Ep. 3ª, p. 214). Também são mencionadas outras obras de Ovídio para apoiar a reflexão sobre os distintos gêneros de poesia: *De tristibus* [*Tristes*] (Ep. 3ª, p. 229), *Epístolas* [*Epistulae ex Ponto*, ou *Pônticas*] (Ep. 4ª, p. 282) e *Metamorfoses* (Ep. 5ª, p. 103).

conduta amorosa de muitas personagens. No entanto, “Aventurarse perdiendo” segue com grande fidelidade os princípios do tratado sobre o amor e os amantes *El collar de la paloma* (1022), de Ibn Hazm de Córdoba.²¹ Esta obra hispano-árabe, impregnada da filosofia escolástica (como observa José Ortega y Gasset, no prólogo), pinta o amor, seus aspectos, causas e acidentes e tudo quanto nele ou por ele acontece, comprometida com a verdade dos casos e, particularmente, com o fim último de todas as coisas: “hacer llevadera nuestra existencia futura y más placentera nuestra eterna morada el día de la resurrección”.²²

Diferente da doutrina de Ovídio, que exalta os prazeres do amor erótico, a de Ibn Hazm descreve o amor que se encaminha à obtenção de prazer como um gênero imperfeito e apresenta como *verdadero amor* aquele que enlaça inextricavelmente a alma dos amantes e só pode ser dissolvido pela morte.²³ Afirma que o perfeito amor tem origem divina, posto que “es una afinidad entre las almas en su original y altísimo mundo”.²⁴ Embora no princípio sofra os acidentes da atração corporal, Hazm assegura que o amor autêntico ultrapassa estes limites quando as almas reconhecem suas qualidades naturais afins.²⁵

A doutrina hispano-árabe, portanto, abrange as duas versões do amor que alimentam os conflitos da literatura amorosa. Depreende-se que o elogio à variante espiritualizada, que obedece às leis do amor e também às de Deus, torna a doutrina mais propícia para alicerçar as histórias exemplares de Maria de Zayas.

O que propriamente remete a *El collar de la paloma* como fonte de imitação de “Aventurarse perdiendo” é a origem incomum do amor de Jacinta por Dom Félix: um sonho. Considerada por Ibn Hazm como a mais rara forma de iniciar o amor, é descrita no capítulo 3, “Sobre quien se enamora en sueños”. Outras das origens (por ouvir falar, no primeiro olhar, pelo convívio) serão experimentadas pelas personagens do conto.

É importante advertir que o sonho é matéria presente nas epopéias clássicas greco-latinas²⁶ e em tratados sobre a arte de amar, de ampla divulgação, tais como as

²¹ Edição e versão ao Espanhol de Emilio García Gómez. 15. reimp. Madrid: Alianza, 2000.

²² CÓRDOBA, 2000, p. 97. O autor expressa esta preocupação no prólogo e nos dois últimos capítulos, que vituperam o pecado do amor lascivo e elogiam a castidade, advertindo sobre o rigor do Dia do Juízo. Porém, considerações sobre os mandamentos e o juízo divino perpassam o texto, como o autor adverte no primeiro capítulo: “así, el fin de nuestra explanación y la conclusión de nuestro discurso van enderezados a predicar la sumisión a Dios Honrado y Poderoso, y a prescribir el bien y vedar el mal, como es deber de todo creyente” (Ibidem, p. 100).

²³ Ibidem, p. 105.

²⁴ Ibidem, p. 133.

²⁵ Ibidem, p. 133-134.

²⁶ Por exemplo, na *Eneida*, de Virgílio, no livro IV, os sonhos de Dido lhe trazem presságios sobre o abandono de Enéias. Ele, por sua vez, recebe em sonhos o aviso dos deuses de que deve partir (VIRGÍLIO. *Eneida*. Introd. Paulo Rónai. Trad. notas David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., cf. p. 72 e 74).

Metamorfoses,²⁷ de Ovídio, e o *Libro del amor cortés (De amore)* (França, séc. XII),²⁸ de Andrés el Capellán. No entanto, em nenhuma destas obras o sonho é a *causa do amor*. Sendo assim, até o momento *El collar de la paloma* configura a presumível fonte da curiosa origem do amor da protagonista de “Aventurarse perdiendo”.

A avançada idade do tratado arábico-andaluz, deve-se notar, é inferior à das obras de Ovídio, o que obriga a recordar o apreço das artes dos séculos XVI e XVII pela erudição dos antigos autores. Do mesmo modo, a falta de alusões a *El collar de la paloma* nas obras dos contemporâneos de Zayas há de ser ponderada pelo fato de que é difícil rastrear e avaliar a divulgação de obras de origem árabe na Península Ibérica, também pela consideração da existência de severa censura sobre a publicação e a produção artísticas no período da Contra Reforma.

Quiçá uma evidência de que a personagem principal de “Aventurarse perdiendo” conhece o amor de modo semelhante ao de um árabe-andaluz seja o fato de que Jacinta é natural de Baeza, província de Jaén. Portanto, também é andaluza.

Na composição das *Novelas amorosas y ejemplares* Zayas diligentemente distribui a ação dos contos pelo território nacional²⁹ e, talvez não por mero acaso, apenas Jacinta habita e descobre o amor em terras andaluzas. Deste modo, a genealogia da personagem seria uma sutil indicação sobre a fonte hispano-árabe da incomum origem de seu amor.

Além desse aspecto peculiar, pode-se observar que a representação do amor na Novela I assemelha-se à exposta em *El collar de la paloma* nos seguintes aspectos:

- a) os fundamentos do amor: essência, diferentes princípios, sinais e mensageiro;
- b) os acidentes (com qualidades louváveis ou vituperáveis): enfermidade, segredo, delação, submissão ao amado, lealdade, resignação, traição, morte, amigo censor e amigo favorável;
- c) as desventuras do amor: espião, separação, ruptura e esquecimento.

²⁷ No livro IX, Biblis tem um sonho erótico com seu irmão, a quem ama secretamente. O sonho faz aumentar sua paixão e ela decide declará-la (v. 450-515). No mesmo livro, Teletusa, em sonho, vê a deusa Isis, que a orienta a desobedecer a ordem do marido e não matar o filho que leva no ventre, se acaso for fêmea (v. 685-703). No livro XI, a deusa Juno ordena que a ninfa Iris vá à morada do Sono e peça-lhe que apareça para Alcíone com a figura de seu marido, Céix, e avise-a que ele morreu num naufrágio. Em um sonho, então, Alcíone recebe a funesta notícia (v. 583-674) (OVÍDIO. *Metamorfosis*. Trad. A. Ramírez de Verger; F. Navarro Antolín. Introd. notas A. Ramírez de Verger. Madrid: Alianza, 2001, cf. p. 290-296, 297, 344-346).

²⁸ No livro II, cap. 2 “Cómo debe aumentarse el amor ya alcanzado”, lê-se: “el amor crece también cuando uno de los amantes sueña con el amado y el amor iniciado aumenta” (CAPELLÁN, *Libro del amor cortés*. Trad. ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 2006, p. 187). Esta obra foi encomendada pela condessa Maria de Champagne, filha de Leonor de Aquitânia (1122-1204), que foi “la protectora de los trovadores, la figura emblemática de la *fin’ amor*” (ibidem, p. 9).

²⁹ A protagonista da Nov. II é de Vitória; da Nov. V, de Nápoles (no período do domínio espanhol); as da Nov. VI, de Toledo; da Nov. VII, de Valladolid; da Nov. VIII, de Salamanca; da Nov. IX, de Valência e a da Nov. X, de Saragoça. Recorde-se que as Nov. III e IV têm protagonistas masculinos. Eles procedem de Navarra e Granada e que, nestes contos, os lances de amor têm final burlesco.

Convém considerar que a maioria desses itens está presente nas obras de Ovídio dedicadas ao amor e nos tratados do chamado “amor cortês”, como a mencionada obra de Andrés el Capellán. Não obstante, a descrição dos fundamentos, acidentes e desventuras do amor e a estreita relação entre os afetos, a razão e as ações dos amantes apontados em *El collar de la paloma* parecem mais próximas da composição das personagens e do plano de ação de “Aventurarse perdiendo”. Sendo assim, apesar de não haver mais que uma evidência explícita de que Maria de Zayas imita o tratado de Ibn Hazm, entende-se que as muitas coincidências avalizam-no como parâmetro para sustentar a análise do conto.

Para pôr fim à polêmica, vale copiar o argumento de Emilio García Gómez acerca das semelhanças encontradas por Américo Castro entre *El collar de la paloma* e o *Libro de buen amor* para afirmar que o mais prudente é assinalar as coincidências “y decir que hoy en día no podemos dar de ellas una plausible explicación. Negar la analogía no es científico y, además, hacerlo sería exponerse a quedar en mala posición el día, muy posible, en que aparezca el nexa”.³⁰

Nos próximas seções espera-se demonstrar como, em “Aventurarse perdiendo”, as doutrinas de Ibn Hazm e Ovídio se combinam para retratar a jornada interior da protagonista que, sentada na relva, diante de seu interlocutor, faz o ouvinte-leitor acompanhar seu exemplar trânsito por um universo de afetos.

2.2.1.1. Quanto às origens do amor

É importante observar como Maria de Zayas, no desenrolar do conto, preocupa-se em particularizar as personagens pondo em evidência os movimentos de sua alma, mostrando ao leitor como elas experimentam diferentes modos, sintomas, intensidades da paixão amorosa e como reagem à correspondência e ao desdém. A individualização dos caracteres começa pelos diferentes modos com que o amor principia. O mais destacado, pelo requinte de detalhes, é o amor que se origina de um sonho.

Jacinta descreve a Fábio como o sonho imprimiu a imagem do garboso cavalheiro desconhecido em sua memória, a qual fez nascer o desejo de encontrar “para dueño”, isto é, para ser seu marido, um homem com aquele porte. Ela reconhece como inusual o amor que

³⁰ GARCÍA GÓMEZ (ed.), 2000, p. 84.

sentia. Pondera que houve quem se apaixonasse por coisas incríveis e monstruosas, mas que pelo menos tinham uma forma a quem adorar. Cita alguns exemplos de amores incomuns, entre os quais o de Pigmalião (personagem da mitologia grega que se apaixonou por uma imagem feminina que esculpiu) e o do mancebo de Atenas (que se apaixonou por uma estátua da deusa Fortuna).³¹

O argumento de Jacinta é muito parecido ao que emprega Ibn Hazm para dissuadir seu amigo Abü-l-Sarī, que se diz perdidamente apaixonado pela mulher com quem sonhou. Hazm, ante a prostração em que vê seu amigo há mais de um mês, diz-lhe: “si te hubieras enamorado de una de las imágenes del baño,³² tendrías más disculpa ante mis ojos”.³³ A mesma ênfase sobre a estranha forma de amor que nasce de um sonho e que carece inclusive de uma imagem real, perceptível pelos sentidos, torna iniludível a fonte para a imitação de Zayas neste aspecto da composição do conto. Porém, diferentemente do amigo de Ibn Hazm, que se deixa dissuadir e se liberta do estranho amor, Jacinta mantém a idéia fixa. Tenta libertar-se desta paixão insólita observando os moços galantes de sua cidade, com o propósito de interessar-se por algum deles,³⁴ “mas todo paraba en volverme a querer a mi amante soñado”.³⁵

O amor de Jacinta encontra um correspondente humano na galhardia de Dom Félix. Ele apenas a vê e também se apaixonou:

³¹ Cf. ZAYAS, 2000, p. 180. Explicações de Julián Olivares no “Índice de nombres” ((ed.), 2000, p. 554-555). A história de Pigmalião é contada por Ovídio, em *Metamorfosis* (2001, libro X, v. 243-297, p. 310-312).

³² Emilio García Gómez, responsável pela edição consultada de *El collar de la paloma*, explica que as imagens que decoravam as casas de banho eram antropomorfas, posto que a representação de imagens humanas, animais e vegetais não é permitida pela fé muçulmana ((ed.) 2000, p. 341). Talvez os adjetivos “increíbles y monstruosas” (p. 180) que Zayas emprega façam referência a tais pinturas. O tema dos amores “fuera de lo natural” foi uma tópica da literatura, como se percebe no diálogo entre Auristela e Sinforosa, em *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), de Miguel de Cervantes. Auristela anima Sinforosa a contar-lhe sobre o amor que a faz sofrer “que, como no des en el disparate de amar a un toro, ni en el que dio el que adoró el plátano, como sea hombre el que, según tú dices, adoras, no me causará espanto ni maravilla”. Carlos Romero Muñoz esclarece que a menção ao touro faz referência a Persífae, esposa de Minos, rey de Creta, que sente uma estranha paixão por um touro, que dá origem ao Minotauro (Madrid: Cátedra, 1997, p. 289). Advirta-se que o exemplo de Persífae é usado por Ovídio, entre outras personagens da mitologia greco-latina, para ilustrar a propensão das mulheres às loucuras de amor, argumento que pode ter originado a mencionada tópica (Cf. *A arte de amar*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 29-30). Carlos Romero Muñoz localiza a primeira alusão “al que se enamoró de un plátano” na versão latina das *Diversas historias*, de Eliano, de grandíssima difusão nos séculos XVI e XVII, entre as quais se encontra uma seção dedicada a “De ridiculis et absurdis amoris” (ROMERO (ed.), 1997, p. 289).

³³ CÓRDOBA, 2000, p. 124. Segundo Ibn Hazm, esta é a mais incomum das origens do amor, que ele diagnostica como “un caso de sugestión anímica o de pesadilla, que entra dentro del campo de los deseos reprimidos y de las fantasías del pensamiento” (Ibidem, p. 124). Emilio García Gómez chama atenção para a fina análise psicológica desta observação. Explica que se deve aos estudos sobre a natureza da alma iniciados por Platão, debatidos e ampliados pelos filósofos gregos e latinos, posteriormente atualizados por seus seguidores.

³⁴ Neste aspecto, Jacinta parece seguir as instruções de Ovídio, que aconselha ao aprendiz da arte de amar que procure entre as beldades de Roma “a mulher que encantará seus olhos” (*A arte de amar*, 2006, p. 19).

³⁵ ZAYAS, 2000, p. 181.

Miró don Félix al balcón, viendo que sólo mis ojos hacían fiesta a su venida. Y hallando amor ocasión y tiempo, ejecutó en él el golpe de su dorada saeta, que en mí ya era excusado su trabajo por tenerle hecho. Y así de paso me dijo: “Tal joya será mía, o yo perderé la vida”.³⁶

Ao descrever o amor que nasce no primeiro olhar Ibn Hazm adverte que se o homem se apaixona por uma moça de quem conhece o nome, domicílio e origem, o amor pode perdurar. Se ocorrer de outra forma, Hazm o desacredita, pois julga que não passa de “apetito carnal”, porque não chega “a lo más secreto del alma”.³⁷ Sentencia que as coisas que crescem depressa, depressa se consomem.³⁸ Como Dom Félix apaixona-se por sua vizinha, é possível que seu amor dure.

A afeição de Dona Adriana por seu primo, Dom Félix, tem diferente origem das três já apresentadas (por sonho, por uma imagem, por um olhar), como fica claro no relato de Jacinta: “pues, como doña Adriana gozase muy a menudo de la conversación de mi don Félix, respecto del parentesco, le empezó a querer tan loca y desenfrenadamente que no pudo ser más”.³⁹ Por tanto, Dona Adriana concebe o amor por Dom Félix por meio do convívio e, como Ibn Hazm ensina, “éste es el amor que suele durar y afincar y en el que no hace mella el paso del tiempo. ‘Lo que entra con dificultad no sale con facilidad’ [reza el proverbio], y ésa es también mi opinión.”⁴⁰

A relação que Ibn Hazm estabelece entre a forma como se origina o amor e a duração do afeto ajuda-nos a distinguir os diferentes modos como cada personagem de “Aventurarse perdiendo” experimenta o amor.

2.2.1.2. Quanto aos sinais e sintomas do amor

Segundo o tratado de Ibn Hazm, há muitos tipos de amor, por exemplo: o amor a Deus, aos parentes, aos amigos, pelos que lutam pela mesma causa, etc. Porém, em nenhum deles percebem-se os sinais peculiares ao “amor irresistível”, aquele que não depende de outra causa senão a afinidade das almas.⁴¹ Vejamos como estes sinais se manifestam nas

³⁶ ZAYAS, 2000, p. 183.

³⁷ CÓRDOBA, 2000, p.132.

³⁸ Ibidem, p. 130.

³⁹ ZAYAS, 2000, p. 186.

⁴⁰ CÓRDOBA, 2000, p. 131.

⁴¹ Ibidem, p. 105.

personagens desta Novela. Jacinta desenvolve uma obsessão pela imagem sonhada, que não abandona seus pensamentos, o que a faz perder o sono e o apetite, empalidecer e ficar melancólica, deixando à vista de todos, como ela diz, sua mudança. Quando ela reconhece em Dom Félix o homem com quem sonhara, seus olhos “fazem festa”, porque, como explica Hazm, “es el ojo puerta abierta del alma, que deja ver sus interioridades, revela su intimidad y delata sus secretos”.⁴²

Dom Félix comunica com os olhos e as palavras seu amor a Jacinta. Com o consentimento dela, passa a servi-la amorosamente e, por intermédio de um soneto, expressa os sintomas do amor que lhe acometem:

Amar el día, aborrecer el día,
 llamar la noche y despreciarla luego,
 temer el fuego y acercarse al fuego,
 tener a un tiempo pena y alegría;
 Estar juntos valor y cobardía,
 el desprecio cruel y el brando ruego,
 temor valiente y entendimiento ciego,
 atada la razón, libre osadía;
 Buscar lugar en que aliviar los males
 y no querer del mal hacer mudanza,
 desear sin saber qué se desea;
 Tener el gusto y el disgusto iguales,
 y todo el bien librado en la esperanza:
 si aquesto no es amor, no sé qué sea.⁴³

Seus versos contêm uma acumulação de antíteses: amar e aborrecer, temer o fogo e aproximar-se do fogo, sentir pesar e alegria, coragem e covardia, gosto e desgosto. Afirma ter o entendimento cego e a razão atada, buscar alívio e não querer encontrá-lo. Todos estes sintomas que agitam a alma de Dom Félix estão previstos na sintética definição de Ibn Hazm sobre o amor irresistível: “en él verás subsistentes todos los opuestos”,⁴⁴ que podem perturbar o entendimento e a razão. Por isso adverte que:

Es el amor una dolencia rebelde, cuya medicina está en sí misma, si sabemos tratarla; pero es una dolencia deliciosa y un mal apetecible, al extremo de que quien se ve libre de él reniega de su salud y el que lo padece no quiere sanar.⁴⁵

⁴² CÓRDOBA, 2000, p. 112.

⁴³ ZAYAS, 2000, p. 184.

⁴⁴ CÓRDOBA, 2000, p. 109.

⁴⁵ Ibidem, p. 110.

Com o soneto Dom Félix comunica a Jacinta que sua alma está dominada pela deliciosa doença do amor, dá-lhe como testemunho sua mão e a palavra de ser seu marido. Ela declara que não está disposta a fingir desdém, que também o ama e aceita prontamente o pacto matrimonial. Ele beija ternamente sua mão enquanto ela lhe conta o misterioso sonho.⁴⁶

As constantes visitas, o progressivo afastamento de tudo o que não seja o amado, o desejo de estar muito próximos, “el cogerse intencionadamente la mano mientras hablan; el acariciarse los miembros visibles” são, segundo Ibn Hazm, sinais de que o amor se assenhoreia das almas afins.⁴⁷

Por isso, quando Dom Félix percebe em sua prima os sinais do amor, ignora-os, “porque tenía el alma tan llena del mío”,⁴⁸ diz Jacinta. O tratado de Ibn Hazm confirma que é um erro pensar que se pode amar duas pessoas ao mesmo tempo. Se isso acontecer não é amor, apenas “apetito carnal”.⁴⁹ O descaso de Dom Félix provoca forte reação em Dona Adriana:

Tuvieron, pues, tanta fuerza en ella estos desdenes que, vencida de su amor y combatida de ellos, dio consigo en la cama, dando a los médicos muy poca seguridad de su vida, porque demás de no comer ni dormir, no quería que se le hiciese ningún remedio.⁵⁰

Recorrendo ao tratado arábico-andaluz, encontramos o seguinte prognóstico:

Todo amante, cuyo amor sea sincero y que no pueda gozar de la unión amorosa, bien por separación, bien por desdén de su amado, bien por guardar secreto su sentir, movido de cualquier circunstancia, ha de llegar por fuerza a las fronteras de la enfermedad y estar extenuado y macilento, lo cual a veces le obliga a guardar cama.⁵¹

A atração irresistível de Dona Adriana, ao não obter a desejada correspondência, faz com que ela sofra gravemente o mal apeteçível do amor, do qual ela não quer ser curada.

Para as enfermidades do amor, explica Ibn Hazm, os remédios receitados pelos médicos são ineficazes. Nesta classe de mal a cura está no mesmo sujeito que causou a

⁴⁶ ZAYAS, 2000, p. 185.

⁴⁷ CÓRDOBA, 2000, p. 114.

⁴⁸ ZAYAS, 2000, p. 186.

⁴⁹ CÓRDOBA, 2000, p. 134.

⁵⁰ ZAYAS, 2000, p. 186.

⁵¹ CÓRDOBA, 2000, p. 254.

doença, assim como se obtém o antídoto para o veneno da mesma cobra que nos punge.⁵² Por isto, ao receber a freqüente assistência do amado, Dona Adriana “cobró entera salud”.⁵³

Com o apoio dos preceitos de *El collar de la paloma* nota-se como os diferentes sinais do amor paulatinamente individualizam as personagens.

2.2.1.3. Quanto aos efeitos do amor

Estabelecido o triângulo amoroso, no qual duas mulheres amam o mesmo homem, renuncia-se a tragédia, posto que, pelas leis do amor, não se pode amar verdadeiramente duas pessoas ao mesmo tempo. Ibn Hazm ensina que a falta de atenção do amado pode gerar graves efeitos sobre os amantes. Por isto as visitas de Dom Félix à prima têm efeito terapêutico sobre ela, mas causam pesar a Jacinta. Ela começa a duvidar da lealdade do amado, sentimento que lhe provoca lágrimas, queixas e desespero,⁵⁴ sintomas que têm como causa o temor da ruptura,⁵⁵ segundo a doutrina de Ibn Hazm. Quando Dom Félix percebe o desassossego de Jacinta “como amante firme, inculpable en mis sospechas, me dio cuenta de todo lo que con su prima pasaba”.⁵⁶ Ela, com “una cólera de mujer celosa”, exige que ele revele a Dona Adriana que estão casados. Dom Félix, “amoroso y humilde”, concorda e declara que não havia dito nada à prima “por guardarme el justo decoro”, conta Jacinta.⁵⁷ Esclarecido o assunto, renova-se o pacto matrimonial e Jacinta consente em consumá-lo, “pareciéndome que así le tendría más seguro”.⁵⁸ Na manhã seguinte, Dom Félix cumpre a promessa e conta a Dona Adriana sobre o secreto matrimônio.

No conturbado encontro de Dom Félix e Jacinta são mencionados diversos acidentes decorrentes do amor, tais como a separação, a ruptura, a submissão, a lealdade e o segredo. Merecem destaque a submissão da vontade do amante à do amado – como faz Dom Félix, ao prontificar-se a atender a exigência de Jacinta – posto que é um dos mais maravilhosos lances

⁵² CÓRDOBA, 2000, p. 254-255.

⁵³ ZAYAS, 2000, p. 187.

⁵⁴ Ibidem, p. 187.

⁵⁵ CÓRDOBA, 2000, p. 119.

⁵⁶ ZAYAS, 2000, p. 187.

⁵⁷ Ibidem, p. 187.

⁵⁸ Ibidem, p. 187.

do amor, opina Hazm,⁵⁹ e também a lealdade ao segredo. O sigilo das relações amorosas poderia ter diferentes motivações, conforme *El collar de la paloma*, pertinentes à cultura árabe-andaluza do século XI, entre elas o temor pela vida dos amantes, quando eles pertencem a classes sociais diferentes e, especialmente, o zelo pela honra da mulher, posto que não poderia haver dúvidas quanto à sua castidade.⁶⁰ Estas condições para o segredo mantêm-se vigentes na Espanha do século XVII e, no âmbito da ficção, alimentam as tramas amorosas. Portanto, é verossímil e convincente o argumento de Dom Félix.

Se o garboso cavalheiro corresponde ao amor de Jacinta com tantas provas, obrigatoriamente tem de defraudar a prima. Frente à súbita e irremediável ruptura do trato amoroso, Dona Adriana, tomada pelo ciúme e pela raiva, delata sua rival.

Ao considerar a delação do segredo de amor, Ibn Hazm a julga um procedimento abjeto e uma ação desprezível, que constitui “la mejor prueba de falta de juicio y bajeza de alma”.⁶¹ Portanto, depreende-se que os afetos provocados pelo desprezo perturbam o caráter e a razão de Dona Adriana a ponto de levá-la à ação vil e ao suicídio, ato abominável que condena a alma ao inferno, segundo a fé católica.

Encontramos em *El collar de la paloma* um capítulo “Sobre la muerte” que explica como há ocasiões em que aumentam de tal sorte os tormentos de amor que fraqueja a natureza do amante “y tanto crece la angustia, que pueden ser causa de muerte y de dejar el mundo”.⁶² O autor acrescenta que entre as tradições piedosas consta o seguinte provérbio: “el que se enamora y es casto y muere, muere mártir”.⁶³ Para Emilio García Gómez esta sentença constitui um dos pilares do amor ‘udrī, um mito árabe, criado pelos retóricos orientais, cujo ideal de castidade foi efetuado por um conjunto de poetas, heróis de um idealismo refinado, cujo norte erótico era uma perpetuação do desejo por meio da morte por amor.⁶⁴ No entanto, a morte de Dona Adriana desvia-se dos ideais do amor ‘udrī por quanto opta pela via trágica do suicídio, ato condenado também pela religião muçulmana. Com vistas ao fim moralizante, a aflição extrema da personagem feminina é amplificada no conto. Primeiro pelo bilhete, no

⁵⁹ CÓRDOBA, 2000, cf. cap. 14, p. 161.

⁶⁰ Ibidem, cf. cap. 12 e 13.

⁶¹ Ibidem, p. 159.

⁶² Ibidem, p. 274.

⁶³ Ibidem, p. 274.

⁶⁴ Esta incomum forma de amar foi atualizada por Ibn Dāwūd de Isfahan (Bagdá, 868-910) no “Libro de la flor” (890), no qual o autor expõe em prosa e verso um gênero de paixão amorosa que tem como base a concepção grega do amor como uma fatalidade física, “fuerza natural ineluctable y ciega, sin razón y sin fin” que, combinada ao ideal de castidade ‘udrī, não ofende as leis da fé muçulmana (GARCÍA GÓMEZ (ed.), 2000, p. 69-71). Note-se que semelhante modo de amar é experimentado por Leriano, protagonista de *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, autor cujos romances sentimentais tiveram grande êxito na Espanha e Europa (Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1971).

qual declara que “más quería morir que ver a su ingrato primo en brazos de otra”,⁶⁵ o que permite pensar que, ao contrário dos amantes do amor ‘udrī, Dona Adriana não quer eternizar o amor impossível, deixando-se consumir melancolicamente por esse afeto, mas deseja libertar-se dos efeitos da dolorosa ruptura. Em segundo lugar, pelos sinais do envenenamento que aparecem no cadáver, que aumentam a comoção da mãe e a fazem compreender que a filha morreu “desesperadamente”.⁶⁶ Este diagnóstico sintetiza o estado da alma de Dona Adriana ante a impossibilidade da união amorosa.

O modo com que ela se enamorou de Dom Félix, pelo convívio, é propício para o amor duradouro, não obstante, ela poderia ter escolhido outro meio para libertar-se do amor pelo homem que lhe deu falsas esperanças e a desdenhou. De acordo com os preceitos de *El collar de la paloma*, o verdadeiro amor só pode ter fim através da morte ou do esquecimento,⁶⁷ que é legítimo quando há traição.⁶⁸ O esquecimento pode ocorrer naturalmente, quando “se vacía el corazón y se desagua el pensamiento”,⁶⁹ ou por resignação, quando se finge impassibilidade, porque se concebe que “un mal es más llevadero que el otro”.⁷⁰ Contudo, o autor faz notar que “todas estas cosas dependen de la naturaleza de cada hombre, de que se entregue a ella o la resista, y de la fuerza o flaqueza con que el amor se adueñe del corazón”.⁷¹ Sendo assim, pode-se concluir que a excessiva intensidade com que o amor apossou-se da alma de Dona Adriana impediu-a de controlar racionalmente seus afetos e escolher a forma mais moderada para libertar-se desta paixão.

Quando a saúde de Dona Adriana deixa de ser um impedimento para o amor de Dom Félix e Jacinta, surgem novos obstáculos. Porém, os empecilhos à união revelam a qualidade de verdadeiros amantes, avalizada pela lealdade ao pacto amoroso.

Quando Dom Félix chega a Nápoles e não encontra as cartas que havia solicitado a Jacinta, interpreta o fato como “descuido y desamor” de sua prometida esposa⁷² e, desdenhado, esquece-se dela. Por outro lado, Jacinta é levada a crer que Dom Félix está morto. Segundo Ibn Hazm, a morte é uma desventura irreparável para a qual não há outro remédio senão resignar-se.⁷³ Então, seria lícito que Jacinta, após o decoroso luto, procurasse um novo amor. Porém, ela toma o hábito de religiosa e, um ano depois, faz os votos,

⁶⁵ ZAYAS, 2000, p. 189.

⁶⁶ Ibidem, p. 190.

⁶⁷ CÓRDOBA, 2000, cf. p. 258.

⁶⁸ Ibidem, p. 269.

⁶⁹ Ibidem, p. 259.

⁷⁰ Ibidem, p. 259.

⁷¹ Ibidem, p. 260.

⁷² ZAYAS, 2000, p. 195.

⁷³ CÓRDOBA, 2000, p. 253.

“pareciéndome que, faltando don Félix, no quedaba en el mundo quien me mereciese”.⁷⁴ Negar-se a toda probabilidade de um novo amor é um indício da excelência do caráter de Jacinta como amante, posto que ela não encontra facilmente um substituto para seu amado. Todavia, a prova de que eles se amam verdadeiramente é dada quando, passados seis anos, Dom Félix se lembra de Jacinta e volta a procurá-la. Ibn Hazm explica que a evidência de que a autêntica união de almas afins só se desfaz com a morte é que, mesmo quando os amantes pensavam já ter esquecido este amor, se o trazem à memória “notan que les vuelve la emoción y les excita el deseo”.⁷⁵

O reencontro acende o fogo amoroso com tal furor que os leva a desrespeitar os votos e a sacralidade do convento, pois ali têm vida matrimonial. A temeridade pode ser explicada com o preceito de Ibn Hazm de que o amor pode chegar a exercer um decisivo império sobre as almas, de modo que “destruye lo más recio, desata lo más consistente, derriba lo más sólido, disloca lo más firme, se aposenta en lo más hondo del corazón y torna lícito lo vedado”.⁷⁶ Contudo, a soberania do amor é freada pela penitência ditada pelo Papa, que motiva nova separação dos esposos.

A morte de Dom Félix marca o final da primeira parte do conto. Na segunda parte, ampliam-se as experiências amorosas de Jacinta, nas quais ela prova afetos parecidos aos de Dona Adriana.

Pelo seu legítimo marido Jacinta guardou três anos de luto, durante os quais não teve alegria nem saúde.⁷⁷ O agradável convívio com Célio, descrito como “un mancebo, noble, rico y galán”, que “hablaba bien y escribía mejor”⁷⁸ conforta a viúva. Como aconteceu com Dona Adriana, o amor de Jacinta por Célio nasce depois de uma dilatada convivência, quando o amor entra lentamente e por isto é difícil sair, como ensina Hazm.⁷⁹ Porém, Célio possui uma natureza inconstante.

O amor de Célio por Jacinta não é honesto, porque não visa ao casamento, nem verdadeiro, porque se acaba em seis meses. No entanto, ela não deixa de amá-lo, apesar dos desafetos e da traição. Hazm afirma que ninguém pode passar por alto a traição, especialmente o homem que “sabe guardar su honor y está adornado de nobles prendas”.⁸⁰ Pondera que “el que se aguanta con ella carece de hombría, posee un alma despreciable y

⁷⁴ ZAYAS, 2000, p. 194.

⁷⁵ CÓRDOBA, 2000, p. 105.

⁷⁶ Ibidem, p. 136.

⁷⁷ ZAYAS, 2000, cf. p. 201.

⁷⁸ Ibidem, p. 201.

⁷⁹ CÓRDOBA, 2000, p. 131.

⁸⁰ Ibidem, p. 269.

revela tener viles designios e escasa vergüenza”.⁸¹ Jacinta dá mostras de padecer esta categoria de afeição obsessiva ao persistir em não romper com Célio:

A pocos días que estaba en Salamanca, supe que andaba de amores, por nuevo, por galán y cortesano; cuyas nuevas sentí tanto que pensé perder el juicio. Escríbele algunas cartas; no tuve respuesta de ninguna. En fin, me determiné de ir a aquella famosa ciudad y procurar con caricias volver a su gracia, y ya que no estorbase sus amores, por lo menos llevaba determinación de quitarme la vida. Mira, Fabio, en qué ocasiones se vea mi opinión; mas, ¿qué no hará una mujer celosa?⁸²

O transtorno do juízo, a degradação do caráter e da honradez por causa do excesso amoroso, pode-se supor, cedem ante a violência de ser enganada, assaltada e abandonada por seu guia. Após a mudança de aparência, que encobre sua identidade, Jacinta vai a Montserrat para pedir “a aquella santa imagen me ayudase en mis trabajos”. Os padres “me preguntaron si quería servir de zagal para traer al monte este ganado” e ela aceita: “para que Celio ni nadie sepa de mí, y pueda sin embarazo gozar sus amores y yo llorar mis desdichas”. Passados quatro meses, tem o “propósito de no volver eternamente donde sus ingratos ojos me vean”.⁸³

Possivelmente a consciência da extrema degradação a que o obsessivo amor por Célio a conduziu faz Jacinta mudar de intenção. Em vez de procurar vê-lo, quer afastar-se dele e de todos, isolando-se em Montserrat.

O bucolismo do lugar e a prática do pastoreio indicam que Jacinta escolhe um modo de vida semelhante ao das personagens do romance pastoril, dedicadas a lamentar a ingratidão dos amados e perpetuar suas dores em canções e poesias. No entanto, o retiro e a atividade rural têm diferente efeito sobre Jacinta. Convém considerar os benefícios terapêuticos do isolamento sobre os afetos da protagonista, posto que eles preparam seu entendimento para a prudente escolha com que encerra a jornada de infortúnios.

⁸¹ CÓRDOBA, 2000, p. 269.

⁸² ZAYAS, 2000, p. 206.

⁸³ Ibidem, p. 207.

2.2.1.4. A cura dos excessos do amor

A humilhação do assalto e do abandono em terra estranha provavelmente atua na trajetória de Jacinta como “ocasião propícia”, fundamental para a cura dos males da alma. Somente na ocasião propícia o enfermo está “disposto a escutar a linguagem da razão”, ensina Ovídio, em *Os remédios para o amor* (c. 10 a.C.).⁸⁴ Neste tratado, o poeta latino diagnostica como enfermidade o amor degradante, isto é, aquele que sujeita o homem à dominação de uma amante indigna, que engana ou decepciona o coração que se rendeu a ela.⁸⁵ Indica como própria para iniciar a terapia de cura a ocasião em que o incêndio amoroso “sucumbe à sua própria violência”.⁸⁶

O tratamento que Ovídio prescreve para “apagar uma chama cruel e libertar os corações de uma vergonhosa escravidão”⁸⁷ contempla muitos dos procedimentos curativos aos quais Jacinta se submete nos solitários picos de Montserrat: procurar uma ocupação para distrair o espírito,⁸⁸ manter-se afastada do objeto do amor, do lugar onde se encontrava com ele, longe de tudo o que pode reacender o amor, lembrar com frequência de todo o mal que o ser amado lhe fez, resignar-se com o fim da correspondência amorosa, evitar o ciúme e pensar nos tormentos que experimentou. Este tratamento deve ser aplicado até que “a cinza perca suas forças e não contenha mais fogo”⁸⁹ e o enfermo recupere a saúde da alma.

Em suas breves digressões durante o relato, Jacinta dá sinais de que durante os meses em que permanece naqueles ermos picos o amor arrefece e ela recupera a razão, reflete e se arrepende das imprudências que cometeu ao deixar-se levar pelos ímpetos da paixão amorosa, como a que consta da última citação. Nas digressões Jacinta expressa um juízo sobre os fatos narrados, isto é, uma censura que indica que seu entendimento no tempo do discurso é diferente daquele que a conduziu no tempo da ação. Tem-se um exemplo quando comenta o fato de ter vida conjugal com Dom Félix no convento: “¡Oh caso atroz y riguroso! Pues todas o las más noches entraba a dormir conmigo. (...) Cuando considero esto no me admiro, Fabio,

⁸⁴ OVÍDIO, *Os remédios para o amor*, 2006, p. 115-150.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 117-118.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁸⁸ A primeira recomendação de Ovídio é “procurar uma vida ativa”, para eliminar a ociosidade, porque “dela é feito o arco de Cupido”. Aconselha que o enfermo encontre afazeres nos tribunais ou no fórum de Roma, ou vá viver no campo, dedique-se à agricultura e distraia-se de suas preocupações contemplando as belezas naturais: “veja esses riachos que correm com um doce murmúrio; veja essas ovelhas que tosam a erva abundante”, ou, ainda, que se dedique a caçar ou pescar (*Os remédios para o amor*, 2006, p. 123-125).

⁸⁹ *Ibidem*, p. 127.

de las desdichas que me siguen, y antes alabo y engandezco el amor y misericordia de Dios en no enviar un rayo contra nosotros.”⁹⁰

Mais claramente expressa seu arrependimento e desengano a respeito dos homens e do amor quando comenta as demonstrações de afeto que recebeu de Célio:

¡Ay de mí!, que cuando considero las estratagemas y ardidés con que los hombres rinden las mujeres y combaten su flaqueza, digo que todos son traidores, y el amor guerra y batalla campal, donde el amor combate a sangre y fuego al honor, alcalde de la fortaleza del alma. De mí te digo, Fabio, que aunque ciega y más cautiva a esta voluntad, nunca deixo de conocer lo que he perdido por ella, pues cuando no sea, sino por haber dejado de ser cuerda, queriendo a quien me aborrece, basta este conocimiento para tenerme arrepentida, si durase este propósito.⁹¹

Contudo, a decisão que Jacinta comunica a Fábio – de nunca mais voltar onde Célio a possa ver – indica que o salutar isolamento esmoreceu o obsessivo amor, que já não tem ciúme de seu amado e que aceitou o fim da correspondência amorosa. Porém, ela ainda não foi capaz de praticar “a arte da ruptura”,⁹² último procedimento da terapia, que desfaz terminantemente os laços amorosos. Sinal disto é que Jacinta traça seu destino tendo Célio como ponto de referência, ainda que seja o que a fará optar pela direção contrária.

No curativo retiro, os eficazes remédios para o amor prescritos por Ovídio recebem um importante reforço: o auxílio de Fábio, que acumula as funções do “amigo que censura” e do “amigo favorável”, benesses que, segundo Ibn Hazm, “Dios Honrado y Poderoso”, concede aos amantes. O benefício do amigo censor está em ser:

Una suerte de freno, porque hay en ella una voz que maravillosamente advierte al alma (...) y sirve de medicina para aquel en quien se ensaña el apetito sensual, sobre todo si el que la hace es comedido en sus razones, acierta a expresar las ideas que quiere decir con las palabras oportunas, y conoce los momentos en que es más firme el freno.⁹³

Já o “amigo favorável” traz grande conforto, por ser uma pessoa “de amables palabras y grande ánimo, que sepa cómo tomar las cosas y cómo salir de ellas, de claro entendimiento y lengua aguda, reposado y muy entendido”.⁹⁴

⁹⁰ ZAYAS, 2000, p. 196.

⁹¹ Ibidem, p. 203.

⁹² OVÍDIO. *Os remédios para o amor*, 2006, p. 145.

⁹³ CÓRDOBA, 2000, p. 169.

⁹⁴ Ibidem, p. 171.

Fábio, personagem que ao longo do texto é galardoada com os atributos de “excelente entendimiento y conocida nobleza, amable condición”,⁹⁵ “noble piedad y generosa acción”,⁹⁶ cortesia, devoção e discrição⁹⁷ – sua virtude mais destacada – sem dúvida reúne as qualidades necessárias para aviar o decisivo remédio para Jacinta: o prudente conselho. Censurando-a, solicita que desista de desposar Célio, por ser cristã e nobre; deixe aquele lugar, que não é decente nem seguro; lembre-se de seus amigos, familiares e bens, que precisam de sua atenção. Adverte-a que está:

Ciega con la desesperación de amor y la pasión de tus celos, tanto que no das lugar a tu entendimiento para que te aconseje y que elijas mejor modo de vida. Yo, que miro las cosas sin pasión, te suplico que consideres y que pienses que no me he de apartar de aquí sin llevarte conmigo.⁹⁸

Por fim, aconselha que volte para Madri e hospede-se em um “monasterio principal” e depois escolha um modo de vida condizente com sua ilustre condição: o casamento ou a vida religiosa, a qual elogia como a mais perfeita. E, se ela quiser, “yo haré que Celio te visite, trocando el amor imperfecto en amor de hermanos”.⁹⁹

Depois de ouvir as ponderadas recomendações, Jacinta muda sua decisão: “La entrada en el monasterio acepto; sólo en lo que no podré obedecerte será en tomar uno ni otro estado, si no se muda mi voluntad, porque para admitir esposo, me lo estorba mi amor, y para ser de Dios, ser de Celio.”¹⁰⁰ Afiança sua determinação na posse de bens: “hacienda tengo; bien podré estarme en el estado que poseo sin mudarme de él.”¹⁰¹ Escolhe, por tanto, manter-se firme no amor: “soy fénix de amor: quise a don Félix hasta que me le quitó la muerte; quiero y querré a Celio hasta que ella triunfe de mi vida. Hice elección de amar y con ella acabaré.” Diz que se dará por satisfeita com as visitas de Célio, mesmo sabendo que:

Ni me ha de agradecer ni premiar esta fineza, esta voluntad ni este amor; mas aventuraréme perdiendo, no porque crea que he de ganar, que ni él dejará de ser tan ingrato, como yo firme, ni yo tan desdichada como he sido,

⁹⁵ ZAYAS, 2000, p. 174.

⁹⁶ Ibidem, p. 176.

⁹⁷ O adjetivo “discreto” é empregado uma vez na narração onisciente (p. 178) e repetido outras quatro (p. 179, 194, 199, 209) por Jacinta, em suas digressões, como por exemplo: “Escuché, discreto Fabio, a mi don Félix, pareciéndome en aquel punto más galán, más cuerdo y más amoroso” (...) (Ibidem, p. 199).

⁹⁸ Ibidem, p. 208.

⁹⁹ Ibidem, p. 209.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 209-210. As próximas citações do parágrafo constam da página 210.

¹⁰¹ Jacinta refere-se ao estado de viúva. Esta condição garantia certa autonomia às mulheres, por se encontrarem livres da tutela do pai e do marido, como será explorado na análise da Novela VII.

mas por lo menos comerá el alma el gusto de su vista, a pesar de sus desapegos y deslealtades.¹⁰²

Considerando-se o paradigma ético aristotélico de que a prudência consiste em optar pelo caminho do meio, desviando-se dos excessos,¹⁰³ pode-se afirmar que a escolha de Jacinta é prudente, porque representa um ponto de equilíbrio entre as opções dadas por Fábio, também porque nela se harmonizam as leis da fé católica, da moral da sociedade aristocrática e seus próprios desejos. Jacinta opta por um modo de vida que não é o mais santo e perfeito, mas no qual poderá cultivar o amor por Célio sem causar escândalo à sociedade nem pôr em risco sua alma, caso o desvario do amor a levasse a ser concubina de um sacerdote.

O raro gênero de amor casto, resultante da combustão das chamas ardentes da paixão, justifica o epíteto “fênix de amor”, que renasce das cinzas. Ao ponderar sua decisão, Jacinta salienta que a constância de seu amor prescinde da correspondência, uma vez que o objeto de seu afeto é um homem desleal.

A firmeza com que Jacinta se autodefine é um sinônimo de lealdade, uma virtude do caráter indispensável aos verdadeiros amantes. Ibn Hazm define a lealdade como uma das mais louváveis condições, nobres partes e excelentes qualidades que alguém pode ter. Explica que quando alguém é leal com quem o trai prova “tener firmeza de roca, holgado pecho, alma noble, no común magnanimidad, insigne paciencia, entero juicio, excelente natural y recta intención”.¹⁰⁴

A observação da equidade da escolha, somada ao elogio à lealdade de Ibn Hazm, revelam que Jacinta alcançou um excelente grau de discernimento após as atribuladas experiências amorosas, o terapêutico isolamento e os conselhos do discreto Fábio.

A experiência amorosa de Jacinta constitui um *exemplo* da eficácia dos métodos de cura dos excessos do amor apresentados em *Os remédios para o amor*, de Ovídio, quem assegura que aqueles que usarem o auxílio de sua arte poderão renunciar ao amor degradante e não precisarão abdicar da vida.¹⁰⁵ A força persuasiva do católico e prudente Fábio, no entanto, auxiliam Jacinta a preservar também a honra e a alma. Por isto, no caudaloso mar das paixões de “Aventurarse perdiendo”, Jacinta sagra-se como modelo superior aos masculinos – incapazes da mesma lealdade e moderação – e ao de Dona Adriana, cujo desesperado

¹⁰² ZAYAS, 2000, p. 210.

¹⁰³ “Já dissemos anteriormente que devemos escolher o meio termo, e não o excesso ou a falta, e que o meio termo é conforme à reta razão” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômacos*. Trad. ed. Mário da Gama Cury. 4. ed. Brasília: Edunb, 2001, livro VI, p. 114).

¹⁰⁴ CÓRDOBA, 2000, p. 217.

¹⁰⁵ OVÍDIO, 2006, p. 118.

desfecho confirma a metáfora do barquinho das poucas forças femininas que sucumbe ao mar de seus desenfreados desejos.

2.2.1.5. A valorização da mulher ante os tratados de amor

Contrariamente ao que se observa nos tratados de amor que Maria de Zayas imita, no conto é uma voz feminina – a de Jacinta – que descreve, explica, elogia e vitupera os afetos produzidos pelo amor. Como fizeram Ovídio e Ibn Hazm em seus tratados, Jacinta pauta sua narração majoritariamente em experiências que ela mesma protagonizou, o que intensifica a perspectiva feminina no conto. Ao ocupar uma posição de maior evidência, a representação da mulher também se dá de modo mais favorável. Um significativo indicador é, por exemplo, a diferença entre o papel do amante e do amado, apresentada em *El collar de la paloma*. Neste tratado, o amante é aquele que ocupa o papel ativo, o que ama mais intensa e verdadeiramente. Já o amado ama de modo imperfeito, causando pesar ao amante. Como a maioria dos exemplos provém de experiências masculinas, ao longo da obra os afetos masculinos são retratados como os mais perfeitos. Já em “Aventurarse perdiendo” o papel do amante, de qualificação positiva, incide sobre as personagens femininas, que amam de forma mais intensa e leal.

É relevante notar que, nesse conto, quem desdenha e trai são as personagens masculinas. Por conseguinte, os homens são os “amantes indignos” que provocam a obsessão e o desespero daquelas que, por infortúnio, entregaram seu coração a eles. Ao representar os homens como “amantes indignos” Maria de Zayas agudamente inverte a aplicação de *Os remédios para o amor*, prescritos a um leitor masculino, vítima de uma “amante indigna”.¹⁰⁶ Em consequência, transfere a estimacão favorável para a mulher.

Destaca o propósito da autora de beneficiar a representação da mulher o fato de que a experiência amorosa da protagonista feminina se converta em uma lição de prudência, porque alcança o justo meio entre os excessos. A prudência é o ideal da filosofia estóica que foi atualizada pelo pensamento filosófico, teológico e político dos séculos XVI e XVII e era objeto de inúmeros tratados de conduta.¹⁰⁷

¹⁰⁶ OVÍDIO, 2006, p. 117.

¹⁰⁷ Por exemplo, *Idea de un príncipe político-cristiano* (1640), de Saavedra Fajardo. No prólogo de Vicente García de Diego encontra-se uma ampla lista de obras dedicadas à educação moral, cuja origem, nos séculos XII

Prudente, ou sábio, segundo Krabbenhoft, é aquele que consegue sobrepor a razão às paixões,¹⁰⁸ como faz Jacinta. O primeiro passo para a sabedoria, de acordo com o *Tratado del alma* (1538), de Juan Luis Vives, é a busca do autoconhecimento, obtido por meio do estudo da natureza e qualidades da alma, bem como da “exploración de sus varios y luengos codos y recodos y tortuosidades”.¹⁰⁹ O relato de Jacinta acompanha os tortuosos movimentos da alma das personagens e conduz o leitor neste exercício exploratório. O trânsito pela alma e emoções das personagens as individualiza e humaniza. Concomitantemente, ensina ao leitor o método para examinar seus afetos e governar seu ânimo.¹¹⁰

Em conclusão, pode-se afirmar que a matéria prudencial contida na experiência desta personagem feminina compõe um louvável *ejemplo* para a educação dos afetos e da conduta de seus leitores e leitoras.

Com o estudo das prováveis fontes de imitação da primeira das *Novelas amorosas y ejemplares*, apresentado a seguir, espera-se confirmar e complementar essa conclusão, além de atestar a erudição da autora e sua deligência no trabalho de seleção e acomodação das fontes ao novo texto, sinais de sua agudeza de engenho e perícia nas artes poéticas.

e XIII, tem forte influência oriental a partir de obras como o *Libro de los doce sabios* (séc. XIII), que inspira o *Libro de la savieza*, de Dom Jaime I de Aragón (Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. XII – XXV). Nos séculos XVI e XVII os tratados de sabedoria moral e política tornam-se um gênero muito apreciado, como indica o volume de autores e títulos.

¹⁰⁸ “Para los estoicos, el individuo que rige sus acciones de acuerdo con los dictados del *hegemonikón* [a facultade racional] siempre obra bien, porque no está sujeto a la influencia de las pasiones” (Kenneth Krabbenhoft. “Mujeres sabias (ideales neoestoicos en las novelas de María de Zayas)”. In: PÉREZ CANTÓ, Pilar; POSTIGO CASTELLANO, Elena (org.). *Autoras y protagonistas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2000, p. 58-59).

¹⁰⁹ VIVES, *Tratado del alma*, 1948, p. 1148. A necessidade do autoconhecimento pauta também os tratados de conduta do século XVII, como podemos constatar nas obras de Baltasar Gracián. Em *El Discreto* (1646), no capítulo XIV, “No rendirse al humor”, afirma que “quien no tiene capacidad para conocerse, menos tendrá valor para enmendarse” (1990, p. 97). Em *Oráculo manual* (1647), o aforismo 89. “Comprensión de sí” dita que “no puede uno ser señor de sí si primero no se comprende. Hay espejos del rostro, no los hay del ánimo: séalo la discreta reflexión sobre sí” (1990, p. 171).

¹¹⁰ De acordo com Luis Vives “mal podrá gobernar su interior y sujetarse igualmente a obrar bien quien no se haya explorado a sí mismo” (*Tratado del alma*, 1948, p. 1147).

2.2.2. “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva”, modelo de “Aventurarse perdiendo”

É provável que para os leitores de 1637 tenha sido evidente a semelhança entre a primeira parte de “Aventurarse perdiendo” e “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva”, quinto conto da coletânea *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), do respeitado Gonzalo de Céspedes y Meneses.¹¹¹

A imitação é um tradicional procedimento de composição que reverencia a antiga lição, tanto nacional como de outros povos ilustres, ensina Cícero, em *Orator* (46 a.C.). O pai da eloquência afirma que “no saber, empero, qué haya acaecido antes que nacieras, es ser siempre niño”. Assevera que a maturidade consiste em entrelaçar nossa própria memória com a dos antepassados. Garante que a matéria antiga confere autoridade e fé ao discurso e proporciona sumo deleite ao ouvinte.¹¹²

Respeitando este princípio, que regia as artes de seu tempo, Maria de Zayas se serve do conto de Céspedes y Meneses como um texto consagrado que dá autoridade a sua composição e sobre o qual aplica sua capacidade inventiva. Vejamos, primeiramente, uma síntese do conto e, a seguir, as considerações sobre a apropriação e adaptação do modelo imitado na composição de “Aventurarse perdiendo”.

Como o título anuncia, os “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva” contém uma história nefasta, cujo enredo se pauta não em fatos, mas nas paixões das personagens. Predomina o amor, que governa o entendimento e a ação dos caracteres e produz a tragédia.

O fogo amoroso que incendeia o protagonista, Dom Enrique de Silva, tem início em uma viagem marítima, de Goa a Lisboa, na qual ele acompanha a família de Dona Leonor, portento de beleza. Dom Enrique sofre uma paixão exacerbada, que o faz adoecer a ponto de pôr em risco a vida. A paixão amorosa lança-o num abismo de desejos, como diz o narrador. Por causa deste amor ele desfaz o compromisso matrimonial que tinha com sua prima, Dona Clara, o que a leva ao suicídio. Os desatinos do amor induzem Dom Enrique a um grave erro, que causa a morte do irmão de Dona Leonor, então tem de deixar o país. Dom Luis Antonio, pai de Dona Leonor, vingam-se dela enviando-lhe uma carta falsa, anunciando a morte de Dom Enrique. Ela faz os votos de religiosa no convento em que aguardava a volta do prometido esposo. Ali nasce o filho natural de Dom Enrique. Executada a vingança, morre Dom Luis

¹¹¹ Ed. Yves-René Fonquerne. Madrid: Castalia, 1970, p. 283-343.

¹¹² Cf. *El orador perfecto*. Trad. ed. Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 37.

Antonio, após impedir que a filha herde sua fortuna. Seis anos depois de partir, Dom Enrique volta de sua peregrinação pelo mundo e procura Dona Leonor. Ela sofre um choque emocional que lhe paralisa o lado esquerdo do corpo. Dom Enrique vai a Roma pedir a dispensa dos votos de Dona Leonor, para que possam se casar e legitimar seu filho, porém, a licença é negada. Durante o regresso a Portugal, Dom Enrique desaparece num naufrágio. O narrador comenta: “sin duda alguna, se puede presumir que acabó sus peregrinaciones, sus ansias y amorosos deseos en el mismo elemento, en las mismas aguas y profundas ondas que tuvieron principio”.¹¹³ O desaparecimento de Dom Enrique apressa a morte de seus pais e também “el triste fin de la infeliz doña Leonor”.¹¹⁴

De “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva” a primeira das *Novelas amorosas y ejemplares* imita predominantemente a paixão amorosa, que sobrepuja o entendimento, governa a ação das personagens e provoca os excessos trágicos: o ciúme, a ira e a vingança.

Os principais fatos do enredo são concentrados na primeira parte de “Aventurarse perdiendo”, havendo especial similaridade a composição do episódio do suicídio. Ao sentir-se desdenhada pelo garboso primo, Dona Clara, no conto de Céspedes, e Dona Adriana, no conto de Zayas, padecem a mesma enfermidade amorosa que as coloca em perigo de morte. Ambas têm mães discretas que percebem que o mal da filha é de amor e, ao descobrir o objeto do afeto, têm a mesma atitude de pessoalmente entrevistá-lo, propor o casamento, facilitar os trâmites e rogar que livre a enferma do risco que corre. Tanto Dom Enrique como Dom Félix se vêem compelidos a aceitar a proposta para não ser causa da morte da prima. A terapêutica assistência do amado é acompanhada por um tratamento médico: um xarope à base de ferro e passeios matinais ao ar livre. Quando os garbosos mancebos rompem o compromisso amoroso, ambas as primas acrescentam veneno ao remédio, o que as leva ao óbito, incha e enegrece o cadáver, tornando visíveis os sinais da morte desesperada.

Dona Clara e Dona Adriana são igualmente desenganadas de seu arraigado amor com o romper da aurora, se despedem da mãe com incomum afeto e lágrimas, antes do passeio matinal, e morrem depois de uns poucos passos. Mães e criadas das suicidas enchem a casa de gritos e o causador da morte não assiste ao enterro.

Estas personagens femininas diferem entre si quanto à intensidade com que expressam o desejo de unir-se ao amado. No conto de Céspedes, os amores de Dona Clara e Dom Enrique precedem o interesse dele por Dona Leonor. Ele havia servido amorosamente sua

¹¹³ CÉSPEDES, 1970, p. 342-343.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 343.

prima “largos tiempos y aun querido con extremos locos”,¹¹⁵ mas como ela se mostrava desdenhosa, partiu para Goa para remediar o “desfavor mortal”. Porém, ela se arrepende e consente em que se trate o casamento, marcado para a ocasião do retorno dele a Lisboa. Como Dom Enrique adia o compromisso, após o regresso, e ela tem certeza de que o amado primo será seu marido, Dona Clara abre “franca puerta a sus ciegos deseos, a sus ardientes llamas y a una voluntad tan arraigada y envejecida”¹¹⁶ que a faz perder o pudor e, quando estão a sós no campo, solicitar ao primo sua perdição, como diz o narrador. Nesta ocasião, ele conta que está comprometido com Dona Leonor e que ela está grávida, notícias que levam Dona Clara ao desesperado fim.

Dona Adriana, a prima no conto de Zayas, não é atrevida como a de Céspedes, posto que não sente tão fortemente os ímpetos do desejo sexual. Ela é acometida por outro tipo de paixão: a vingança. Dona Adriana delata o segredo do primo ao pai de sua rival, com a provável finalidade de fazê-lo sofrer. O comportamento da personagem de Zayas está mais próximo ao do modelo clássico que as desesperadas primas imitam, o de Dido, rainha de Cartago, personagem da *Eneida*, de Virgílio. Dido comete suicídio ao ser abandonada por Enéias, por quem rompeu seu voto de castidade, com a intenção de fazer dele seu esposo e senhor de seu reino. Enéias correspondeu ao ardente amor de Dido¹¹⁷ e a fez crer que seria seu marido. Humilhada e enfurecida, Dido amaldiçoa Enéias em sua partida, para que seja:

Atormentado na guerra pela audácia e pelas armas, expulso de suas fronteiras, separado dos braços de Iulo [seu filho], que implora ajuda e que assista a indigna ruína dos seus (...) que morra (...) prematuramente, e seja enterrado no meio da areia.¹¹⁸

Na maldição a rainha expressa o desejo de que o homem que traiu seu amor e confiança seja castigado com grandes tormentos. As protagonistas de Céspedes e Zayas não enunciam o mesmo desejo, mas os autores condenam o homem perjuro a este fado.

Nos contos, as personagens femininas herdaram de Dido o mesmo ímpeto para amar “até os ossos”¹¹⁹ e solicitar a correspondência amorosa sob a escusa do louvável fim: o legítimo matrimônio.

¹¹⁵ CÉSPEDES, 1970, p. 299.

¹¹⁶ Ibidem, p. 300.

¹¹⁷ Ovídio, em *Os remédios para o amor*, menciona o exemplo de Dido entre o das personagens de lendas greco-romanas que foram vítimas de um amor degradante (2006, p. 119).

¹¹⁸ VIRGÍLIO. *Eneida*, p. 75.

¹¹⁹ No Livro IV de *Eneida*, Juno, a deusa protetora de Cartago, repreende Vênus porque “Dido arde de amor e a paixão penetrou-lhe até os ossos” (Ibidem, p. 66).

No ambiente ibérico do século XVII, Jacinta imita Dona Leonor ao buscar secretos meios para burlar a vigilância do pai, no emprego de um intermediário que facilita o sigiloso trato, na mesma prontidão para aceitar a promessa de casamento e consumá-lo. As personagens femininas de Zayas, no entanto, distinguem-se do modelo de Céspedes porque não sofrem a mudança do desdém para o amor ardente. Neste aspecto, as protagonistas de Céspedes se aproximam mais a Dido, que abandona a decisão de ser casta, após a morte de seu marido, por causa do amor intenso a Enéias.

No conto de Céspedes, a alternância do comportamento das jovens, primeiro arredias, depois ardentes, a ponto de se dispor a ultrapassar os limites da honestidade, é justificada pela fragilidade natural das mulheres: “no niego yo que el frágil natural de las mujeres es en cuanto a deseos más disculpable; pero también no ignoro que para recatarlos y encubrirlos es, sin comparación, más fuerte y poderoso que en los hombres”.¹²⁰ Este conceito provém da doutrina de Ovídio, em *A arte de amar*, segundo a qual: “o amor culpado é agradável ao homem; e também à mulher: [mas] o homem dissimula mal, a mulher esconde melhor seus desejos. Se o sexo forte julgar melhor não fazer avanços, a mulher, vencida, tomará para si o papel de fazê-los”.¹²¹

Por não padecer a volubilidade de seus modelos, as personagens femininas de Zayas têm um comportamento mais estável, cujo ápice é a firmeza que caracteriza Jacinta. Ela é capaz de conter o incêndio amoroso que consumiu Dido e as desesperadas primas, e superar seu modelo direto em “Sucesos trágicos”, Dona Leonor, que morre de pesar após o desaparecimento de Dom Enrique. A disposição para moderar os afetos, recuperar a razão e escolher um modo de vida digno e feliz confirma Jacinta como “fénix de amor”: aquela que revive a partir das cinzas do fogo do amor.

Vale destacar como a metáfora da ave mítica se relaciona singularmente ao modelo de Dido, posto que a rainha se converte em cinzas após se ferir mortalmente com a espada de Enéias e ser cremada em uma alta pira que havia mandado levantar para queimar os objetos que ele deixara em seu quarto, ao partir. Dido é voluntariamente consumida pelo fogo, enquanto Jacinta renasce, após vencer o simbólico incêndio. Avançando sobre o modelo clássico de Virgílio e o contemporâneo de Céspedes, Maria de Zayas compõe uma exemplar ficção dos afetos femininos.

Quanto à representação das personagens masculinas dos contos, Dom Félix comete as mesmas graves faltas de Dom Enrique, porém, enquanto este se diverte ao ser requerido por

¹²⁰ CÉSPEDES, 1970, p. 303.

¹²¹ OVÍDIO, 2006, p. 29.

duas mulheres e várias vezes protela a ocasião de desenganar sua prima, Dom Félix é leal ao amor por Jacinta, o que permite atribuir-lhe um caráter mais constante e faz com que suas faltas pareçam menores. Contudo, ambos os cavalheiros enganam conscientemente a mulher que lhes dedica intenso amor, o que os condena ao infortúnio, ao exílio, à morte precoce e ao sepultamento na areia.¹²²

O final do protagonista no mar é destacado pelo narrador de “Sucesos trágicos” como o término de um ciclo:

Desde que se embarcó, para volverse, en una nave genovesa, hasta hoy que se escribe esta historia, no se ha sabido vivo ni muerto de él, de la nave ni de cuantos en su compañía se hicieron a la vela; con que, sin duda alguna, se puede presumir que acabó sus peregrinaciones, sus ansias y amorosos deseos en el mismo elemento, en las mismas aguas y profundas ondas que tuvieron principio.¹²³

Esse desfecho destaca a unidade da fábula, marcada pela coincidência entre o princípio e o fim. Sobretudo, põe em evidência a lição do conto, reiterada pelo significado metafórico dos elementos naturais presentes na trama: aquele que se lança às águas do mar do amor – símbolo de Vênus, nascida no oceano – pode deliciar-se com as chamas da paixão, produzidas pela tocha de Cupido,¹²⁴ filho da deusa, porém, corre o perigo de naufragar em suas procelosas ondas.¹²⁵

Em “Aventurarse perdiendo” a morte de Dom Félix também completa um ciclo, mas é na alma da protagonista feminina que ele culmina: em sonhos teve início o amor de Jacinta por Dom Félix e em sonhos anuncia-se o fim deste amor. O ciclo dos sonhos destaca que o foco deste conto está na alma feminina, não na masculina, como em Céspedes.

A morte de Dom Félix no mar, apesar das semelhanças, não recebe a enfática conotação expiatória do desaparecimento do protagonista de “Sucesos trágicos”. O marido de Jacinta morre num sinistro bélico, o que consagra seu valor como súdito da Coroa Espanhola. É importante notar que Dom Félix não apenas some no mar, como Dom Enrique. Ao seu

¹²² É necessário ponderar que é com a vitória de Enéias que termina a *Eneida*. Com a morte de seu inimigo Turno, Enéias desposará Lavínia e dominará todos os povos que habitavam a Itália, cumprindo a missão que lhe foi incumbida pelos deuses. Outros poemas relatam a morte mítica de Enéias que, de acordo com Junito de Souza Brandão, “não sofreu o destino comum dos mortais, mas teria sido arrebatado pelos deuses durante uma tempestade” (*Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993a, v. 1, p. 331). Como será demonstrado, Céspedes e Zayas copiam o final mítico, mas dão particular conotação ao desaparecimento de suas personagens.

¹²³ CÉSPEDES, 1970, p. 342-343.

¹²⁴ Ovídio, em *A arte de amar*, representa o Amor (Cupido) armado de flechas e tochas (2006, p. 18).

¹²⁵ As metáforas relacionadas ao mar e ao fogo são tradicionalmente associadas ao amor e ilustram particularmente os tratados de Ovídio.

desaparecimento são acrescidos detalhes, fornecidos por uma testemunha ocular, que Jacinta repete: “iba mi don Félix, armado de unas armas dobles, causa de que cayendo en la mar, no volvió a parecer más. Echó algunos fuera, él no fue visto. Así acabó la vida en tan desgraciada ocasión el más galán mozo que tuvo la Andalucía”.¹²⁶

O proposital destaque ao peso das armas cria na mente do leitor a imagem de um corpo que jaz no fundo do mar. Esta imagem se contrapõe ao espaço ocupado pela narradora, os rochosos picos de Montserrat, e à metáfora que Jacinta reivindica para si: de ave Fênix, que nunca morre, pois revive após a mítica combustão em altos ninhos.¹²⁷

A disparidade entre o fundo do proceloso mar e o cume da firme montanha rochosa enfatiza a superioridade do exemplo feminino de Jacinta em relação ao masculino, dado por homens que enganam, traem e abandonam a mulher que os ama lealmente.

O louvável final a que chega a protagonista de “Aventurarse perdiendo” indica como o conto de Zayas se desvia da tragédia *patética* de seu modelo para os contornos da tragédia *morata* que, como explica López Pinciano, tem todos os elementos da primeira, mas conduz a um jubiloso fim.¹²⁸ Diferentes gêneros são escolhidos pelos autores seiscentistas para ensinar a mesma lição sobre os perigos do amor.

Sandra M. Foa, em *Feminismo y forma narrativa* (1979), afirma que: “la mayoría de las obras de esta época enseñan una lección de desengaño, de pesimismo – subrayan la maldad del mundo y los peligros del amor lascivo –.”¹²⁹ Foa destaca como Céspedes, em “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva”, pretende, por meio dos desventurados acontecimentos do conto, admoestar as “tiernas doncellas” a “poner freno a los ojos, reprimir sus afectos, huir las ocasiones y no empeñar la voluntad y el alma para no hallarla, sin pensar, sumergida en semejantes desventuras.”¹³⁰ Pode-se concordar com Foa que a obra de Zayas compõe o grupo das que tratam da degeneração do amor. Não obstante, há que notar como a autora escolhe uma abordagem distinta para o tema: ao invés de focar a enfermidade masculina, enaltece a cura feminina.

¹²⁶ ZAYAS, 2000, p. 201.

¹²⁷ De acordo com Ovídio, a fênix faz seu ninho em “las ramas del elevado árbol”, que pode ser “las ramas de una encina o en la copa de una palmera” (*Metamorfosis*, 2001, libro XV, p. 391-407). Zayas amplia a altura do lugar de morte e ressurreição da fênix transferindo-o da copa das árvores para os picos de Montserrat, onde propositamente o *locus amoenus* do romance pastoril fornece os elementos necessários para a mítica combustão: as ervas aromáticas e o abundante sol (sobre a cremação da fênix e o desenvolvimento do mito, ver Pierre Brunel (org.). *Diccionario de mitos literarios*. Brasília: Edunb; J. Olympio, 1997, p. 362-369).

¹²⁸ PINCIANO, 1973, cf. Ep. 8ª, p. 316-322.

¹²⁹ FOA, 1979, p. 94.

¹³⁰ Apud FOA, 1979, p. 94. É importante ressaltar que Foa percebe semelhante finalidade moralizadora no conto de Céspedes e nas coletâneas de Zayas, mas não aponta “Sucesos trágicos” como modelo para “Aventurarse perdiendo”.

Com vistas a ilustrar um procedimento de composição observado na maioria dos contos das *Novelas amorosas y ejemplares* convém ampliar a análise comparativa para demonstrar como a autora se distancia dos paradigmas fisionômico e médico usados por Céspedes na representação da natureza e do ânimo da mulher.

Primeiramente, observa-se que Céspedes faz de seu protagonista o mais grave enfermo dos tormentos da paixão amorosa, posto que a ele é impingida a culpa por todos os acontecimentos nefastos, como o narrador sentencia no capítulo XIII, preparando o leitor para o desatino que Dom Enrique está prestes a cometer:

Mas porque se conozcan los innumerables trabajos y infortunios que acarreo tras sí este arrojado mozo, desde el instante y punto que mudando de amor, de fe y palabra, faltó a su obligación, faltó a su crédito, y con viles engaños desesperó a su prima, atiéndase y veráse, en lo que resta de estos discursos, cuáles y cuántos fueron y el fruto amargo que, por fin de todos, cogió para su muerte.¹³¹

Embora o protagonista masculino padeça cronicamente os males do amor lascivo, seu destino trágico é justificado pela força das paixões que o arrastam e pela fortuna adversa. Já a desventura das personagens femininas é atribuída à fragilidade natural das mulheres em repetidas admoestações. Por exemplo, quando Dona Leonor se deixa persuadir e aceita corresponder ao amor de Dom Enrique, o narrador exprime o anseio de que o leitor:

Reconozca cuán cortas son las fuerzas de una frágil mujer, cuán breves sus rigores y cuán fácil sus resistencias; y, mayormente, combatida y poco recatada de un continuo cuidado, de unos dulces gemidos, de un largo padecer, de unas fingidas o verdaderas lágrimas, de una solicitud amorosa.¹³²

Mais adiante, quando ela decide se unir sexualmente a Dom Enrique – fato que gera uma série de infortúnios – o narrador descreve os meandros de sua deliberação:

El temor receloso de que con semejantes dilaciones no se volviese [don Enrique] a su primer empleo [doña Clara], y, sobre todo, su insufrible deseo, la obligaron [doña Leonor], o por hablar más lícito, la hicieron fuerza a que tomase otra resolución; que si bien no fue la más honesta y acertada, por lo menos, para su cumplimiento y para la mejor seguridad de sus cosas, ella la juzgó por esencial y breve.

¹³¹CÉSPEDES, 1970, p. 322.

¹³² Ibidem, p. 293.

Quien trujere leyendo estos renglones a la memoria los primeros de esta historia, y en ellos la crueldad, el desdén, el severo rostro, la continencia y recato con que esta dama trató el origen de su amor, y ahora viere tan notable mudanza, fuerza será, o que se me conceda en su disculpa ser grave, ser vehemente su pasión o que en su pecho halló menos prudencia y mayor confianza; blasón que locamente se atribuye más presto quien más presto se precipita y cae de ojos. No niego yo que el frágil natural de las mujeres es en cuanto a deseos más disculpable; pero también no ignoro que para recatarlos y encubrirlos es, sin comparación, más fuerte y poderoso que en los hombres; y así, censurando modesto, creo y tengo por cierto que primero la rendiría la celosa pena del verse por sus [don Enrique] dilaciones olvidada, y mayormente estando de por medio doña Clara, o congruencias diferentes, enderezadas a su honrado propósito, que no incendios de amor, llamas de sus desordenados deseos.¹³³

Nota-se que, se no início da digressão o narrador aparenta compreender os motivos e desculpar a personagem, no final reitera a congênita debilidade feminina, censurando os desordenados desejos que a arrastam aos excessos amorosos.

Outro exemplo pode ser tomado da ocasião em que Dona Clara adoece de amor e o narrador lamenta: “¡oh, lastimoso y miserable estado de mujer! ¡Cuán imperiosamente está apoderada de tu triste alma esta pasión tirana, y cuán ciega y arbatadamente eres llevada al abismo de tu final desdicha!”¹³⁴ Estas asseverações repetem os preceitos de Ovídio de que a mulher é incapaz de resistir aos apelos masculinos¹³⁵ e padece de uma maior propensão para o sexo, como foi mencionado. Portanto, ainda que o resultado final seja nefasto para todos, na representação das personagens femininas do conto de Céspedes há um índice de desordem interna que não incide sobre a personagem masculina.

O diagnóstico médico dado a Dona Clara é o índice da fragilidade feminina em “Sucesos trágicos”. Inicialmente o narrador atribui a debilitação da saúde de Dona Clara aos males do amor, com sintomas semelhantes aos que Dom Enrique padeceu:

Porque la afligida señora, cansada de sufrir tan largos males, le atajó, y acosada de tan amarga resistencia, desmayando en ella, entregó sus espíritus a un piélago profundo de tristeza y el cuerpo hermoso a una fuerte y poderosa calentura, que en breve término rindió su mayor fuerza; corriendo en aquestos extremos unas mismas pisadas y parejas los dos primos; pues si él se vio, cual ya visteis, al desdén de doña Leonor hecho esqueleto, así ahora doña Clara por su ocasión, aunque con otros fines, llegó a semejante estado.¹³⁶

¹³³ CÉSPEDES, 1970, p. 302-303.

¹³⁴ Ibidem, p. 306.

¹³⁵ OVÍDIO, 2006, p. 29.

¹³⁶ CÉSPEDES, 1970, p. 306-307.

No entanto, os médicos tratam-na como se sofresse de um mal físico, a amenorréia, isto é, a ausência anômala do fluxo menstrual, um mal do ventre, centro da sexualidade e da fisiologia femininas. A enfermidade e o tratamento descrito têm procedência histórica e, por isso, constituem uma referência à realidade da Península Ibérica no início do século XVII. Segundo Yves René Fonquerne, a moléstia era freqüente e o uso do xarope de ferro consta inclusive do dicionário de Covarrubias. Também eram correntes na literatura contemporânea as alusões às mencionadas práticas sanitárias.¹³⁷ Sendo assim, o diagnóstico dado a Dona Clara é uma alusão à cultura médica da época, que permite a Céspedes relacionar os distúrbios emocionais da mulher diretamente à fisiologia feminina, particularmente à atividade desregrada do útero.

Há que ponderar que a mimetização da realidade histórica potencializa a verossimilhança do conto e atende ao propósito de captar o interesse do público leitor, que se identifica com os fatos da realidade próxima. Não obstante, ao reproduzir o quadro clínico para justificar o desequilíbrio emocional da personagem feminina, o autor está reafirmando o preceito de que o ventre arruinado da mulher, desde a expulsão do paraíso, limita-lhe o uso da razão, como atesta, por exemplo, Luis Vives, em *Formación de la mujer cristiana* (1523): “como en la mujer surgen más a menudo los trastornos fisiológicos, su juicio está afectado casi siempre por alguna impresión, y, por ende, es menos consecuente consigo misma, agitado por borrascas de afectos contradictorios y, por lo mismo, casi siempre inválido e ineficaz.”¹³⁸ A fisiologia feminina foi usada por Luis Vives – e muitos outros tratadistas, pregadores e fisiologistas – para avalizar a inferioridade intelectual da mulher, sua debilidade para usar acertadamente a razão e a conseqüente necessidade da tutela masculina.¹³⁹

Em “Aventurarse perdiendo” a referência à fragilidade da mulher compõe a tese da narradora, porém, como já foi dito, o exemplo de Jacinta a nega. A refutação inicia quando a personagem faz a apresentação de sua família, no início do relato. De suas palavras depreende-se que ela não concebe a fragilidade como um atributo “natural” ao sexo feminino: “nacimos en casa de mi padre un hermano y yo, él para eterna tristeza suya, y yo para su

¹³⁷ Destaca a comédia *El acero de Madrid*, de Lope de Vega. Fonquerne esclarece que a amenorréia era uma enfermidade comum, sobretudo pelo costume de “comer barro”, para deixar as mulheres pálidas. Durante o tratamento, a paciente devia tomar o xarope de ferro ao amanhecer e andar pelo campo. Em Madri, geralmente o lugar do passeio era o Prado (cf. FONQUERNE (ed.), 1970, p. 310).

¹³⁸ VIVES, 1947, p. 1086.

¹³⁹ Apoiando-se na Bíblia, Vives assegura que “muy sabiamente, como en todas las otras enseñanzas, dice San Pablo: La cabeza del varón es Cristo; la cabeza de la mujer es el varón. Tronco y tronco muerto es el varón cuya cabeza no es Cristo; loca y temeraria es la mujer a quien no manda el marido” (Ibidem, p. 1086).

deshonra, tal es la flaqueza en que las mujeres somos criadas, pues no se puede fiar de nuestro valor nada”.¹⁴⁰

Jacinta define a fragilidade da mulher como consequência da educação que recebe. Amplifica sua assertiva lamentando a precoce perda da companhia, governo e vigilância da mãe e censurando a falta de interesse do pai por ela: “quería el mío [padre] a mi hermano tiernísimamente, y esto era sólo su desvelo, sin que se le diese yo en cosa ninguna, no sé qué era su pensamiento, pues había hacienda bastante para todo lo que deseara y quisiera emprender.”¹⁴¹ Com estes argumentos Jacinta rechaça a tese fisionômica e assenta nas práticas culturais a fragilidade da mulher, fazendo eco à voz da autora, que no prólogo denuncia a educação discriminatória dada aos filhos.

Na trajetória de Jacinta, Fábio desempenha o papel diametralmente oposto ao do desinteressado pai, provendo-lhe bons e sábios conselhos, que completam o processo de cura dos excessos passionais. O auxílio da prudência e razão masculinas na composição da personagem feminina exemplar é um traço distintivo dos contos de Zayas que se repete em muitas das *Novelas amorosas y ejemplares*. Nelas as personagens masculinas compõem modelos positivos de conduta ao empregar suas faculdades morais e intelectuais para promover a dignificação da mulher. Deste modo as louváveis atitudes masculinas somam-se às femininas para negar a inferioridade congênita da mulher, bem como a suposta propensão para a luxúria.

Deste modo, apropriando-se de um texto autorizado, que repete antigos padrões de representação feminina, Zayas aplica seu agudo engenho para alterar significativamente a representação do sexo feminino, criando um paradigma positivo para representar a natureza e a alma da mulher. Decorosamente a nova invenção atende à finalidade moralizadora do texto imitado, avisando leitores e leitoras sobre os perigos do amor lascivo, porém com uma protagonista digna de elogio.

Nas próximas seções, estende-se a análise da invenção dos contos comparados no que diz respeito às suas fontes de imitação, com especial atenção aos gêneros canônicos da ficção em prosa. Este estudo pretende demonstrar como Maria de Zayas emprega com grande destreza os recursos poéticos da arte de compor *novelas cortas* com o duplo propósito de favorecer a representação da mulher e provar o talento feminino para as belas letras.

¹⁴⁰ ZAYAS, 2000, p. 179.

¹⁴¹ Ibidem, p. 180.

2.2.2.1. Os modelos de “Sucesos trágicos” e a invenção de Céspedes y Meneses

A acomodação dos textos e modelos canônicos às novas composições era um procedimento poético muito prestigiado nas artes do Século de Ouro Espanhol, pois as galardoava com sua autoridade. Baltasar Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio* (1642), explica que esta agudeza requer:

Sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente y saberla aplicar con especial gracia y donosidad.¹⁴²

A observação do processo de imitação de gêneros e modelos clássicos na composição da narrativa breve de ficção nos ajuda a compreender os preceitos poéticos que regiam as belas letras na primeira metade dos anos Seiscentos e como os autores dos contos analisados manejaram primorosamente este instrumento da arte poética. A observação deve levar o leitor do século XXI a perceber como a imitação é um artifício complexo, que acresce valor à composição. Sendo uma das formas da agudeza, é uma prática apreciada por requerer erudição, prudência e engenho do poeta para efetuar a acertada seleção dos modelos e a justa acomodação à sua própria invenção.

Certamente os leitores contemporâneos a Céspedes y Menezes reconheceram no início de “Sucesos trágicos”, com uma viagem que parte do longínquo mar do Oriente, o traço típico do romance bizantino, gênero muito apreciado na Europa e Espanha nos séculos XVI e XVII. Segundo Antonio Vilanova, em “El peregrino andante en el ‘Persiles’ de Cervantes”,¹⁴³ o romance bizantino – especialmente a *Historia Etiópica*, de Heliodoro, e as *Aventuras de Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tácio – foi divulgado pelo humanismo do século XVI e exaltado pelos preceptores do Renascimento como digno da grandeza do poema épico, por isto exerceu uma influência decisiva no desenvolvimento do romance amoroso de aventuras¹⁴⁴ que proliferou naqueles séculos.

O romance bizantino – cujo esquema inalterável é dado pelo romance grego *Historias Efesias de Anthia y Abrocomo* (séc. II), de Jenofonte de Efeso – é caracterizado pela profusão

¹⁴² GRACIÁN, 2001, Discurso XXXIV, v. 2, p. 62.

¹⁴³ In: VILANOVA, 1989, p. 326-409.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 353.

de navegações, tempestades, naufrágios, raptos, acidentes, aventuras e pela idealização do sentimento amoroso de seus pares de protagonistas. De acordo com Vilanova, o prestígio do romance helênico se deveu a que imitava em prosa as peripécias de Ulisses e Enéias, os heróis épicos que constituíam o “arquetipo humano dotado en máximo grado de la virtud”, como assinalou Torquato Tasso, em *Discorsi del Poema Epico*.¹⁴⁵

A valorização da cultura greco-latina foi determinante para o estabelecimento das normas de composição poética dos Séculos de Ouro, como assinala Vilanova:

Precisamente por su saturación de cultura grecolatina, la educación humanística del escritor del siglo XVI precisa de un modelo clásico, cuya imitación otorgue a su obra una estirpe clásica con firmes raíces en la antigüedad grecorromana, cualidad insoslayable de toda creación estética del Renacimiento o del Barroco.¹⁴⁶

Sendo assim, a peregrinação amorosa dos heróis de Heliodoro y Aquiles Tácio fornece o padrão da ficção em prosa do século XVI. Além disto, a partir da caracterização do romance bizantino como poema épico em prosa, a estética literária do Renascimento estende à composição do romance de aventuras os preceitos da epopéia,¹⁴⁷ dados pela doutrina de Aristóteles e Horácio, principalmente.

Nas letras espanholas, a partir de *Historia de los amores de Clareo y Forisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso, o romance amoroso de aventuras sucede os livros de cavalaria, preservando a refinada concepção amorosa e o deleite do maravilhoso, porém preocupando-se em atender o preceito da verossimilhança, exigido pela doutrina aristotélica. A combinação da perfeição técnica dos preceitos poéticos (imitação, erudição, unidade, variedade, verossimilhança, deleite) com o caráter educativo e moralizador, fizeram do romance amoroso de aventuras o “género novelesco predilecto del humanismo de la Contrarreforma”, destaca Vilanova.¹⁴⁸

Céspedes y Meneses exercita sua capacidade inventiva a partir desse prestigiado modelo. Provavelmente seus contemporâneos reconheceram na viagem pelo mar que dá início aos “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva” a estirpe clássica dos heróis épicos, como

¹⁴⁵ Apud VILANOVA, 1989, p. 349. De acordo com este pesquisador, Torquato Tasso foi o “máximo exponente del pensamiento de la Contrarreforma” (p. 343), ainda “el máximo teorizador de las doctrinas del poema épico en la Europa del siglo XVI” (p. 358).

¹⁴⁶ Ibidem, p. 343.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 358. Vilanova faz notar que esta transmutação foi teorizada por Torquato Tasso, em *Discorsi del Poema Eroico*, cujas doutrinas foram divulgadas na Espanha por Pinciano, em *Philosophía Antigua Poética* (1596).

¹⁴⁸ Ibidem, p. 355-357.

também identificaram o paradigma do romance amoroso de aventuras na descrição das paisagens marinhas (ventos, ondas, ilhas), nas freqüentes mudanças nos afetos das personagens, nos súbitos reveses da fortuna, nas aventuras de “capa y espada”, na longa peregrinação do protagonista por terras estrangeiras e nos encontros e desencontros do par amoroso. No romance de aventuras e em “Sucesos trágicos” a profusão de peripécias, afetos e suspense têm a idêntica finalidade de proporcionar variedade à ação e deleite ao leitor – requisitos indispensáveis às especificações do gênero e do gosto.

Em três elementos compositivos de “Sucesos trágicos” pode-se identificar uma proximidade maior com obras específicas do grupo de consagrados romances de aventuras e peregrinação. Um deles é a voluntariosa atitude da mãe de Dona Clara que, compassiva com o sofrimento da filha, oferece a mão dela em casamento a Dom Enrique e o persuade a corresponder ao afeto que põe em risco a vida da jovem. Esta atitude, que transgride as convenções do trâmite matrimonial, imita o comportamento da intrépida rainha Eustoquia de Tile, mãe de Persiles, protagonista de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), de Miguel de Cervantes. A rainha, condoída pelo atroz sofrimento de Persiles causado pelo amor a Sigismunda, prometida para seu filho mais velho, o príncipe Maximino, convence Sigismunda a corresponder ao amor de Persiles, para que ele não pereça. O desrespeito ao pacto matrimonial anterior motiva o casal a deixar o país, dando início às suas peregrinas aventuras.¹⁴⁹ Desta forma, a intervenção da mãe tem duplo efeito: salva o filho da morte eminente, mas leva-o ao desterro, fonte de longo sofrimento. Em “Sucesos trágicos”, a atitude piedosa e atrevida da mãe de Dona Clara produz efeitos semelhantes: livra a filha do perigo de morte, mas é a causa indireta do acontecimento mais nefasto: o suicídio da enferma de amor.

Se na história de Dom Enrique e Dona Clara a intervenção da mãe desencadeia a ação trágica, na de Dom Enrique e Dona Leonor a catástrofe tem seu gérmen na cólera do pai dela, motivo de fuga, assassinato, separação, viagem para fora do país e carta falsa. A cólera também é o estopim das *Aventuras de Leucipe y Clitofonte* (séc. II), de Aquiles Tácio. Para fugir à cólera da mãe de Leucipe, quando descobre os furtivos encontros amorosos em sua casa, o par empreende fuga pelo mar, com a qual tem princípio sua errante peregrinação. Possivelmente Céspedes tem em conta este modelo bizantino consagrado na escolha dos argumentos, adaptando-o ao ambiente moral e cultural peninsular seiscentista, em que o

¹⁴⁹ CERVANTES, 1997, cf. capítulo 12 do 4º livro, p. 711-719.

extremado zelo paterno pela honra da filha – núcleo da honra familiar – é um motivo verossímil para a ação colérica.¹⁵⁰

A impossibilidade da união amorosa por causa dos votos monásticos da amada, que marca o final de “Sucesos trágicos”, é uma tópica que, segundo Vilanova, tem sua origem em um aclamado romance amoroso de aventuras italiano, *Il libro del Peregrino* (Parma, 1508), de Jacopo Caviceo, cuja tradução para o espanhol, *Historia de los honestos amores de Peregrino y Ginebra*, de Hernando Días, teve muito sucesso entre 1527 e 1559, até ser censurada pelo Santo Ofício.¹⁵¹ O mesmo obstáculo ao matrimônio provoca o contundente desengano de Luzmán, protagonista de *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras. Quando Luzmán, após dez anos de aventureiras andanças, regressa ao lugar de origem com intenção de se casar com sua amada Arbolea, descobre que ela fez votos monásticos e, então, torna-se eremita.¹⁵² A verdadeira vocação de Ginebra e Arbolea, contudo, assinala a diferença entre os modelos femininos de virtude dos citados romances e Dona Leonor, personagem do conto trágico.

Esses quatro exemplos ilustram como Céspedes prestigiou a fonte épica, o modelo bizantino e as obras nacionais consagradas de romance amoroso de aventuras na composição de “Sucesos trágicos”. Porém, neles não se esgota sua fonte de imitação. A alegoria que aproxima a fúria dos elementos marinhos com o fogo da paixão amorosa que atormenta Dom Enrique de Silva desvia-se do modelo de amor casto do romance de aventuras e acomoda-se ao erotismo do romance sentimental, gênero em que “la intensidad de la pasión y su imposible remedio conducen siempre a un final desgraciado”, ensina Ángel Basanta.¹⁵³

O romance sentimental – que aparece no século XV, em estreita relação com os livros de cavalaria –¹⁵⁴ tem como traço distintivo a atenção ao sentimento das personagens, manifesto nas diferentes fases da relação amorosa. Os afetos são descritos e examinados segundo os pressupostos poéticos e os tratados médicos sobre o amor, como demonstra Keith

¹⁵⁰ É importante considerar que a cólera, ou a ira do pai de um dos amantes, é uma tópica da literatura cuja origem é difícil precisar. A “gran saña” do rei Alcos, da Judéia, que manda matar seu único filho, é o móvel da trama de *Sendeban*, coleção de contos orientais de remota procedência (cf. LACARRA (ed.), 1989). Também aparece em um dos contos do *Decamerão* (1348-1353), de Boccaccio, na história trágica de Guiscardo e Guismunda (IV, 1), cujo argumento é imitado por Juan de Flores, no romance sentimental *Historia de Grisel y Mirabella* (1495), obra que teve muita repercussão na Europa e na Espanha (cf. CANNAVAGGIO, Jean (org.). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1994, v. 1, p. 195-198).

¹⁵¹ VILANOVA, 1989, cf. p. 336-337.

¹⁵² *Ibidem*, cf. p. 364-367.

¹⁵³ BASANTA, Ángel. *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid: Anaya, 1992, p. 16.

¹⁵⁴ *Ibidem*, cf. p. 16.

Whinnom,¹⁵⁵ em sua edição de *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro. Neste gênero,¹⁵⁶ o essencial não é a história externa, mas a interna, a das reações da alma do amante.¹⁵⁷

Em “Sucesos trágicos”, Céspedes imita do romance sentimental a predominância dos afetos sobre a ação; a intensa paixão, que enferma, desespera e leva à morte; a impossibilidade de alcançar a felicidade por meio do amor e o “final desgraçado”. Deste gênero também copia a técnica que o caracteriza: a alegoria, usada para representar pictoricamente o estado da alma das personagens.¹⁵⁸ Não obstante, sobre a platônica exaltação do amor Céspedes infunde as preocupações morais da Espanha Contrarreformista do início do século XVII. Como adverte Keith Whinnom, para os teólogos escolásticos, mentores da “teoría psicológica medieval”, “el amor, la pasión amorosa, no se distingue de la *concupiscentia*, la lujuria. Es un pecado”.¹⁵⁹ A matéria amorosa do romance sentimental integra o que Keith Whinnom designa como a “literatura erótica” do século XV,¹⁶⁰ na qual as personagens vivem tão intensamente a paixão de amor que por ela podem morrer. Conseqüentemente a ficção sentimental está desprovida de lição moralizadora, do *desengano* acerca dos perigos que o amor, em estreita relação com o apetite sexual, pode acarretar. Mas Céspedes transforma a matéria erótica de “Sucesos trágicos” em *escarmento*, por meio do reiterado vitupério ao “cáncer ponzoñoso de sus deseos y apetitos”, expresso pela incisiva voz do narrador. Desta forma, o autor ajusta o modelo sentimental à mentalidade da Contra Reforma, que dita o padrão moral que a arte deve ensinar, deleitando.

Para alcançar seu propósito moralizador, Céspedes avança também na representação da sexualidade feminina, inventando personagens mais suscetíveis à concupiscência que as inatingíveis damas do romance sentimental.

Em conclusão, Céspedes compõe “Sucesos trágicos” a partir dos modelos clássicos da épica, do romance sentimental e do romance amoroso de aventuras, acomodando-os

¹⁵⁵ Keith Whinnom não concorda que o romance sentimental segue o padrão do chamado “amor cortês”, que teria iniciado no século XI, na Provença, e divulgado pela poesia trovadoresca, como opinam alguns estudiosos do tema [entre eles podemos incluir Ángel Basanta]. Whinnom afirma que a maioria dos livros médicos medievais aborda o amor como uma variedade de loucura, discute suas causas, diagnóstico, prognóstico e remédio. Whinnom acredita que estes tratados são a provável fonte do “fenómeno del enamoramiento” da poesia e prosa medievais ((ed.), 1971, p. 7-66).

¹⁵⁶ De acordo com Ángel Basanta, os autores mais representativos do romance sentimental foram Juan Rodríguez del Padrón, autor de *Siervo libre de amor* (meados do séc. XV); Diego de San Pedro, com *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) e *Cárcel de amor* (1492); e o prestigiado Juan de Flores, autor de *Grisel y Mirabella e Grimalte y Gradisa* (ambos de 1495) (BASANTA, 1992, p. 16).

¹⁵⁷ WHINNOM (ed.), 1971, p. 41.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 51.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 9.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 8.

engenhosamente às convenções culturais do século XVII. Com acerto Céspedes imita a técnica do mestre Miguel de Cervantes e translada matéria das narrativas longas aos limites da *novela corta española*. Em “Sucesos trágicos” tudo é concorde com o pensamento e as normas poéticas de seu tempo, uma vez que contém estirpe clássica, variedade na matéria e na ação, harmoniosa unidade da fábula, verossimilhança, deleite e ensino. Enfim, com os artifícios empregados em “Sucesos trágicos” seu autor estampa sua erudição e a agudeza de sua capacidade inventiva.

2.2.2.2. A emulação em “Aventurarse perdiendo”

Lê-se em *Philosophía Antigua Poética* que na imitação subsiste um salutar espírito de competição, estimulado por Pinciano ao ensinar que: “el poeta trágico no deue estar ligado a las fábulas vulgares, sino fingir y inuentar otras de nueuo, que en esto está el mayor primor; y, si sobre las antiguas quiere fundar la suya, sea de modo que, mudándolas, varíe, porque tanto hará officio mejor de poeta”.¹⁶¹

Em “Aventurarse perdiendo” Zayas prestigia o mencionado conto de Céspedes y Meneses mudando a fábula e introduzindo-lhe maior variedade ao ampliar o repertório de cultos modelos. Estes procedimentos definem a emulação, prática que aspira a suplantar a fábula imitada acrescentando-lhe algo novo, como aconselha Pinciano. Se a habilidade para efetuar este artifício indica a excelência do poeta, é legítimo supor que luzir no primeiro conto da coletânea de estréia a capacidade para emular gêneros, obras e escritores consagrados está entre os objetivos da autora que almeja autorizar o engenho e a escrita femininos. Esta seção pretende apontar como Zayas emula Céspedes y Meneses também no que diz respeito à escolha dos cânones clássicos e nacionais, para competir, como fez o exitoso autor, com os melhores poetas.

A primeira diferença acerca da imitação dos gêneros canônicos nos contos de Céspedes e Zayas é percebida no início do enredo. Céspedes começa a fábula a partir do encontro dos protagonistas, em uma viagem, mas Zayas prefere o início *in media res*, em um

¹⁶¹ PINCIANO, 1973, Ep. 8^a, p. 349. Vale destacar que o princípio poético da emulação pautava também a conduta do *discreto*, como se lê em *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), de Baltasar Gacián. Ele recomenda, no aforismo “75. *Elegir idea heroica*: más para la emulación que para la imitación. Hay ejemplares de grandeza, textos animados de reputación. Propóngase cada uno en su empleo los primeros, no tanto para seguir, cuanto para adelantarse” (...) (1990, p. 166). Esta constatação permite supor que os leitores contemporâneos a Zayas conheciam bem este preceito e estimavam suas demonstrações.

locus amoenus, comuns aos romances de pastores. Este princípio era muito apreciado pela qualidade técnica que a composição da fábula exigia e pela sua eficácia para despertar a curiosidade do leitor,¹⁶² devido ao acúmulo de símbolos e ao suspense que marca a entrada de novas personagens.

Do romance pastoril espanhol “Aventurarse perdiendo” também imita a ênfase dada à protagonista feminina. Este artifício foi inaugurado por *Los siete libros de la Diana* (1559), de Jorge de Montemayor, em que a pastora passa a ser o elemento que dá unidade à obra.¹⁶³ Ainda copia o destaque à discreta e elegante conversação, que se expressa em primeira pessoa, em um ambiente bucólico, em que as personagens estão sentadas para desfrutar do longo colóquio. Além disto, assimila o plano de ação, que majoritariamente pertence ao passado e é contemplado no presente através do relato dos pastores.¹⁶⁴ Do modelo das *Dianas*, Jacinta imita as virtudes da oratória e a habilidade para compor versos. Da falsa pastora Felismena, personagem de Montemayor, copia a firmeza no amor.

Com a história de Felismena, dama nobre vestida de pastora, armada de arco e flecha, coincidem alguns elementos compositivos de “Aventurarse perdiendo”, tais como os nomes: Dom Félix (o amado de Felismena), Fábio (pajem de Félix), Célia (amada de Félix) e as tópicas do sonho, da morte por amor, do travestismo feminino e da viagem em busca do amado. A trama amorosa também se desenvolve em ambiente urbano, mas não tem

¹⁶² Em *Philosophía Antigua Poética* (1596), Pinciano recomenda que a fábula heróica comece do meio da ação, como fez Homero, na *Odisséia*, e Heliodoro, em *História Etiópica*. Explica que “como la obra heroyca es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leyda; y es assí que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente desseosso de encontrar con el principio” (Ep. 11ª, p. 206). Francisco López Estrada e María Teresa López García-Berdoy, na introdução a *La Galatea* (1585), de Cervantes, identificam o início dos episódios *in media res* como um componente narrativo estratégico para provocar a curiosidade e o interesse do leitor (ESTRADA (ed.), 1999, p. 31).

¹⁶³ Rafael Ferreres, no estudo introdutório à edição de *Diana Enamorada* (Valência, 1564), de Gaspar Gil Polo, defende que o ressurgimento do tema pastoril culto deveu-se aos italianos, “pero la novela bucólica moderna es una creación española”, cujo mérito pertence a Montemayor, com *Los siete libros de la Diana* (1559). O êxito da invenção ilustra a valorização da mulher naquele período: “por primera vez aparece en España una novela con el nombre escueto de una mujer, y lo que es más: toda la trama, todo el interés girando en torno a ella”. Este esquema é conservado pelos continuadores da obra de Montemayor: Gil Polo, com *Diana Enamorada*, e Alonso Pérez, com *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, também nas versões “a lo divino”: *Clara Diana a lo divino* (1582), de Frei Bartolomé Ponce, e mais tarde *Los pastores de Belén*, de Lope de Vega (Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. XXVIII). Pode-se acrescentar que o mesmo esquema está presente em *La Galatea* (1585), de Miguel de Cervantes.

¹⁶⁴ Enrique Moreno Baez assinala que enquanto nos romances góticos, cavaleirescos e sentimentais “los personajes se están moviendo constantemente, lo mismo que luego va a suceder en novelas barrocas como el *Guzmán*, el *Quijote*, y el *Criticón*, los de la *Diana* se mueven muy poco, de modo que la mayor parte de la acción no es vivida, sino contemplada como un pasado desde el presente” (MORENO (ed.), 1981, p. XVIII-XIX).

significativa semelhança com o conto de Zayas, a não ser o enaltecimento ao firme amor da protagonista.¹⁶⁵

No campo da elocução, o relato de Jacinta assimila da pastora “peregrina de amor”¹⁶⁶ as breves digressões que interrompem o fio narrativo para censurar os fatos do pretérito e assinalar sua passagem por diferentes estados de alma.

A sucessiva mudança interior de Felismena coincide com alterações de seu aspecto exterior e no espaço físico (“doncella principal” habitante da cidade, pajem na corte, pastora armada e “peregrina” pelos campos e caminhos), características que Jacinta também imita. Este aspecto aproxima ambas as aparentes pastoras às personagens dos romances de aventura e peregrinação.

No desvendamento das imagens emblemáticas que aparecem no início de “Aventurarse perdiendo”, embora a visita ao templo católico, o caminhar e a citação a Ulisses sugeriram que Fábio é uma *personagem peregrina*,¹⁶⁷ este papel cabe à jovem vestida de pastor. A bela figura que busca nos melancólicos versos o conforto para suas dores de amor, assim como fizeram as Dianas do romance pastoril, guarda na memória as numerosas peripécias vividas, tal qual as heroínas do romance bizantino. Porém, enquanto elas se aventuraram por mares e terras longínquas, a experiência de Jacinta se concentra em sua pátria (Baeza, Roma, Madri, Barcelona, Montserrat).

A odisséia de Jacinta, enquanto *personagem peregrina*, parece incidir sobre a reivindicação de *Peregrino en su patria* (1604), de Lope de Vega, que transfere para o

¹⁶⁵ Por sua lealdade ao amor que nutre por Dom Félix, Felismena se veste de pajem e vai à corte em busca do amado, emprega-se em sua casa, serve de mensageira de seus amores com Célia e, quando ele desaparece, após a morte natural de Célia, veste-se de pastora, arma-se de arco e flecha e parte, a pé, a procura dele. No momento do relato, a busca já dura dois anos. As pastoras que ouvem Felismena admiram-se tanto “de su firmeza como del gran poder de aquel tirano, que tan absolutamente se haze servir de tantas libertades” [o amor] (MONTEMAYOR, 1981, libro I, p. 118-119).

¹⁶⁶ O “peregrino de amor” é um paradigma da poesia amorosa que tem Petrarca (1304-1374) como egrégio inventor, segundo Antonio Vilanova (1989, p. 424-425). Não obstante, enquanto na lírica a peregrinação amorosa é motivada pelo amargo desengano, fruto de um amor impossível ou não correspondido, na prosa, por diferentes motivos, o “peregrino de amor” viaja por terras e mares em busca de sua amada (ibidem, p. 335-336). Especialmente pelo porte guerreiro e a destreza com as armas, Felismena se aproxima ao modelo feminino de Bradamante, personagem de *Orlando Innamorato* (1487), de Boiardo, cuja saga tem continuidade em *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto. Segundo Carmen Bravo-Villasante, a destemida Bradamante se veste de homem e toma as armas para enfrentar os perigos da viagem em busca de seu amado Ruggero, que foi seqüestrado por malignos encantadores. De acordo com Bravo-Villasante, a história de Dom Félix e Felismena é uma das vias pelas quais o modelo italiano das donzelas andantes com disfarce varonil entra nas artes espanholas (*La mujer vestida de hombre en el teatro español*, 1955, cf. p. 33-59).

¹⁶⁷ Depreende-se que a sabedoria de Fábio foi acumulada pelos estudos universitários, em letras humanas e divinas. Fábio não refere outra viagem a não ser a que o levou de Madri a Barcelona, a negócios, e dali a Montserrat.

território nacional o cenário dos trabalhos e andanças de seus modelos.¹⁶⁸ Apesar de não ter deixado o país mais que uma vez, para ir a Roma e, como ela mesma diz, saber “tan poco de caminos”,¹⁶⁹ é indiscutível o perfil de *personagem peregrina* de Jacinta, tanto pelos numerosos deslocamentos, quanto pelas vicissitudes da trajetória individual. Os sucessivos reveses da fortuna levam Jacinta a experimentar diferentes estados civis e de alma: passa de casta donzela a apaixonada, casada em segredo, fugitiva, suposta viúva, religiosa, pecadora (religiosa com vida matrimonial), suplicante em Roma, casada legitimamente, penitente, viúva de fato, outra vez apaixonada, desdenhada, enganada, suplicante em Montserrat, pastora e, por último, dama nobre e rica recolhida a um convento, sem os votos, para ser firme a um casto amor. Do acúmulo de experiências Jacinta adquire as virtudes que caracterizam o peregrino.

Há que observar como a viagem, fonte de conhecimentos, possui uma dimensão externa, no campo da ação, cujo efeito mais importante é interno: a lição que os incontáveis afetos, fatos e vicissitudes podem ensinar. É na apreciação do efeito interior da viagem – mãe da experiência – que a doutrina da Contra Reforma, o pensamento e as letras dos séculos XVI e XVII identificam-na como poderosa via para a instrução do homem sábio.¹⁷⁰ Sêneca, referência constante dos filósofos neo-escolásticos, descreve os benefícios que a peregrinação deve trazer:

No aprovecha nada la peregrinación que no refrenó los apetitos, no templó los deleytes, no venció las yras, no quebró los impetus indómitos del amor, y al fin no fué parte para sacar uno de los males arraygados en el alma; no añadió juyzio, no sacó al hombre del error.¹⁷¹

¹⁶⁸ Vilanova esclarece que “al designar con el nombre de peregrino al héroe de la narración novelesca, no se alude, como diría Covarrubias, al ‘que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo’ sino al que vaga errante fuera de su patria”. Assinala que esta acepção se deve a Dante Alighieri, em *Vita Nova* (XLI) (VILANOVA, 1989, p. 331).

¹⁶⁹ ZAYAS, 2000, p. 206.

¹⁷⁰ No pensamento filosófico do Humanismo, Erasmo de Roterdã, em *El Enquiridion* ou *Manual del Caballero Cristiano*, valoriza a experiência que se adquire na peregrinação da vida humana por seu benefício ao aprimoramento moral. Aconselha que “todo lo que ombre viere tome lición el alma” para “emienda y edificación de nuestras costumbres” (Apud VILANOVA, 1989, p. 387-388). Vilanova observa que “en los textos bíblicos del Antiguo Testamento aparece con reiterada insistencia la idea de la vida del hombre como una errante peregrinación sobre la tierra”, por exemplo, nos livros de Eclesiastes, Gênese, Deuteronomio, Coríntios. Tal concepção é atualizada pelos doutores da Contra Reforma (ibidem, p. 443).

¹⁷¹ Este fragmento é uma citação direta a *Epístolas a Lucilio* (livro 9, ep. 105), de Sêneca, incorporada por “el gran humanista sevillano” Juan de Mal Lara a *Filosofía Vulgar* (Sevilla, 1568) (Apud VILANOVA, 1989, p. 389-390).

Contudo, o efeito benéfico da viagem não ocorre sem a meditação sobre o que se viu e experimentou, como prevê Baltasar Gracián ao propor a “Culta repartición de la vida de un discreto”.¹⁷² Recomenda que o homem divida “el viaje de su vida en tres estaciones”. Na primeira, dedique-se aos livros, estude idiomas, História, Humanidades, Filosofia, Cosmografia e as Sagradas Escrituras. Na segunda, dedique-se a peregrinar, porque com as viagens “adquiere aquella ciencia experimental, tan estimada de los sabios, especialmente cuando el que registra atiende y sabe reparar, examinándolo todo o con admiración o con desengaño.” Empregue a terceira jornada em meditar sobre o que leu e viu, porque:

Todo cuanto entra por las puertas de los sentidos en este emporio del alma va a parar a la aduana del entendimiento; allí se registra todo. Él pondera, juzga, discurre, infiere y va sacando quintas esencias de verdades. Traga primero leyendo, devora viendo, rumia después meditando, desmenuza los objetos, desentraña las cosas, averiguando las verdades, y aliméntase el espíritu de la verdadera sabiduría.¹⁷³

Portanto, a peculiar errância de Jacinta e a meditação durante o retiro em Monserrat, além do salutar efeito sobre as paixões, dotam-na da virtude da *discricção*, assinalada pela sábia escolha.

Com a resolução de ser firme no amor, Jacinta demonstra possuir a vontade inquebrantável que caracteriza as *personagens peregrinas*, as quais estoicamente se resignam às vicissitudes, sem jamais abandonar as metas a que se propuseram.¹⁷⁴

A atenção às virtudes das personagens do romance amoroso de aventura permite concluir que Céspedes y Meneses copia do gênero a constante mudança de espaço e as sucessivas peripécias, porém, não dota os caracteres de “Sucesos trágicos” das virtudes dos peregrinos. Ao dotar a protagonista de “Aventurarse perdiendo” de um caráter mais propenso à excelência que à deficiência moral, Zayas permite-lhe aceder a essas virtudes, alterando o padrão com que Céspedes imita tais romances.

Zayas amplia a demonstração de que imita livremente os romances de aventura no final exemplar de “Aventurarse perdiendo”. As opções que Fábio sugere a Jacinta evocam a crise vivida por algumas protagonistas do romance de aventura no momento de optar entre os votos matrimoniais e os religiosos, como acontece com o peregrino Luzmán, de *Selva de*

¹⁷² GRACIÁN, *El discreto*, cap. XXV, p. 135. As citações seguintes se referem às páginas 131-134.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 135.

¹⁷⁴ Vilanova assevera que a valorização das virtudes morais nos romances bizantinos produz o elogio à virtude estoica da resignação “y de la fuerza inmanente que reside en la voluntad” (1989, p. 355).

aventuras (1565), de Jerónimo de Contreras. Na escolha de Jacinta ecoa a soberana vontade de Luzmán, que depois do aprendizado adquirido em dez anos de andanças, vendo-se impossibilitado de casar com sua amada Arbolea, que se tornou freira, recusa-se a casar com outra ou seguir a vida religiosa, como ela lhe sugere: “no me tengas por tal, que aquel verdadero amor que te tuve y tengo pueda yo ponerlo en otra parte: tuyo he sido y tuyo soy, y así quiero seguir lo que tú escogiste casándome con la contemplación de mi cuidado”.¹⁷⁵ Assim sendo, escolhe ser eremita.

Luzmán e Jacinta se distinguem dos firmes amantes dos romances amorosos de aventuras por serem fiéis a um amor impossível, condição que herdaram dos protagonistas da ficção sentimental.¹⁷⁶ Whinnom explica que, no romance sentimental, “el enamorado suele ser incapaz de concebir que pueda apagarse su pasión y que volverá a recobrar su independencia emocional”.¹⁷⁷ Porém, em consonância com a moral católica da Contra Reforma, Luzmán e Jacinta optam por um modo de vida que lhes permite cultivar sua fidelidade amorosa e, concomitantemente, aproximar-se ao amor de Deus. Esta precaução contemporiza a prudência das personagens, já que esta virtude demanda – na acepção dos séculos XVI e XVII – zelar pelo destino da alma, como ensina Baltasar Gracián, tratando da terceira jornada da vida do discreto:

Es corona de la discreción el saber filosofar, sacando de todo, como solícita abeja, o la miel del gustoso provecho o la cera para la luz del desengaño. La misma filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después.¹⁷⁸

Merece nota como a personagem de Maria de Zayas transfere para o ambiente urbano e aristocrático a opção ascética pelo “desengano do mundo” do protagonista de Jerónimo de Contreras. Jacinta troca a áspera vida eremítica pela comodidade de um nobre convento no centro da corte, onde poderá receber as visitas de Célio. Portanto, Jacinta constitui uma personagem composta a partir de referências aos cânones do universo ficcional, mas também é bastante humana, uma vez que combina as excelentes virtudes no âmbito amoroso, moral e cristão às prerrogativas individuais de um membro da nobreza, já que não despreza os

¹⁷⁵ Apud FOA, 1979, p. 90.

¹⁷⁶ Especialmente de Arnalte, protagonista do *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), de Diego de San Pedro, que se refugia em uma solitária mansão negra, à espera da morte, depois que sua amada rejeita seu amor e se recolhe a um convento (cf. CANNVAGGIO, 1994, p. 188-204) e de Leriano, protagonista de *Cárcel de amor* (1492), do mesmo autor, que se deixa morrer após a recusa de Laureola em correspondê-lo (op. cit.).

¹⁷⁷ WHINNOM (ed.), 1971, p. 23.

¹⁷⁸ GRACIÁN, *El discreto*, p. 1990, p. 135.

privilégios que sua elevada classe social lhe confere, nem a autonomia e o conforto que a posse de bens lhe garante.

Como se nota, Jacinta reúne qualidades dos heróis épicos, do romance bizantino, de aventuras e do romance sentimental, expressos em elegantes versos e prosa dignos de uma Diana do romance pastoril, porém, dentro dos limites verossímeis da vida de uma jovem nobre e católica da sociedade espanhola da primeira metade do século XVII.

Para finalizar a análise de “Aventurarse perdiendo”, pode-se dizer que com propósito de luzir a aptidão feminina para as letras Maria de Zayas imita Céspedes y Meneses de modo iniludível, com vistas à salutar competição poética. Para emular o agudo engenho aplicado à composição de “Sucesos trágicos”, em “Aventurarse perdiendo” Zayas altera a extensão do conto, tornando a fábula mais breve, porém com um número maior de peripécias e reconhecimentos; aumenta as fontes da imitação, o que traz maior variedade à matéria do conto e soma méritos à unidade da fábula; acresce ao deleite trágico o final venturoso e, no cômputo final, amplia a capacidade do conto de proporcionar deleite e ensino.

Com uma linguagem mais fluída que a de Céspedes, Zayas suspende o leitor com uma intriga ágil, perfeitamente coesa, que perturba os ânimos e logo os aquieta, através de feitos admiráveis e verossímeis, como exigem os preceitos poéticos de seu tempo.¹⁷⁹

Para acentuar o caráter didático de “Aventurarse perdiendo”, Zayas emprega dois potentes artifícios: ensina com *exemplos* positivos e negativos, para que o leitor faça neles prudente anatomia e observe suas enfermidades e virtudes. Também ensina por meio de imagens, para que sirvam de “figuras” no arquivo da memória do leitor, com as quais fixe os exemplos a serem imitados, ou evitados.¹⁸⁰

Por intermédio de metáforas e alegorias a engenhosa autora leva o ouvinte-leitor a “ver com os olhos”¹⁸¹ a trajetória ascendente da protagonista feminina, que substitui a imagem da lacrimosa pastora, do sonho com o garboso marido e da figurada viagem no barquinho dos desordenados desejos pelos símbolos da vitória da razão sobre os excessos da paixão amorosa: a firme rocha e a fênix.

¹⁷⁹ Recorde-se que Pinciano prescreve que a fábula deve ser “una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil” (1973, Ep. 5ª, p. 39).

¹⁸⁰ Ensinar com exemplos e com imagens são técnicas empregadas desde os retores clássicos. Cícero ensina a utilidade dos exemplos em *Orator* (V. 102-111) e da memória em *Retórica a Herênio* (livro III). Diego Saavedra Fajardo, em *Idea de un príncipe político-cristiano* (1640), adverte no prólogo dirigido “Al príncipe nuestro señor” que utilizará estas técnicas para instruí-lo na arte de governar (1942, p. 3-5).

¹⁸¹ Luisa López Grigera esclarece que a figura de pensamento que tem como objetivo “pôr diante dos olhos” do leitor as idéias é a *evidentia*, principal figura da *elocutio*, como se lê em *De Ratione Dicendi*, de Alfonso García Matamoros, catedrático de Retórica em Alcalá: “para mover los afectos se presta maravillosamente la demostración a la que significativamente los griegos llamaron hypotíposis, porque a la cosa la pone delante de tal modo como si fuera vista, contemplada, en lugar de narrada” (apud GRIGERA, 1995, p. 136).

A análise do conto revela que as três partes da composição – a seleção das fontes de imitação e sua acomodação (*inventio*), a distribuição do enredo em duas partes (*distributio*) e a elocução (*elocutio*) – estão claramente destinadas a favorecer a representação positiva da protagonista feminina, com seu agradável discurso, seus movimentos da alma, sua prudente escolha.

O artifício que melhor ilustra a agudeza de engenho da autora e o particular propósito de favorecer a representação feminina está em transferir a importância da dimensão externa da peregrinação dos heróis do romance amoroso de aventuras para a jornada interna da protagonista de seu conto.

Por fim, pode-se afirmar que a exemplar jornada feminina, na Novela I é a primeira prova de que a mulher, como *persona* fictícia, ou como poetisa, é capaz de ensinar prudência e virtude. O modelo de Jacinta será repetido, em diferentes circunstâncias, pelas demais protagonistas, estratégia que amplifica o admirável *exemplo* feminino e, concomitantemente, estende a réplica ao paradigma das pícaras, celestinas e cortesãs.

2.3. Novela VII, “Al fin se paga todo”

Dona Hipólita, protagonista de “Al fin se paga todo”, é a personagem mais sensual das *Novelas amorosas y ejemplares*, móvel da ação de maior erotismo da coletânea. Por tais características, este conto é propício para a análise da sensualidade feminina, traço comum às protagonistas das *Novelas*.

A partir de “Al fin se paga todo” pretende-se demonstrar como a matéria erótica é empregada por Maria de Zayas para a exprobração ao amor lascivo, também para a composição do caráter feminino exemplar e da lição de prudência. Deste modo, espera-se refutar as críticas à lubricidade das *Novelas amorosas y ejemplares*, como as de Ludwig Pfandl, Emília Pardo Bazán e Agustín de Amezúa, citadas na seção 1.2. Vale lembrar que Pardo Bazán suprimiu este conto da antologia que organizou (1892), “ofendida de ‘su mucha crudeza’”, como anota Olivares.¹⁸²

O mais contundente argumento contra a crítica puritana fundar-se-á na demonstração de que a filosofia neo-estóica da Contra Reforma apóia eticamente o plano da ação, como o título do conto sugere, e determina o final, afortunado ou não, dos diferentes caracteres.

A predominância de personagens masculinas no enredo permite observar como Zayas explora a sexualidade varonil e serve-se dela para perfilar o modelo masculino de nobreza e cortesia.

A Novela VII também contempla a possibilidade de analisar a outra variedade de final ditoso das protagonistas da coletânea, o casamento “por amor”, diferente da escolha pelo retiro monacal visto no exemplo de Jacinta.

Nesta seção, a atenção ao diálogo com outras doutrinas sobre o amor, tratados de conduta, textos de ficção e discursos de teor ideológico estende a observação de como a autora se apropria dos consagrados modelos de representação feminina para afirmá-los ou alterá-los, de modo a dignificar a mímese da mulher.

¹⁸² OLIVARES (ed.), 2000, p. 128.

Na quarta noite do honesto e entretido sarau,¹⁸³ Dom Miguel inicia sua apresentação com uma máxima que sintetiza a tese e a lição do conto: “que nadie haga tanto cuanto pague es cosa averiguada, porque el mal jamás deja de tener castigo ni el bien premio, pues cuando el mundo no le dé, le da el Cielo. Esto se verá más claro en mi maravilla”.¹⁸⁴

A ação principia na corte de Felipe III, em Valladolid,¹⁸⁵ acompanhando um cavaleiro que, passada a meia-noite, sob intensa neve, sai de uma casa de conversação¹⁸⁶ e regressa a sua pousada. Vê abrir-se a porta de uma casa e, entre socos e empurrões, ser jogado na rua um vulto branco. O caído pede ajuda, Dom Garcia se compadece, se aproxima, nota que é uma mulher e que está muito ferida, então a cobre com seu casaco e a carrega até sua pousada. Sob a luz, a grande beleza da mulher o perturba, tanto que “casi si atreviera a ser Tarquino de tan divina Lucrecia.”¹⁸⁷

Na manhã seguinte, ela conta que se chama Dona Hipólita, nascida de pais ricos e nobres. Quando jovem, sua mão foi solicitada por dois irmãos, seus vizinhos, ambos com o Hábito de Alcântara.¹⁸⁸ Os pais escolheram o mais velho, Dom Pedro. Ela desfrutou do verdadeiro amor do marido durante oito anos, embora sofresse importunações do cunhado. Porém, quando a corte se mudou para Valladolid, veio com ela Dom Gaspar, galhardo soldado português que passou a servi-la amorosamente. Uma série de eventos cômicos obstaculizou seus encontros furtivos, impedindo que Dona Hipólita premiasse o desvelado amante. No último deles, Dona Hipólita pensou que o soldado estivesse morto dentro do baú em que o escondera e apelou ao socorro do cunhado, Dom Luis, que o reanimou, mas ameaçou matá-lo se voltasse a procurar a amante.

Depois de saber de sua “fraqueza”, diz a narradora, Dom Luis perdeu o decoro “pidiendo, sin respeto de Dios y de su hermano, el premio de su amor”.¹⁸⁹ Ante sua resistência, ele “se determinó a hacer la mayor traición que pensar se puede”.¹⁹⁰

¹⁸³ Resumo realizado a partir de ZAYAS, 2000, p. 411-444.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 411.

¹⁸⁵ Olivares informa que a corte mudou-se de Madri para Valladolid entre 1600 e 1606 ((ed.), 2000, p. 413).

¹⁸⁶ “Se llama aquella donde se juntan varias personas a divertirse, pasando el tiempo en conversar, o en jugar; la cual no suele estar a abierta para todos, como lo están las casas de juegos” (*Glosario*, OLIVARES (ed.), 2000, p. 535).

¹⁸⁷ ZAYAS, 2000, p. 415. Lucrécia, belíssima dama romana, esposa de Colatino, foi violentada por Sexto Tarquínio, filho do rei Tarquínio, o Soberbo. Depois de contar como foi violada, cometeu suicídio na presença de seus familiares. Tornou-se figura emblemática de castidade e virtude, amplamente difundida na cultura ocidental (cf. Antonio Carreño (ed.). In: LOPE DE VEGA. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 120).

¹⁸⁸ Relativo à Ordem de Alcântara (1156): “Una de las cuatro órdenes militares de España establecidas originalmente para hacer guerra a los infieles; las otras son las de Santiago (1161), Calatrava (1158), y Montesa (1317)”, esclarece Olivares. Adverte que “los títulos en el siglo XVII frecuentemente indicaban el prestigio y honor de los cortesanos en vez de referirse a un grupo de militares” ((ed.), 2000, p. 543).

¹⁸⁹ ZAYAS, 2000, p. 433.

Na fina parede do sótão das casas geminadas, Dom Luis abriu uma passagem e, à noite, entrou na casa de seu irmão. Foi à cavalaria e soltou os seis cavalos. O cavaleiro gritou pedindo ajuda, pois os animais corriam pela rua. O marido de Dona Hipólita se levantou. Em seguida, Dom Luis ocupou o lugar do irmão e se fez passar por ele, aproximando-se da cunhada com carícias. Como nevava e ele vestia apenas a roupa de dormir, estava tão gelado que a obrigou a dizer: “–Jesús, señor, ¿y cómo venís tan helado?”.¹⁹¹ Então a tomou nos braços e “gozó todo cuanto deseaba”.¹⁹² Depois deixou a cama, sem que ela desconfiasse de nada. Logo voltou Dom Pedro e como “venía traspasado de hielo, se quiso llegar a mí”.¹⁹³ A esposa comentou que ele recém havia solicitado o que de novo pretendia e ele retrucou que ela devia estar sonhando, pois ainda não tinha voltado ao quarto. Ela se calou, suspeitando a traição.

De manhã, na missa, encontrou Dom Luis que, gracejando, lhe disse: “–Jesús, señor, ¿y cómo venís tan helado?”.¹⁹⁴ Em casa, Dona Hipólita encontrou a passagem no sótão e, à noite, com a adaga do marido, refez o caminho. Encontrou Dom Luis dormindo e o matou. Regressou ao quarto, guardou a lâmina, apanhou jóias e se dirigiu à pensão de Dom Gaspar, para que a levasse a Lisboa.

O soldado a acusou de haver tramado todos os perigos em que se viu. Ela tentou dissuadi-lo, dando como prova haver matado Dom Luis. Dom Gaspar se exasperou, dizendo que suas palavras confirmavam a suspeita de que o havia entregado ao amante para que o matasse e que agora, cansada do amor de Dom Luis, lhe deu fim. Depois lhe tomou as jóias e as roupas, surrou-a com um cinto e a jogou na rua. Ao concluir sua história, a maltratada senhora pede ao anfitrião que a aconselhe: “qué podrá hacer de sí una mujer causa de tantos males”.¹⁹⁵

Dom Garcia vai à casa de Dona Hipólita averiguar. Lá testemunha a prisão de Dom Pedro, acusado de matar o irmão. Querendo castigar a baixezinha de Dom Gaspar, o procura, mas ele partiu para Lisboa. Dom Garcia, a suas custas, alberga a hóspede em um convento e aconselha que dali negocie a liberdade do esposo. Ela escreve às autoridades, que lhe tomam o testemunho e o levam à Sua Majestade. O rei sentencia que foi justa a vingança de Dona Hipólita, concede-lhe o perdão e liberta seu marido.

¹⁹⁰ ZAYAS, 2000, p. 436.

¹⁹¹ Ibidem, p. 437.

¹⁹² Ibidem, p. 437.

¹⁹³ Ibidem, p. 437.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 438.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 441.

Esclarecidos os fatos, Dona Hipólita decide permanecer no convento, alegando que “honor con sospecha no podía criar perfecto amor ni conformes casados”.¹⁹⁶ Após o falecimento do marido, se sente em dívida com Dom Garcia por tê-la amparado, visitado e animado todo o tempo que esteve no convento. Agradada com seu talhe e entendimento, certa de sua nobreza e segura de seu amor, se casa com ele.

Passado algum tempo, trazem preso a Valladolid um salteador, que ao pé da forca confessa ter assassinado seu amo, Dom Gaspar, para roubar as jóias que ele havia tomado de uma dama.

Dom Miguel, o narrador, diz que soube esta história através de pessoas que a viveram e que se animou a escrevê-la para que “cada uno mire lo que hace, pues *Al fin todo se paga*”.¹⁹⁷ O auditório celebra com mil elogios o gosto que recebeu com a “maravilha”, agradecendo a Dom Miguel encarecidamente.

2.3.1. A contenda entre o arbítrio e a Providência

O enredo de “Al fin se paga todo” – como sugerem o título e a introdução de Dom Miguel – organiza-se em função do antagonismo entre duas forças: o arbítrio e a Providência Divina, seguindo a concepção filosófica neo-estóica que orientava o pensamento contra-reformista da época. Porém, como o amor é matéria comum a toda coletânea, deve-se incluir esta paixão entre as forças contendoras. Esta seção se dedica a analisar o conflito entre elas para demonstrar como se organiza a lição moral que garante o caráter *exemplar* da fábula.

A capacidade humana de julgar, tomar decisões, ordenar que se realizem determinadas ações é muitas vezes mencionada na Novela VII, sendo designada como “vontade”, representando o arbítrio. Por exemplo, é por livre-arbítrio que os pais de Dona Hipólita escolhem o marido da filha e ela o recebe. Porém, o amor exerce um poder capaz de se apossar da vontade das personagens, como ocorre com Dom Gaspar. Ele busca alguém apenas para entreter-se, mas sente por Dona Hipólita “*pasión de voluntad*”, que a dama corresponde, pois o garboso soldado “*me robó la voluntad*”.¹⁹⁸ Estes termos expressam o conceito presente na poesia e nos tratados sobre o amor de que os que amam perdem a liberdade, porque o amor

¹⁹⁶ ZAYAS, 2000, p. 443.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 444.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 419.

se apossa de seus pensamentos.¹⁹⁹ Na maior parte do conto, porém, o termo “voluntad” recebe outra conotação, designando o amor lascivo. Por exemplo, em suas cartas, Dona Hipólita comunica ao amante sua “voluntad” e, por causa da “loca voluntad”, finge indisposição para enganar o marido e receber o amante em casa. O crescente desejo de Dom Luis pela cunhada também é referido como uma “voluntad sin rebozo”.

Sob o império do amor Dona Hipólita usa seu arbítrio para tramar quatro “ocasiões” para encontrar-se furtivamente com o amante. De acordo com Adma Muhana, no posfácio a *Infortúnios trágicos da constante Florinda* (1615), de Gaspar Pires de Rebelo, a Ocasião é uma deidade que anda de braços dados com a Fortuna, desde a Antigüidade, dispendo inclusive de uma representação gráfica semelhante.²⁰⁰ Raphael Bluteau, no *Vocabulario portuguez, & latino* (1716-28), assim descreve esta deidade feminina:

Apparecia a occasião nua, com azas nos pès, em demonstração da sua ligeireza, com hum pé no ar, & outro sobre huma roda, symbolo da sua velocissima volubidade; con hum veo en huma mão, & na outra huma navalha, que de uma parte era muyto afinada, & da outra sem córte, em prova de que só cortava, & obrava para os que sabiaõ usar della; & finalmente com largo cabello na parte dianteyra da cabeça, com o qual cobrindose parte do rosto, mostrava, que a quem a conhecesse, deixava por onde lhe pegassem, & pela parte posterior com as costas viradas, que a não poderiaõ mais tomar.²⁰¹

Para que a Ocasião seja exitosa, contudo, é preciso saber usá-la. De acordo com a filosofia estóica, a virtude de saber agir de forma correta em todas as “ocasiões” é própria do homem sábio ou prudente. Este, constante em seu ânimo, não se deixa perturbar pelas paixões terrenas, guia-se pela *reta razão* para julgar as coisas humanas e divinas, e visa sempre aos atos justos e sábios.²⁰² Este perfil não coincide com o da apaixonada Dona Hipólita, que procura nas “ocasiões” a satisfação de seus licenciosos desejos. Como ela mesma diz, quando se refere aos planos para o primeiro encontro com o amante, sob as parreiras de seu jardim, aquele seria o “lugar donde había de combatir mi amor y mi honor, quedando éste vencido y aquél triunfante y vencedor”.²⁰³ Porém, o súbito cancelamento da caçada e o regresso do

¹⁹⁹ Por exemplo, nas trinta e uma regras do amor que constam do *Libro del amor cortés (De amore)*, de Andrés el Capellán (França, séc. XII), lê-se: “XXIV. Todos los actos del amante se pierden el en pensamiento de la amada. XXV. Nada considera bueno el verdadero amante, sino lo que cree que agrada a su amada. XXVI. El amor no puede negar nada al amor” (CAPELLÁN, 2006, p. 230).

²⁰⁰ São Paulo: Globo, 2006, p. 338.

²⁰¹ Apud MUHANA (ed.), 2006, p. 391.

²⁰² MUHANA (ed.), 2006, cf. p. 338-339.

²⁰³ ZAYAS, 2000, p. 424.

marido impedem a união ilícita. Como ela não usa a enigmática deidade com um fim justo e sábio, tem de lamentar que “fue tan desgraciado mi amor en la primera ocasión”.²⁰⁴ Seu bem pensado arдил foi desprovido de “graça”, por isso foi “desgraçado”. A “graça”, uma espécie de “auxiliar das virtudes”,²⁰⁵ é distribuída pela Providência Divina, que sempre visa ao bem permanente e eterno, como explica Adma Muhana.²⁰⁶ Em conformidade com sua natureza, a “graça” tampouco se faz presente nas três “ocasiões” seguintes, quando o encontro dos amantes é obstaculizado pelo incêndio da casa, pelo trancamento das portas e pelo súbito regresso do marido – no episódio do baú –.

De forma similar à Ocasião, a Fortuna também participa como móvel da ação de “Al fin se paga todo”, como é enunciado por Dona Hipólita quando, na quarta tentativa, está prestes a consumir sua “vontade”: “yo con el mayor gusto del mundo, viendo que ya de aquella vez no podía la fortuna quitarme el bien de gozar de mi amante, abrí el baúl, mas fue en vano porque don Gaspar estaba muerto”.²⁰⁷

Alegoricamente, a Fortuna era representada com traços comuns com os apresentados para descrever a Ocasião. Uma venda nos olhos indica sua cegueira e os cabelos na parte dianteira da cabeça simbolizam “a falta de domínio sobre ela por parte dos homens, que não podiam agarrá-la pelos cabelos”, ensina Adma Muhana. Também era pintada segurando dois lemes em uma embarcação, para indicar que podia rumar para o bem ou para o mal.²⁰⁸

Nas epopéias gregas em prosa dos séculos II a IV, imitadas pelas do XVI e XVII, a Fortuna ou o Acaso, imprevisível, é o principal fator que move os acontecimentos, “equivalente a um Destino malévolos, sem justiça nem razão de ser”.²⁰⁹ Porém, na interpretação das doutrinas da Contra Reforma, a Fortuna fica subordinada à Providência, que age constantemente nos sucessos humanos, sem anular o livre-arbítrio, explica Muhana.²¹⁰ De acordo com esta lógica, as desventuras que frustram os libidinosos anseios de Dona Hipólita têm sua justificativa: a Fortuna lhe é contrária porque ela procura “o bem em lugar onde não se encontra”²¹¹: no amor concupiscente, que consiste em um vício e, portanto, em um pecado.

²⁰⁴ ZAYAS, 2000, p. 426.

²⁰⁵ MUHANA (ed.), 2006, cf. p. 345.

²⁰⁶ Ibidem, p. 331.

²⁰⁷ ZAYAS, 2000, p. 430.

²⁰⁸ MUHANA (ed.), 2006, cf. p. 330.

²⁰⁹ Muhana exemplifica: “de fato, a presença das noções de Destino e Fortuna como móveis da ação e das infelicidades dos protagonistas é uma constante em *As etiópicas*, de Heliodoro, mas também em *As efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso, em *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio etc” (ibidem, p. 329).

²¹⁰ Ibidem, cf. p. 329-331.

²¹¹ É assim como Muhana explica o termo “infortúnios” do título do romance já mencionado. Esclarece que os “infortúnios” são experimentados pelas personagens com as quais Florinda se encontra e antagoniza, em função de sua natureza “constante” (Ibidem, p. 328).

Como a Providência visa ao bem permanente e eterno, a “vontade” das personagens, quando aplicada à satisfação dos desejos carniais, sofre constantes reveses, indo de um estado aparentemente bom para um mau.

Pode-se confirmar a observância dessa lógica no argumento da Novela VII quando a própria Dona Hipólita interpreta o desditoso fim dos encontros com seu amante como obstáculos criados pelo Céu: “vencida tercera vez de sus [Dom Gaspar] importunaciones, y olvidada de los estorbos que me ponía el cielo (para excusar en lo que ahora me veo), di orden de ejecutar el concierto pasado”.²¹²

O Céu, como representação da Providência Divina, atua como força antagônica à “vontade”, enquanto representação do amor concupiscente. É o móvel da ação mais poderoso da fábula, freqüentemente enunciado. Todavia, os estultos, que se importam apenas com as coisas que têm existência terrena, podem julgar que são bem sucedidos ou que têm boa fortuna, sem considerar que os desígnios da Providência se ocultam à sua voluntariosa ignorância, como afirma Adma Muhana.²¹³ Assim é que Dom Gaspar se julga favorecido pelo Céu quando, no episódio das parreiras, tomado de ciúmes, prepara-se para matar o homem que está deitado ao lado de Dona Hipólita, mas o Céu faz com que ele se mexa, permitindo ao soldado reconhecer o marido de sua bela amante. Dom Gaspar agradece ao Céu pelo aviso. Portanto, o Céu salva a vida de Dom Pedro e impede Dom Gaspar de cometer um grave erro. O soldado português também se sente protegido pelo Céu por não haver fenecido nos quatro malogrados encontros que, em sua opinião, foram obstaculizados por ardis de Dona Hipólita.²¹⁴ O final do soldado, porém, revelará ao leitor como foi equivocada seu julgamento sobre a benevolência divina. A morte à traição é interpretada como acontecimento exemplar, com o qual “se vino a conocer que el cielo dio a don Gaspar el merecido castigo”.²¹⁵

Além de prover o justo castigo, o Céu também ordena sacrifícios, como Dona Hipólita declara ao lamentar que não lhe fosse ceifada a vida durante uma grave enfermidade, por haver sido rejeitada por Dom Gaspar, após o episódio do baú: “mas no quiso el cielo que la perdiese para más atormentarme con ella”.²¹⁶ Como a bela dama não é capaz de compreender a manifestação do juízo divino nos cômicos desfechos de sua “louca vontade” e,

²¹² ZAYAS, 2000, p. 428.

²¹³ MUHANA (ed.), 2006, p. 331.

²¹⁴ Dom Gaspar disse à criada de Hipólita “que bien echaba de ver que había sido traza mía ésta y las demás para traerle al fin que pudiera tener, a no dolerse el cielo de su miseria” (ZAYAS, 2000, p. 433).

²¹⁵ Ibidem, p. 444.

²¹⁶ Ibidem, p. 433.

em vez de esquecer o amante, ama-o cada vez mais,²¹⁷ deixando-se dominar pelo fogo amoroso, o Céu lhe envia maiores penas, não para castigá-la, mas para purgá-la e fortalecê-la mediante o sacrifício. O preceito contra-reformista do fortalecimento dos homens dignos por meio do sofrimento, que tem Jó como máximo exemplo,²¹⁸ provém da filosofia estoíca de Sêneca, que ensina que “os homens bons esforçam-se, sacrificam-se e são sacrificados”.²¹⁹

A educação espiritual de Dona Hipólita pelas mãos da Providência ocorre por meio de dois graves tormentos: primeiro, a violação, depois, o vilipêndio moral e físico. A confirmação de que a Providência atormenta aqueles a quem ela favorece se dá pelo resultado da ação purificadora. Após o evento dos cavalos, tramado para vencer a resistência de Dona Hipólita, ela e o cunhado passam a personificar duas paixões contrárias, que duelam: a “traição” e a “vingança”, como se depreende do relato. Dona Hipólita conta que vai à missa, na manhã que sucede a tragédia de sua honra, e encontra o cunhado tão ufano que “el contento no le cabía en el cuerpo, o por mejor decir, su traición misma disponía los instrumentos de mi venganza”.²²⁰ Ao falar com a cunhada, Dom Luis intencionalmente repete as palavras que a levam a anagnórise do engano. A consciência de haver sofrido um abuso sexual produz em Dona Hipólita a determinação de aplicar seu livre-arbítrio em favor de sua honra, depois de tê-la descuidado tantas vezes. Para tanto, ela encontra a “ocasião” e as condições propícias para limpar sua honra com o sangue do ofensor: a causa (a restauração da honra), o lugar (a passagem no sótão); o tempo (à noite); o instrumento (a adaga); o modo (à traição, idêntico ao empregado na ofensa) e o fim justo (castigar o homem ignóbil),²²¹ que fazem com que a paixão que Dona Hipólita personifica seja providencialmente favorecida, como ela destaca: “al cual hallé dormido, no con el cuidado que su traición pedía, sino con el descuido que mi venganza había menester”.²²²

Depois de restaurar sua honra castigando a vileza de Dom Luis, será a vez de Dona Hipólita ser punida pelo grave erro de julgar Dom Gaspar um homem nobre e cortês, digno de seu amor. Os vergões que a surra de cinto deixa no delicado corpo de Dona Hipólita são a prova contundente da ignomínia do soldado português. Eles são pictoricamente descritos

²¹⁷ Hipólita descreve a Dom Garcia o estado de confusão em que vivia ao ser, por um lado, aberta e insistentemente assediada pelo cunhado e, por outro, “me veía despreciada y olvidada de don Gaspar, amándole por esta causa más que hasta entonces” (ZAYAS, 2000, p. 435).

²¹⁸ MUHANA (ed.), 2006, cf. p. 339.

²¹⁹ Apud MUHANA (ed.), 2006, p. 331.

²²⁰ ZAYAS, 2000, p. 438.

²²¹ Os itens enumerados correspondem às “circunstâncias das coisas”, *lugar* de onde se pode obter argumentos para a *inventio* (primeira parte da composição) (cf. GRANADA, Frei Luis. *Rhetórica Eclesiástica* (1576). Trad. ed. Dom José Climent. Madrid: Plácido Barco Lopez, 1793, p. 75).

²²² ZAYAS, 2000, p. 438.

quando Dona Hipólita interrompe o relato e mostra “a don García, lo más honesta y recatadamente que pudo, los cardenales de su cuerpo, que todos o los más estaban para verter sangre”.²²³

O ciclo trágico do amor lascivo tem seu último estágio no chão gelado da rua, depois de Dona Hipólita ter sido castigada fisicamente, despojada de suas jóias e roupas.²²⁴ Seguindo a lógica da filosofia neo-estóica, o progressivo descenso da personagem pode ser entendido como um providencial “exercício de desapego” – como aquele a que Jó foi submetido – que provoca o desprendimento das paixões mundanas e dos bens temporais, inúteis para a salvação da alma.²²⁵ Este exercício, que começa com cômicos desenlaces amorosos, avança em crescente violência até produzir em Dona Hipólita o catártico reconhecimento da gravidade do erro de ignorar a justiça divina para obedecer sua “louca vontade” de atender às súplicas de seu amante.

A anagnórise, que altera a opinião da protagonista sobre os afetos e as ações do passado, é desvendada ao leitor mediante os juízos que ela acrescenta ao relato. Como, por exemplo, quando descreve o amante a Dom Garcia: “¡Ay de mí, y cuán presentes están en mi alma sus gracias! Ya no para estimarlas, sino para sentir que fueron ellas las que me tienen en el estado que estoy, tan fuera de parecer quien soy cuanto de volver a verme en la vida dichosa que gocé antes de conocerle”.²²⁶

Após a ação purificadora, o infortúnio se transforma em boa fortuna quando a Providência propicia a Dona Hipólita o benefício de conhecer a piedade de um autêntico nobre cristão, Dom Garcia, cujas virtudes estão cifradas em seus atos, particularmente naqueles que marcam o incomum encontro:

Vio abrir una puerta de una casa, (...) y a empellones y porrazos arrojar por ella un bulto blanco, que (...) dio consigo un grandísimo golpe en el suelo, que a causa de helar fortísimamente estaba como un jaspe. (...) Procuraba tras esto levantarse, mas del tormento de la caída no era posible. Movióle a don García (...) a lástima estas quejas, y llegándose más cerca, le preguntó qué tenía y le ofreció su persona.

– ¡Ay, señor hidalgo – respondió el caído –, por la pasión de Dios, si hay en vos más piedad que en los que me han puesto de este modo, que me ayudéis a levantar y me pongáis en alguna parte donde tenga más segura la vida (...).

²²³ ZAYAS, 2000, p. 441.

²²⁴ No texto consta que Dom Gaspar a deixa “desnuda en camisa” (ibidem, p. 414). Olivares esclarece que isto significa “en paños menores”. Pode-se imaginar que lhe tirou o casaco e o vestido, deixando-a só com a roupa íntima, da qual constava um camisolão, já que Dom Garcia vê um vulto branco ser jogado ao chão.

²²⁵ Como um “exercício de desapego” Adma Muhana explica a finalidade dos consecutivos “infortúnios” que padece a constante Florinda ((ed.), 2006, p. 340-341).

²²⁶ ZAYAS, 2000, p. 419.

(...) Espantado por parecerle mujer la que hablaba (...) y desnuda en camisa, (...) quitándose el ferreruelo se le echó encima, aunque la pobre dama estaba mal tratada que casi no se podía poner en pie. Ayudóla don García, cargándose el lastimado cuerpo sobre sus piadosos brazos, y animándola cuanto pudo la llevó hasta sacarla de aquella calle.²²⁷

Esse nobre, que tira sua capa em uma noite em que nevava para aquecer um desconhecido, supera o caridoso exemplo de São Martim. Ao carregar a maltratada senhora nos braços para salvá-la do perigo iminente, ao conduzi-la a uma pensão e tomar a seu encargo sua segurança e restabelecimento, emula a generosidade e piedade do bom samaritano.²²⁸ Ainda cumula seus méritos ao ser capaz de controlar seus impulsos sexuais, quando contempla a beleza da mulher, ao contrário do infame Tarquínio. Suas excelentes virtudes o habilitam a atuar como instrumento da Providência Divina para reorientar a fortuna de Dona Hipólita, do mau para o bem. A boa ventura de Dona Hipólita está no casamento “por amor” com Dom Garcia, decidido por livre-arbítrio, segundo critérios ditados pela razão e pela prudência despertadas pelas adversidades. Também o autêntico homem nobre e cristão, que usa suas excelentes qualidades para socorrer a mulher e ajudá-la a restaurar sua honradez, é premiado pelos Céus com a legítima união com a mulher amada, laço que o torna senhor da beleza e riqueza da jovem viúva.

A Fortuna das personagens, pode-se concluir, é determinada pelo modo como elas experimentam o amor, atendendo à própria vontade e libido, ou acomodando-se à Vontade Divina, que visa ao bem eterno. Aqueles que se deixam arrastar pela lascívia sofrem morte infame, como ocorre com Dom Luis e Dom Gaspar. Porém, o homem que sabe controlar seu desejo e a mulher que purga seus ímpetos eróticos são agraciados pelos Céus.

Como em todos os contos da coletânea, neste também a lição moral está cifrada no desfecho das personagens, cujas bem pautadas causas decorrem da contenda entre o arbítrio humano e o divino. Por isto, embora a sensualidade masculina e feminina ocupe a maior parte do enredo, o conto não é um elogio à luxúria, porque mostra como esta paixão arrasta a um

²²⁷ Ibidem, p. 413-414.

²²⁸ O encontro de Dom Garcia e Dona Hipólita coincide com a maioria das circunstâncias da parábola do bom samaritano (Lucas 10, 25-37), tais como o assalto, as feridas que impossibilitam a locomoção, o abandono à margem do caminho, a compaixão do passante (natural de outra província – o fato ocorre na Judéia, e o homem compassivo é da Samaria –), a hospedagem numa pousada e o abono das despesas do desconhecido. Diferem, não obstante, em que o samaritano coloca o ferido sobre sua montaria e no fato de que o próprio samaritano aplica-lhe os curativos. No conto de Zayas, a ausência de montaria, ou de um coche, adequado para uma noite de inverno, destaca o esforço que o socorro à maltratada senhora exige do passante. O pio madrilense não cuida dos ferimentos da dama de Valladolid, pois seria impróprio que um homem visse o corpo, ou partes do corpo, de uma mulher da nobreza.

final inglório. A matéria erótica serve ao propósito moralizador de avisar contra os infortúnios que o amor lascivo acarreta, operando como pedagógico vitupério a este vício.

Na exemplar contenta a lubricidade termina inequivocamente vencida pela Providência Divina, o que é destacado por declarações das personagens e do narrador, antes citadas. Portanto, “Al fin se paga todo”, a exemplo dos demais contos desta coletânea, não faz juz à taxa de “libertina enumeración de diversas aventuras de amor” que degenera em “obscena liviandad”, como disse Ludwig Pfandl.²²⁹

Para corroborar esta afirmação deve-se atentar para os poemas laudatórios, no início das *Novelas amorosas y ejemplares*, nos quais autores contemporâneos de Zayas elogiam os modelos de conduta encontrados na coletânea. Por exemplo, Castillo Solórzano estima que:

Venere en vos nuestra edad,
dejarla en tantos conceptos
ejemplos a los discretos
en reglas de urbanidad.²³⁰

Ainda mais prudente, ao julgar a moralidade da obra, é considerar os atributos dispensados pelos censores oficiais, em uma época que as artes eram controladas pela *Junta de Reformation*, que se preocupava com o efeito nocivo das artes sobre os costumes, como foi mencionado (seção 1.2.). O Maestro Joseph de Valdivieso justifica sua aprovação afirmando não encontrar “cosa no conforme a la verdad Católica de nuestra Santa Madre Iglesia, ni disonante a las buenas costumbres.”²³¹ Igualmente, o Doutor Pedro Aguilón dá licença para impressão registrando que “nada he hallado contra nuestra Santa Fe ni buenas costumbres, antes gustosa inventiva y apacible agudeza, digna de tal Dama.”²³²

Possivelmente aos diferentes padrões culturais, que determinam distintos modos de compreensão do texto, deve-se o fato de que os censores da Junta de Castilla, guardiões oficiais da moral católica, bem como seus coetâneos, tenham visto o erotismo presente nas *Novelas amorosas y ejemplares* sem a obscenidade e a “cruenza” que escandalizaram os críticos da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX. Recuperar os

²²⁹ Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 128.

²³⁰ In: Zayas, 2000, p. 153. O Doutor Josef Adrián de Angaiz compara Zayas a Zenobia, célebre historiadora que “dio luz cual alegre Aurora/ después de la noche ciega./ Sois quien a igualarla llega/ con más vistosas vislumbres./ En cortesanas costumbres,/ que nos publicáis, ya veo/ Academias del Liceo y del Parnaso las cumbres” (ibidem, p. 154).

²³¹ In: ZAYAS, 2000, p. 151.

²³² Ibidem, p. 152.

paradigmas da Espanha dos anos Seiscentos, portanto, é requisito capital para ajustar a perspectiva da leitura.

Apresentados os preceitos filosóficos e religiosos que apóiam o plano de ação, a próxima seção volta-se para outro eixo que sustenta a lógica do conto: o amor. Dedicar-se a examinar os sintomas, afetos e condutas que cifram as diferentes manifestações do amor e definem a qualidade dos amantes. Este escrutínio presta-se a complementar o estudo do caráter e da sensualidade das personagens com vistas a demonstrar como Maria de Zayas compõe lições de prudência a partir da matéria erótica e amorosa em sua primeira coletânea.

2.3.2. A doutrina do amor erótico em “Al fin se paga todo”

O didatismo das artes do século XVII funda-se, costumeiramente, na oposição binária entre o modelo que se deve imitar e o que se deve rechaçar. O segundo ocupa a maior parte da trama de “Al fin se paga todo”, representado pelo amor concupiscente dos homens solteiros pela mulher casada, paixão que alimenta os acidentes do enredo e justifica a aplicação do castigo exemplar, mas também proporciona deleite aos leitores com a soma de peripécias e de variada sorte de poemas que exprimem os afetos das personagens. É importante advertir que o amor erótico de tais personagens se manifesta por meio de sintomas e afetos convencionados por uma tradição de longa vigência, na qual a obra de Ovídio participa com assinalada importância, devido a sua ampla difusão, como foi comentado (seção 2.1.1.). Assim sendo, julga-se que a semelhança percebida entre a obra amatória de Ovídio e as condutas e episódios do conto avaliza-a como base doutrinal para a análise.

A princípio, convém considerar que os afetos das personagens masculinas que sentem mais fortemente os impulsos eróticos, Dom Luis e Dom Gaspar, são filtrados exclusivamente pela perspectiva feminina, no relato da protagonista, diferentemente do que acontece com os afetos de Dom Garcia, descritos ao leitor pelo narrador onisciente. Este aspecto merece realce porque inicialmente Dona Hipólita foi uma observadora ingênua dos afetos masculinos pois, como ela diz, ao se casar “no sabía de amor, ni hasta dónde llegaba su poder y jurisdicción”.²³³ Também porque a atenção dada às mostras de apreço, gravadas em sua memória, sutilmente revelam que a dama se compraz em ser objeto de desejo.

²³³ ZAYAS, 2000, p. 417.

O marido de Dona Hipólita lhe deu a conhecer seu amor através de carícias e cuidados que ela apreciava. Porém, na detalhada descrição do assédio do cunhado, nota-se como ela não foi indiferente ao seu serviço amoroso. Inicialmente cogita que ele apenas deseja sua condescendência: “no creo yo que con intención de remedio, sino porque no le negase por lo menos agradecimiento, porque otra cosa no la podía pensar de él, respecto que era cristiano e cuerdo, si bien amor derriba cualquier prevención de éstas”.²³⁴ Pouco a pouco a dama percebe que o amor de Dom Luis se torna obsessivo: “supuesto que en ocasiones que pudo, casándose, apartarse de este amor, no lo hizo, aunque le ofrecí una prima mía más rica y más hermosa que yo”.²³⁵ Apesar de repreendê-lo e dar-lhe “en ocasiones los más sabios y virtuosos consejos que mi entendimiento alcanzaba”, com as constantes visitas, “crecía a cada paso su amor con ellas”.²³⁶ Pelo relato de Dona Hipólita percebe-se que Dom Luis teve diversas “ocasiões” para reprimir o afeto doentio, no entanto, deixou-se levar pelo amor concupiscente. Este, constitui um vício, um mal “definido pelo hábito de se deixar conduzir pelas paixões em vez de antepor a elas uma vontade firme, baseada no juízo ao mesmo tempo virtuoso e racional acerca dos bens e dos males”,²³⁷ como ensinam os filósofos neo-estóicos.

Em vez de repelir o vício, Dom Luis prefere alimentá-lo, seguindo os impulsos de seu caráter jovem, ávido de gozos sensuais. Ovídio ensina que o mais apetecível dos prazeres é o amor, e o que abraça mais é aquele que visa ao fruto proibido, porque “lo que está permitido no tiene encanto”.²³⁸ Em seus afetos, Dom Luis parece imitar a paixão de Ovídio pela cortesã Corina, em que o poeta se deleita com o desdém da amada:

También tú, que ha poco arrebataste mis ojos,
teme a menudo asechanzas, niégate a menudo a mis ruegos,
y deja que yo, tirado en el umbral ante tu puerta,
soporte el frío interminable durante noches de helada.
Así dura mi amor y crece durante largos años:
eso me agrada, ése es el alimento de mi corazón.²³⁹

Em conformidade com a doutrina de Ovídio, o casamento de Dona Hipólita com seu irmão serve de obstáculo propício para fazer Dom Luis arder de amor pelo objeto proibido: quanto mais ela o repreende, aconselha e ameaça, mais faz aumentar seu ardor. O gosto de

²³⁴ ZAYAS, 2000, p. 418.

²³⁵ Ibidem, p. 418.

²³⁶ Ibidem, p. 418.

²³⁷ MUHANA (ed.), 2006, p. 349.

²³⁸ “¡Mejor, el fruto prohibido!”. In: *Amores*, 2001, libro 2º, p. 88.

²³⁹ Ibidem, p. 88.

Dom Luis em cultivar o amor ilícito se expressa nos versos que compõem para a cunhada. Neles enumera uma série de coisas impossíveis, tais como pedir trevas ao sol, pedir que o mar freie suas ondas, que os peixes andem na terra, que as sereias não cantem, tendo como refrão:

Pedir al cielo pena,
gloria a las almas que el infierno encierra,
es pedir a tus ojos
que no tengan conmigo más enojos.²⁴⁰

Não obstante, quando Dom Luis vem a saber que a cunhada corresponde ao afeto de outro, sua paixão se altera, deixando de ser contemplativa para almejar a satisfação sexual, que passa a requerer com ameaças. A degeneração de sua condição nobre pelo agravamento da lascívia leva-o ao trágico fim.

O soldado português, Dom Gaspar, parece compartilhar com Dom Luis a mesma fé em Ovídio e no preceito de que o melhor amor é aquele consagrado ao fruto proibido. Inspirado por esta inclinação, Dom Gaspar também compõe versos dedicados à amada:

Un imposible adoro,
por éste me atormento,
por él doy mil suspiros,
por él lágrimas vierto;
Por él dejo los gustos,
por él las penas quiero,
apetezco los males
y los bienes desprecio.²⁴¹

O poema entenece o coração e a “vontade” da solicitada dama. Livre do pudor que os laços de parentesco impõem, Dona Hipólita aceita o amor do galante português. O casamento de Dona Hipólita é o obstáculo ideal para que o libidinoso soldado possa exercitar-se nas artes do amor como se a paixão fosse uma milícia, na qual precisa “traspasar grupos de guardianes y tropes de centinelas”, como ensina Ovídio.²⁴² O esposo representa um considerável papel no jogo amoroso, pois suscita o perigo para os amantes militantes, que têm de aproveitar “del sueño de los maridos/ y con el enemigo dormido mueven sus propias armas”.²⁴³

²⁴⁰ ZAYAS, 2000, p. 434.

²⁴¹ Ibidem, p. 420.

²⁴² “Milícia de amor”. In: *Amores*, 2001, livro 1º, p.53.

²⁴³ Ibidem, p. 52-53.

A capacidade de Dom Gaspar para não esmorecer e intensificar as súplicas à amada perante o infortúnio dos primeiros encontros obedece ao regimento de Ovídio. Em *A arte de amar*, o poeta ensina que o amante que deseja manter o amor conquistado “não se deve deixar abater pelos obstáculos”,²⁴⁴ suportando todos os tipos de provas no campo do prazer, despindo-se de todo orgulho. Se acaso não encontrar um caminho fácil e seguro para unir-se à bem amada, ou deparar com a porta trancada, o amante deve esgueirar-se por uma passagem no teto ou por uma janela aberta, recomenda Ovídio. O poeta latino prevê grandes benefícios nos perigos enfrentados, pois farão a amante transbordar de alegria, porquanto “saberá que ela é a causa do perigo que você correu. Esta será a prova segura de seu amor”.²⁴⁵ Possivelmente, Dom Gaspar quis executar esta lição destinada ao soldado do amor, quando saltou o muro do jardim para encontrar-se com Dona Hipólita, no episódio das parreiras, e quando consentiu em passar pela pequena janela, no terceira tentativa de encontro, mas faltou-lhe a boa sorte que Ovídio previu para seu aprendiz: Dom Gaspar ficou entalado. A criada, intermediária do amor ilícito, tentou tirar com o marco da parede, mas o ruído despertou outros criados, que pensaram tratar-se de um ladrão e gritaram, “siendo fuerza a don Gaspar el correr metido en su marco”.²⁴⁶ Um carpinteiro libertou o desastrado amante e o marido mandou empregar a janela.

A milícia amorosa tem seu fim quando o soldado português é flagrado pelo cunhado da amada. Os obstáculos, que antes estimulavam a paixão e a ânsia de amar, agora lhe parecem ardis contra ele. Da mesma cartilha de Ovídio, pode-se supor, provém a desconfiança. Quando dá lição às mulheres, Ovídio as ensina a inventar estratégias para fomentar a paixão, criando dificuldades para a união amorosa e, assim, serem desejadas por muito mais tempo. Entre os obstáculos sugeridos estão fazer o amigo passar por uma janela, em vez de deixá-lo entrar pela porta, e também “que uma criada astuta se precipite dizendo: – Estamos perdidos!”, dando motivo para esconder o jovem trêmulo não importa onde,²⁴⁷ justamente como sucedeu com o apaixonado soldado. Não obstante, o cômico desenlace foi obra da Providência, como interpretou Dona Hipólita, e não fruto de artimanhas femininas. Por julgar que Dona Hipólita agiu com ele como uma artilosa cortesã, Dom Gaspar tratou-a com violência. Mais um grave erro, punido com a morte indigna.

Igualmente desafortunado é o final de Dom Pedro, esposo legítimo, que serviu de motivo para que seus antagonistas ardessem por sua esposa. Alheio aos amores secretos, Dom

²⁴⁴ Este é o quinto método dos vinte que compõem a doutrina ovidiana de *A arte de amar* (2006, p. 58).

²⁴⁵ OVÍDIO, *A arte de amar*, 2006, p. 58-59.

²⁴⁶ ZAYAS, 2000, p. 429.

²⁴⁷ OVÍDIO, *A arte de amar*, 2006, p. 104-105.

Pedro não pôde impedir que sua consorte fosse arrastada pela viciosa paixão que sua extrema beleza despertou neles. Sua morte não é referida como um castigo da Providência, como acontece com os inimigos de sua honra. Entretanto, seu passamento é necessário para que o Céu conceda ao magnânimo Dom Garcia o prêmio da união legítima com Dona Hipólita. Pode-se afirmar, então, que Dom Pedro percorre uma trajetória descendente, arrastado pela ordem inferior do amor lascivo, da qual involuntariamente participa e nutre.

Contrastando com as outras personagens masculinas, Dom Garcia guia-se pela prudência e não se deixa perturbar pelas “ocasiões”, esquivando-se dos defeitos simétricos²⁴⁸ que elas padecem: pecam por excesso, ao entregar-se temerariamente ao amor concupiscente, ou por falta, sendo omissos, como foi o imprudente marido. Dom Garcia controla seus ímpetos sexuais, como descreve o narrador onisciente, acompanhado os movimentos de sua alma enquanto contempla e acomoda a bela hóspede:

Era al parecer de veinticuatro años, y tan hermosa que, sin ser parte el guardarla, le robó el alma con la belleza de sus ojos, tanto que si no se le pusiera por delante la fe que debía guardar a quien se había fiado de él, casi se atreviera a ser Tarquino de tan divina Lucrecia; mas favoreciendo don García más a su nobleza que a su amor, a su recato que a su deseo, y a la razón más que a su apetito, procuró con muchas caricias el reposo de aquella hermosísima señora.²⁴⁹

O nobre madrilense dá nova demonstração de controlar racionalmente o impulso erótico ao decidir freá-lo. Para tanto, provê todos os meios para transferir Dona Hipólita de sua pensão a um convento.

Nas freqüentes visitas ao convento, Dom Garcia dá mostras de seu amor, moderadamente, como se pode supor. Com afetos, decisões e condutas ponderadas, Dom Garcia auxilia Dona Hipólita a mover-se de um estado de degradação para outro de restauração da honra.

É fundamental destacar como o castigo e o prêmio das personagens masculinas são determinados pelo modo como elas concebem a mulher e se relacionam com a protagonista. Didaticamente, Maria de Zayas representa os homens eróticos – que vêem na mulher apenas o sujeito que incita suas paixões – como merecedores da pena capital. Já o homem que é capaz de conter sua lascívia e perceber, além da beleza, a dignidade da mulher, agindo de modo

²⁴⁸ Adma Muhana explica que para atingir a “medida justa da fortaleza” os heróis das narrativas épicas devem se esquivar “dos defeitos simétricos de pecarem por excesso, sendo temerários, ou de pecarem por falta, sendo covardes” ((ed.), 2006, p. 341).

²⁴⁹ ZAYAS, 2000, p. 415.

favorável à honra dela, é credor das recompensas da Providência Divina. Portanto, à lição prudencial, que contempla a censura ao amor erótico e o elogio ao amor moderado, a autora acrescenta a lição de valorização da mulher, ensinando o modo mais sábio, nobre e cortês de estimá-la.

Examinados os dois eixos temáticos que sustentam o conto, cabe avançar a análise a outros elementos da *inventio*, concernentes às fontes da imitação. As duas próximas seções abrangem as obras de ficção mimetizadas e os artifícios empregados na translação dos modelos canônicos ao novo texto. A identificação das fontes tenciona corroborar e complementar as conclusões apresentadas, nesta seção e na anterior, a respeito da representação dos caracteres e da composição da lição exemplar.

Além disso, identificar que o texto reúne um vasto campo de conhecimentos é fundamental para creditar erudição à autora, virtude intelectual imprescindível aos poetas de seu tempo. Igualmente, o estudo das inversões de significado dos referentes canônicos visa a ilustrar a agudeza de engenho de Zayas, qualidade que deveria produzir a admiração nos leitores e legitimar seu ingresso no seletivo universo dos escritores profissionais da Espanha do século XVII.

2.3.3. A estirpe clássica de “Al fin se paga todo” e variada matéria

O leitor contemporâneo de Maria de Zayas compartilha com ela o mesmo repertório de leituras que alimentam sua capacidade inventiva. Os saberes de que está prenhe a memória do leitor são evocados no texto mediante o artifício da alusão, que consiste em “hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola”, como explica Baltasar Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio*.²⁵⁰ No conto em estudo encontramos esta sutileza nos nomes, nas atitudes e opiniões das personagens. Através deles cifram-se mensagens que “es menester noticia trascendente y un ingenio que platique a veces de adivino”²⁵¹ para entendê-las. O propósito desta agudeza é duplicar o prazer da leitura, assinala Gracián.

²⁵⁰ GRACIÁN, 2001, cf. Discurso XLIX, De la agudeza por alusión, v. 2, p. 151.

²⁵¹ Ibidem, v.2, p. 152.

A fim de desvendar para o leitor do século XXI as alusões e proporcionar-lhe o duplo prazer da leitura que possivelmente tiveram os leitores do século XVII, convém examinar os principais referentes, observando como a autora os modifica e acomoda ao novo texto.

Ao repetir os gestos compassivos e piedosos de consagradas personagens bíblicas, somados à evocação de personagens da Antigüidade Romana e míticas, a autora garante, já nas primeiras páginas do conto, uma prestigiosa estirpe clássica para sua invenção. Estas alusões provocam uma série de expectativas a respeito da fábula, que vão se desvendando pouco a pouco, levando suspensa a mente do leitor, desejosa de ver onde vai parar o discurso.²⁵² Inicialmente, o conjunto de alusões aos ícones varonis de piedade e generosidade assinalam as virtudes de Dom Garcia, como foi apresentado.

A alusão a Tarquínio e Lucrecia²⁵³ traz ao texto o exemplo masculino *ex contrario* que Dom Garcia saberá evitar. Já Dona Hipólita atualiza o destino trágico da belíssima dama romana, mas não seu resignado fim.²⁵⁴ Nota-se, com isso, que as referências prestam-se à engenhosa translação, fruto do talento da autora para compor agudezas, jogando com os conhecimentos prévios do leitor.

Caudalosa matéria mitológica verte do nome da protagonista, homônima da rainha das amazonas, filha de Ares, que foi morta por Hércules, cujo nono trabalho foi obter o *Cinturão de Hipólita*, símbolo de seu poder real. Etimologicamente, Hipólita é um composto de *híppos*, “cavalo” e do verbo *lýein*, “desatar, dissolver, destruir, pagar”. Brandão explica que Hipólita significa “aquela que solta ou deixa ir os cavalos”.²⁵⁵

²⁵² O engenhoso artifício de “llevar suspensa la mente del que atiende, y no luego declararse” é descrito e elogiado por Baltasar Gracián no Discurso XLIV, de *Agudeza y arte de ingenio*, especialmente porque “entre grandes oradores, está muy valida esta arte” (2001, v. 2, p. 126).

²⁵³ O modelo de Lucrecia foi difundido nos séculos XVI e XVII por meio dos tratados de educação feminina e foi mimetizado em obras de ficção. Antonio Carreño, em sua edição de *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, assinala que a história de Lucrecia foi consagrada nas letras espanholas por um *romance* de ampla difusão que começa: “Aquel rey de los romanos/ que Tarquino se llamaba,/ namoróse de Lucrecia,/ la noble y casta romana,/ y para dormir con ella/ una gran traición pensaba” (CARREÑO (ed.), 2002, p. 120). Este esclarecimento acompanha a primeira das mencionadas *Novelas*, “Las fortunas de Diana”, em que Lope usa o exemplo trágico para ironizar suas personagens: “Celio, que ya ni la podía obedecer, ni creía que la resistencia sería mayor que la ocasión, dispúsose a ser Tarquino de menos fuerte Lucrecia” (loc. cit).

²⁵⁴ Esta constatação nos faz discordar da afirmação de José María Roca Franquesa de que a história do rico desesperado serviu de fonte de imitação para “Al fin se paga todo” (*La novela cortesana del siglo XVII. Doña María de Zayas y Sotomayor*. Tesis inédita, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, [19...?]. Biblioteca de tesis inéditas, T 538). A história do rico desesperado é uma narração interpolada que compõe *O livro apócrifo de Dom Quixote de la Mancha* (1614), de Alonso Fernandez de Avellaneda (Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, cap. XV-XVI). O desespero do rico fidalgo flamengo advém do suicídio de sua esposa, após descobrir que foi enganada por seu hóspede, um soldado espanhol, que teve sexo com ela fazendo-se passar por seu marido. No entanto, esta classe de engano contra a mulher é uma tópica anterior à obra de Avellaneda e, no conto de Zayas, a protagonista nega o modelo de submissão de Lucrecia matando o ofensor, fato que compromete a conclusão de Roca Franquesa.

²⁵⁵ BRANDÃO, 1993a, p. 575.

Na versão masculina, Hipólito é o filho de Teseu, rei de Atenas. É um jovem extremamente belo, amante da caça e dos exercícios violentos, que desperta arrebatadora paixão em sua madrasta, Fedra. Rejeitada, Fedra finge sinais de violência, escreve ao marido uma falsa mensagem dizendo que Hipólito a violentou e se enforca. Teseu expulsa o filho e pede que Poseidon o mate. Hipólito morre pisoteado por seus próprios cavalos, que se assustam com o monstro enviado pelo deus do mar.²⁵⁶

Em “Al fin se paga todo”, María de Zayas escolhe o nome Hipólita para fazer alusão a estas personagens da mitologia grega, sintetizando-as em uma engenhosa inversão. Dona Hipólita e Dom Luis trocam os papéis na tragédia de Fedra. Dona Hipólita compartilha com o jovem Hipólito a extremada beleza que, metaforicamente, “desata o cavalo” do desejo dos que a contemplam. Também partilha com ele a condição de ser, involuntariamente, objeto da paixão de uma pessoa de estreito parentesco. Por outro lado, Dom Luis assimila o amor indômito de Fedra. No conto é ele quem literalmente “solta os cavalos” para poder satisfazer seu desejo sem rédeas, enquanto Dona Hipólita tem sua honra despedaçada pelos cavalos de sua própria casa: tanto os animais, móvel do engano, como o cunhado, que personifica a sexualidade livre, insubordinada, freqüentemente associada aos equinos.²⁵⁷

Diferentemente da tragédia de Eurípides, no conto de Zayas é o homem quem traça planos ardilosos, finge, engana e arruína, de fato, a honra da família. A paixão de Dom Luis dá as tintas trágicas à fábula, enquanto que a paixão de Dona Hipólita pelo soldado português provoca o riso cômico. Em atitude heróica, Dona Hipólita imita da rainha das Amazonas a habilidade para as armas e a coragem para o combate.

O estudo dos referentes clássicos permite concluir que o engenhoso jogo de inversões entre os afetos, os traços de caráter e os nomes compõem um curioso enigma, bem ao gosto dos leitores dos séculos XVI e XVII. Além de aumentar o prazer da leitura, a alteração do significado dos referentes deve animar o leitor a perceber a complexidade dos caracteres, especialmente o da protagonista feminina. Também deve assinalar a capacidade da autora para compor industriosas translações, como quer a poética de agudeza.

A próxima seção avança a análise da imitação dos clássicos, mas de outro gênero: o conto erótico.

²⁵⁶ BRANDÃO, 1993a, p. 576.

²⁵⁷ Por exemplo, em alguns contos eróticos do *Decamerão* (1348-1353), de Boccaccio, o ato sexual entre os amantes é comparado à atividade dos cavalos (p.ex. 2ª novela da 7ª jornada) e a mulher é equiparada a uma égua (p.ex. 10ª novela da 9ª jornada). Também o bispo Francisco de Sales, em *Introducción a la vida devota* (1608), adverte que os prazeres carnavais não devem ser desejados pelos homens, pois são propensões mais adequadas para os jumentos e os cavalos (In: QUEVEDO. *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1992, v. 2, p. 1821 e 1829).

2.3.3.1. *Decamerão*, fonte de matéria erótica e cômica

Baltasar Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio*, aconselha aos autores que querem compor obras de eminente indústria:

Cuanto más sublime y realizada fuere la erudición, será más estimada, pero no ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antigua, ya la moderna; una vez un dicho, otra un hecho; de la historia, de la poesía; que la hermosa variedad es punto de providencia.²⁵⁸

Em conformidade com esse preceito, é certo dizer que a imitação de uma obra profana de grande prestígio acrescenta graciosa variedade aos contos amorosos e exemplares de Maria de Zayas. No *Decamerão* (1348-1353), de Boccaccio, é possível reconhecer a fonte de diversos elementos da composição de “Al fin se paga todo”, concernentes ao enredo, ao caráter das personagens, à matéria cômica e erótica, principalmente. Esta seção pretende apontar as semelhanças encontradas e demonstrar como a autora se serve da obra canônica.

Além da coincidência numérica, há muitas similaridades entre a fábula da Novela VII e a Sétima Novela²⁵⁹ da Segunda Jornada do *Decamerão*, cujo tema são os infortúnios de uma bela sarracena ao ser “transformada em juguete da Fortuna”,²⁶⁰ como diz Pânfilo, o narrador. A mais significativa semelhança é que ambos os contos se propõem a ensinar a mesma lição moral, concernente ao conflito entre as ambições humanas e a vontade divina. Pânfilo, ao introduzir sua história, assegura que “muito difícil é reconhecer o que nos convém”, por isso censura as ambições humanas, afirmando que não existe nenhuma que esteja isenta de aventuras peripécias. Considera que, se desejássemos proceder de maneira correta “deveríamos tomar a disposição de só apanhar e só possuir o que nos fosse dado por aquele que é o único que conhece o que necessitamos e no-lo pode dar”.²⁶¹ A história da filha do sultão da Babilônia, contada para ilustrar esta tese, está pautada na ação da Fortuna, da Sorte, do destino, da graça de Deus e do livre-arbítrio. No conto de Boccaccio, a ação das divindades constantemente frustra os planos engendrados por homens que desejam possuir a bela sarracena. Para satisfazer sua lasciva, reis, duques, príncipes e homens comuns não hesitam

²⁵⁸ GRACIÁN, 2001, Discurso LVIII, v. 2, p. 218.

²⁵⁹ Usa-se o termo “Novela”, em maiúscula, antecedido por um número ordinal, também em maiúscula, respeitando a titulação dos contos na edição consultada. O conto citado ocupa as páginas 98 a 113.

²⁶⁰ BOCCACCIO, 1979, p. 109.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 99.

em trair a confiança do irmão ou amigo. A luxúria é castigada com a morte à traição, a morte natural ou na guerra, fado que marca a passagem da formosa mulher de um para outro consorte. Após oito concubinatos, levada ao extremo rebaixamento de sua condição social, a filha do sultão consegue frear seu contínuo descenso ao pedir conselho e auxílio a um homem piedoso e sagaz, que provê os meios para reconduzi-la ao estado de realeza que possuía.

Apesar de ser usado como *exemplo* para ensinar uma lição de prudência, o conto de Pânfilo é uma história obscena, cujas personagens masculinas têm como único fim a satisfação de seus desejos sexuais. O erotismo é engenhosamente articulado com uma razão filosófica que justifica o trágico desenlace dos homens concupiscentes. O final feliz se dá com o matrimônio legítimo, viabilizado por uma farsa, já que a sarracena se faz passar por virgem, depois de ter servido oito maridos. Por fim, a lógica da superioridade da ordem divina sobre as desordenadas ambições humanas fica comprometida, em consequência da ironia que permeia o texto e da natureza do desfecho.

No tocante à composição do enredo, “Al fin se paga todo” assemelha-se à citada Novela do *Decamerão* ao apoiar a ação na mesma concepção neo-estóica de ordenamento do universo e ter como móvel da ação a lascívia, punida majoritariamente com a morte.²⁶² Zayas mantém a peculiar junção da matéria erótica com a trágica do modelo boccacciano, porém substitui a ironia pela comicidade.

Quanto à conduta, Dom Luis copia das personagens masculinas boccaccianas a mesma capacidade para enganar ardis que se apóiam na ingenuidade e confiança de suas vítimas. Seu plano também tem a noite e o sono das vítimas como aliados. Seu crime se volta contra seu próprio irmão, como faz Marato, e usa uma porta falsa como acesso ao dormitório do casal, como fez o duque de Atenas contra o príncipe da Moréia. Como o duque, Dom Luis aproveita a sonolência da bela esposa para se fazer passar pelo marido. Contudo, Dom Luis se distancia dos modelos por não matar o oponente, nem tirar a mulher de seu poder. Ele se contenta em enganar o irmão e a cunhada e se deleita em vencer a resistência da mulher que desejava.

A vingança de Dona Hipólita, que representa a ação da justiça divina, aplica o mesmo veredito do conto de Boccaccio à traição e à volúpia: a morte. Porém, enquanto em Boccaccio a morte dá seqüência à desordem das ambições humanas, no conto de Zayas a vingança

²⁶² A morte pode ser executada de modo cruel, à traição, como ocorre com Pericão, com o príncipe da Moréia e com Constanço, assassinados em seu leito, dormindo ao lado da formosa sarracena. Ou por ingênuo descuido, como o que vitimou Marato, que matou seu irmão Pericão para roubar-lhe a bela mulher e é lançado ao mar pelos marinheiros que contratou para dar-lhe fuga. Também pode ser por duelo, disputando a mulher, ou na guerra, ainda por causas naturais. Não é mencionado o fim do duque de Atenas (3º marido), nem do mercador de Chipre (8º marido).

ambiciona a restauração da honra e da justiça, comprometendo-se, portanto, com o restabelecimento da ordem superior.

Outro ponto comum entre os contos é que na história narrada por Pânfilo há uma peculiar manifestação de paixão: a de um homem por outro, que comete desvarios de amor. A esposa do duque de Atenas pede a seu irmão, Constanço, que afaste seu marido da concubina. No entanto, depois de conhecer a mulher, Constanço se compadece do cunhado e reconhece que “com razão, se deveria desculpar o duque, assim como a qualquer outra pessoa que, para apossar-se de tão magnífica mulher, cometesse ato de traição, ou qualquer outro ato desonesto”.²⁶³ Dom Garcia, no conto de Zayas, afligido pelo desejo que a beleza de Dona Hipólita lhe desperta, tem a mesma paixão ao julgar Dom Luis: “su amor, que le tenía tan loco que no se atrevía a fiarse de sí mismo, tanto que casi disculpaba a don Luis de su yerro”.²⁶⁴

A postura benevolente das personagens de Boccaccio e Zayas se assemelha à de Górgias,²⁶⁵ em *Elogio de Helena*. Neste discurso, Górgias argumenta que as faltas cometidas por amor não devem ser censuradas. Alicerça sua tese no poder do olhar, que é naturalmente capaz de moldar a alma, mudar o pensamento e expulsar a reflexão, tal como a visão de um grande exército fortemente armado agita a alma do inimigo menos numeroso e o faz fugir aturdido. Para defender Helena, Górgias adverte que “não só o atormentar, mas também o desejar são naturais à vista”, e que se a contemplação de um belo corpo transmite à alma prazer, desejo e combate de amor, não deve ser criticado como erro, principalmente porque o amor é um deus, e “se este sendo deus tem o poderio divino dos deuses, como o que é inferior seria capaz de expulsá-lo e defender-se?”. O último argumento pela inculpabilidade de Helena e, por extensão, dos que cometem faltas por causa do amor, é que este lhes vem “devido às redes do acaso, não por deliberação do juízo (...) e não por preparações de artifícios”.²⁶⁶ Portanto, de acordo com este discurso de Górgias, o amor que nasce da visão e enche a alma de desejo não merece censura, nem aqueles dotados de belos corpos, porque o amor e a beleza lhes foram dados involuntariamente.

A eloqüente defesa de Górgias acerca da inocência dos que são vítimas do Amor, divindade aliada do Acaso, constitui um prestigiado argumento que nos permite justificar o fim ditoso da bela moura, modelo para a protagonista de “Al fin se paga todo”. Alatiel desvia-

²⁶³ BOCCACCIO, 1979, p. 106.

²⁶⁴ ZAYAS, 2000, p. 442.

²⁶⁵ “Sofista grego, n. en Leoncio (Sicilia) [¿487-380? a de J.C.]” (*Pequeño Larousse Ilustrado*, 1994, p. 1321). Foi contemporâneo de Sócrates e conhecido como grande orador. Não há certeza sobre a autoria de *Elogio de Helena*, convencionalmente atribuída a Górgias (cf. <http://www.consciencia.org/gorgiashumberto.shtml>).

²⁶⁶ Cf. *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Departamento de Filosofia/USP, n. 4, 1999, p. 14-19.

se do castigo trágico porque participa passivamente da ação. Seu infortúnio tem início em uma tempestade no mar, quando ela sai de sua terra natal para se casar com o rei do Garbo. Do resgate após o naufrágio, em Maiorca, resulta seu primeiro concubinato, ao qual ela só acede por efeito do vinho. A filha do sultão inegavelmente desfruta do prazer com seus consortes, levada pela força das circunstâncias como, ironicamente, é dito quando ela é raptada por aquele que será seu sexto marido: “em Quios, lamentou a bela mulher a sua desventurada sorte por alguns dias. Contudo, também nessa ilha, consolada como foi, com constância, por Constanço, começou, como das outras vezes, a gostar daquilo que a Sorte lhe reservara”.²⁶⁷

Alatiel sequer tem consciência da contenda em torno dela, que geralmente culmina com uma ação inesperada. O traço mais significativo da passividade da moura nos oito concubinatos é que ela não é capaz de se comunicar a não ser com os dois últimos maridos, que dominam seu idioma, o árabe.

Dona Hipólita compartilha com a bela sarracena a extrema beleza, origem de seus infortúnios e, como a moura, é agente passivo nas artimanhas em nome do amor. Ainda que a dama castelhana corresponda ao afeto do garboso soldado português e busque ocasiões para atender suas súplicas amorosas, sempre age levada pelos insistentes rogos do amante, como ela afirma reiteradas vezes, como neste exemplo:

Sentía don Gaspar sumamente el verme casada (...). Decíame sobre esto don Gaspar la vez que me hablaba, que era en la iglesia, mil lástimas, acompañadas de tantas ternezas que ya, cuanto más aprisa subía mi amor, bajaba mi honor y daba pasos atrás. Y en sus papeles más por entero, porque en ellos se habla sin el estorbo del recato, dícense las razones más sentidas y las quejas más sazoadas.²⁶⁸

Em *Elogio de Helena Górgias* defende que “o discurso é um grande soberano, que com o menor e mais sensível corpo, executa as ações mais divinas”.²⁶⁹ O corpo do discurso é a palavra que, pelos olhos ou pelos ouvidos, chega à alma, levando consigo “os encantamentos inspirados pelos deuses”.²⁷⁰ Estes têm o poder de fascinar, persuadir e alterar a alma. Tendo em conta estes argumentos, pode-se isentar Dona Hipólita de qualquer censura.

²⁶⁷ BOCCACCIO, 1979, p. 107.

²⁶⁸ ZAYAS, 2000, p. 419.

²⁶⁹ GÓRGIAS, 1999, p. 17.

²⁷⁰ Ibidem, p. 17.

Nota-se que a argüição de Górgias, aparentemente compassiva com os que se entregam ao deus do amor, ecoa na preleção dos narradores de Boccaccio e Zayas, que sutilmente guiam o juízo de seus ouvintes, com diferentes objetivos: Pânfilo, para distrair os amigos; Dona Hipólita, para contar sua história pessoal. Advogando em causa própria, ela não esconde a intenção de conquistar a compaixão de seu interlocutor, como quando descreve os talentos do amante: “acuérdome que una noche, que quiso que fuese yo testigo de su divina voz, fue con unas endechas, que si gustáis de oírlas las diré, para que me disculpéis de mi yerro, pues no es milagro que se rinda una mujer a unas quejas bien dichas.”²⁷¹ Pode-se dizer que os dois narradores organizam diligentemente sua exposição a fim de amenizar a culpa da bela mulher, insistentemente requisitada para o amor. Porém, diferente de Górgias e Boccaccio, Zayas dá a palavra à mulher e, didaticamente, coloca-a no mesmo plano de ação de seus juízes. Assim, o efeito da argumentação feminina é imediatamente plasmado pelo veredicto favorável de seu júri: Dom Garcia; o marido; as autoridades de justiça e o próprio rei, que a julgam inocente. Didaticamente, a repetição da sentença que favorece a mulher deve mover o leitor ao mesmo juízo.

No tocante ao desenlace da ação feminina, as formosas mulheres distinguem-se tacitamente na mudança da Fortuna. Nos dois contos, o progressivo descenso das protagonistas inverte-se com o auxílio de um conselheiro eficaz. No entanto, a boa fortuna da moura resulta da ocultação da verdade e do fingimento (passando-se por virgem), que está de acordo com a ironia predominante na Novela, enquanto que a dama cristã reconhece no falseamento da verdade (os amores secretos, consentidos ou não) a causa de seus infortúnios. Por isto, segue o conselho de Dom Garcia para tornar pública a verdade sobre sua desonra e sucessiva vingança. Restaurada a verdade, decide fundar sua nova vida na *reta razão* – a verdadeira percepção e julgamento das coisas humanas e divinas²⁷² – e na sinceridade dos afetos, indispensável para alcançar a meta que ela concebe, de perfeito amor entre concordes casados. Assim, com o desvio da conduta viciosa para a virtuosa, o conto de Zayas alterna a irônica vitória da astúcia e dos enganos femininos pelo elogio à coragem e à honradez da mulher.

A Sétima Novela da Segunda Jornada do *Decamerão* é a que tem maior semelhança com o enredo de “Al fin se paga todo”, porém, outras histórias de Boccaccio emprestam sua matéria para a composição dos pictóricos episódios que formam o conto espanhol. Por exemplo, o plano de Hipólita de aproveitar-se do calor do verão para colocar colchões no

²⁷¹ ZAYAS, 2000, p. 419-420.

²⁷² Cf. MUHANA (ed.), 2006, p. 339.

jardim, sob as parreiras, e assim ocultar o encontro com o amante, assemelha-se ao estratagema da Quarta Novela da Quinta Jornada, em que a jovem Catalina burla a vigilância dos pais para unir-se a seu amado Ricardo aproveitando-se do calor do verão para pôr uma cama na varanda, ao lado do jardim, com a desculpa de que queria ouvir o rouxinol.²⁷³

O episódio cômico em que Dona Hipólita esconde Dom Gaspar no baú e suas desastrosas implicações têm circunstâncias muito parecidas às da Décima Novela da Quarta Jornada, na qual Rogério, o amante da esposa de um médico, bebe um forte analgésico que o cirurgião havia preparado, o que faz a esposa pensar que o amante está morto e o esconde dentro de uma arca.²⁷⁴

Também o evento em que Dona Hipólita é enganada por seu cunhado faz alusão aos contos eróticos do *Decamerão*. Em muitos deles há esposas enganadas por um homem que se faz passar pelo marido para obter prazer sexual, sem enfrentar resistência.²⁷⁵ Em alguns o calor encontrado na cama, em oposição ao frio fora dela, por ocasião do inverno, tem especial ênfase na composição do erotismo.²⁷⁶ Entretanto, não é possível estabelecer com nenhum deles estreita identidade argumental com o lance de “Al fim se paga todo”. Por isto, pode-se afirmar que o episódio mais sensual de toda a coletânea de Maria de Zayas recolhe elementos de uma das mais tradicionais fontes da literatura erótica ocidental, o *Decamerão*, mas cria uma cena nova e admirável, sobretudo pela riqueza de elementos dramáticos – concernentes à movimentação das personagens pelo espaço em que se desenrola a ação – e sinestésicos,²⁷⁷ tais como a imagem do homem esgueirando-se pela casa, às escuras, o ruído dos cavalos, os

²⁷³ O mesmo expediente é empregado por Lucinda para burlar a vigilância do pai, na comédia “El ruiseñor de Sevilla”, de Lope de Vega (*Obras de Lope de Vega. Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Atlas, 1972, p. 71-134).

²⁷⁴ A confusão aumenta quando a arca é roubada e Rogério desperta na casa dos ladrões. Estes pensam que estava ali para roubá-los, então é preso, torturado e condenado à forca. No final, é salvo pelo médico que, levado a pensar que Rogério é amante da criada, intercede no caso. No conto de Zayas, a falta de sentidos se deve ao tempo de permanência no baú, por conta do súbito regresso do marido “pidiendo a gran prisa en qué hacer las necesidades ordinarias” (2000, p. 430), urgência sucedida por um longo jejum. Quando o marido sai, Dom Luis ordena o transporte do baú à casa de um amigo, onde reanima o amante de sua cunhada e ameaça matá-lo se voltar a procurá-la.

²⁷⁵ É o que acontece na 2ª Novela da 3ª Jornada, em que um palafreireiro engana a esposa do rei de Pavia; também na 6ª Novela da mesma Jornada e na 6ª Novela da 9ª Jornada.

²⁷⁶ O frio justifica que o amante desdenhado se deite ao lado da amada, na cama em que o marido dela está dormindo, na mencionada 8ª Novela da 4ª Jornada. Na 2ª Novela da 2ª Jornada a mulher concede a um homem que se enregelava na rua o banho quente, as roupas, o jantar e os demais prazeres dispostos para o conde, seu amante, quando ele cancela a visita.

²⁷⁷ José Antonio Mayoral, em *Figuras retóricas*, adverte que embora o termo “sinestesia” seja recente, esta classe de adorno poético é conhecida desde os albores da poesia greco-latina. Cita Longino, que em *Sobre lo sublime*, afirma que os poetas têm licença para “convertir el oír en un contemplar” (Madrid: Síntesis, 1994, p. 237-238). No século XVI, o orador Frei Luis de Granada ensina que a descrição, primeiro adorno da elocução, “es exponer lo que sucede, ó ha sucedido, no sumaria y ligeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo, que poniendo delante de los ojos del que oye ó lo lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro” (1793, p. 156). As artes poéticas incorporam as técnicas retóricas, como este conto de Zayas bem ilustra.

gritos do cavaliço, a imagem dos cavalos correndo soltos pela rua, os corpos masculinos gelados, a cama e a mulher aquecidas, a queixa da mulher pelo desconforto do contato com o homem frio, a voz dissimulada do cunhado,²⁷⁸ o ir e vir dos homens que se sucedem na cama e, por último, o silêncio: dos cavalos presos, do cunhado de volta à sua casa e da mulher que se cala ante a resposta do marido.²⁷⁹

Como se pode observar, Maria de Zayas emprega vários recursos poéticos para adoçar a lição amarga de desengano contra a concupiscência. A mais destacada, no plano da invenção (*inventio*) é usar matéria erótica do *Decamerão*, alterando marcadamente sua finalidade. Se Boccaccio adorna a matéria erótica do conto da bela sarracena com a ironia que perpassa a lição moral, Zayas adorna a lição moralizadora com erotismo e comicidade.

A substituição e a inversão produzem uma importante mudança no significado ético do conto espanhol. A matéria cômica – concentrada no desastrado fim dos planos de Dona Hipólita – predomina sobre a erótica, impedindo a consumação dos desejos lascivos da protagonista, o que possibilita o resguardo da honestidade feminina, nunca maculada voluntariamente. Desvencilhando-se da ironia, que torna ambígua a lição moral e contamina a certeza a respeito da ação da ordem divina, Zayas garante a superioridade da Providência sobre as ambições humanas, assegura a univocidade da lição *exemplar* e, principalmente, sagra a representação positiva da personagem feminina, apesar de que ela não seja indiferente aos apelos do amor.

²⁷⁸ Ante a citada pergunta “– Jesús, señor, ¿y cómo venís tan helado?”, Dona Hipólita ouve: “– Hace mucho frío – respondió el cauteloso don Luis, disimulando cuanto pudo la voz” (ZAYAS, 2000, p. 437).

²⁷⁹ Com vigorosa representação cênica e pictórica os excessos da paixão da senhora castelhana também são representados pelo incêndio que abrasa sua casa na noite em que executa a segunda tentativa de se unir ao amante. O fogo, como já foi dito, era uma metáfora recorrente na representação dos efeitos do amor, proveniente das tochas de Cupido (Cf. OVÍDIO, *Os remédios para o amor*, p. 118). Embora não haja elementos que indiquem uma proposital semelhança, é interessante observar o uso do fogo na composição do erotismo e do aviso moral presentes no conto de Zayas e no episódio tragicômico do incêndio provocado pelo septuagenário rei Policarpo em *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), de Miguel de Cervantes, como estratégia para seqüestrar Sigismunda, por quem está apaixonado. Em ambos os textos o incêndio frustra as libidinosas intenções e salvaguarda a honestidade das personagens femininas.

2.3.4. O diálogo com *O Cortesão*

Dando continuidade ao propósito de decifrar as alusões encontradas na Novela VII, as quais tencionam brindar o leitor com o duplo prazer da leitura, esta seção amplia a análise da arte da imitação na composição (*inventio*) de “Al fin se paga todo” examinando o patente diálogo do conto com outra obra canônica, *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione. Ela estabelece o padrão da perfeita cortesia e serviu de modelo para o gênero dos tratados de comportamento e de conversação que vigoraram por muitos séculos na Europa.²⁸⁰

O estudo comparativo pretende demonstrar como, em “Al fin se paga todo”, a ética neo-estóica da Contra Reforma se harmoniza com os preceitos da perfeita cortesia figurados no caráter e nas ações das personagens. Também espera atestar que a Novela VII incorpora algumas das pautas do debate mimetizado em *O Cortesão* e dele participa, afirmando condutas masculinas e femininas que avançam sobre as acordadas no tratado italiano. É importante ressaltar que o confronto de opiniões, no conto de Zayas, não ocorre através do diálogo, mas por meio das ações das personagens, que afirmam ou negam as regras de nobreza e urbanidade em suas relações amorosas.

Esta seção se dedica às personagens masculinas, polarizadas entre o exemplar Dom Garcia e os modelos *ex contrario* de Dom Luis e Dom Gaspar, deixando para a próxima a apreciação do padrão feminino.

Os primeiros indícios da conexão entre a Novela VII e a matéria de *O Cortesão* surgem no princípio do conto:

Estando en la Corte del Católico Rey don Felipe III en la rica ciudad de Valladolid, nombre y atributo que dan los que han gozado de su belleza, salió de una casa de conversación, a más de las doce, donde fue a entretener las largas y pesadas noches del mes de diciembre, un caballero de los más nobles hijos que tuvo la villa de Madrid.²⁸¹

Se o gosto pela vida na corte, o hábito de freqüentar casas de conversação elegante e a condição nobre podem parecer uma convenção literária na representação de personagens da aristocracia, a vinculação do conto espanhol ao tratado italiano é notadamente indicada pela similaridade entre as opiniões do Senhor Gaspar Pallavicino, reconhecido inimigo das

²⁸⁰ Vide BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

²⁸¹ ZAYAS, 2000, p. 413.

mulheres, partícipe dos saraus na corte de Urbino, e as atitudes de Dom Gaspar, o soldado português responsável pelos maus tratos à protagonista de Zayas. As personagens homônimas têm idêntica função na composição do debate dialético que se efetua nos distintos textos: representar o postulado misógino no certame que define o ideal do perfeito habitante da corte. Além disso, cada qual tem um par que amplifica suas opiniões ou atitudes.

Algumas das qualidades recomendadas em *O Cortesão* para o perfeito habitante da corte são compartilhadas por Dom Gaspar e Dom Luis, tais como a habilidade para escrever versos e prosa e ser músico, predicados excelentes “para obter prazerosos entretenimentos com mulheres, que, em geral, apreciam tais coisas”.²⁸² Não obstante, no que concerne à dignidade da mulher, Dom Luis e Dom Gaspar conjuntamente desrespeitam os preceitos da perfeita cortesia, que ordenam nunca ofender a honra de uma nobre senhora: “pois nesse caso as mulheres se incluem no grupo dos miseráveis e por isso não merecem ser agredidas por não terem armas para defender-se”.²⁸³ Ambos tornam patente sua vileza ao exceder-se com Dona Hipólita em questões de honra, aparentemente confiando na incapacidade feminina para revidar.

Em *O Cortesão*, as opiniões desfavoráveis à mulher apresentadas pelo Senhor Gaspar Pallavicino e pelo Senhor Ottaviano Fregoso fundam-se em sua concepção sobre a natureza feminina. O Senhor Ottaviano crê que as mulheres são “animais imperfeitíssimos, com pouca ou nenhuma dignidade em relação aos homens”.²⁸⁴ Por sua natural inferioridade, a mulher não é digna de respeito, como se depreende da declaração do Senhor Gaspar Pallavicino: “poucos homens de valor existem que em geral tenham consideração pelas mulheres, se bem que às vezes por algum desígnio seu demonstram o contrário”.²⁸⁵

No conto de Zayas, o ardil de Dom Luis para vencer a resistência feminina põe de manifesto que sua lubricidade motivou os aparentes sinais de consideração pela bela cunhada. A violação ainda corrobora a opinião do Senhor Gaspar Pallavicino de que para alcançar a vitória sobre o ânimo da mulher desejada os enganos “são meios ótimos (...), porque sempre quem possui o corpo das mulheres é também senhor do espírito”.²⁸⁶

Repetindo outra tópica misógina, o Senhor Gaspar Pallavicino afirma que as mulheres “pela fraqueza do sexo, são muito mais inclinadas aos apetites do que os homens e, se às vezes se abstêm de satisfazer seus desejos, fazem-no por vergonha, não porque a vontade não

²⁸² CASTIGLIONE, 1997, p. 67.

²⁸³ Ibidem, p. 168.

²⁸⁴ Ibidem, p. 177.

²⁸⁵ Ibidem, p. 181.

²⁸⁶ Ibidem, p. 181.

seja vivíssima”.²⁸⁷ Em longo discurso, discorre sobre os muitos modos com que as mulheres manifestam sua crueldade com os homens, sempre relacionada à comum lascívia. Afirma que elas:

Se esforçam para ter o maior número de apaixonados (...). E, embora elas amem, também se alegram com o tormento dos amantes, pois julgam que a dor, as aflições e o chamar a morte a todo instante é o verdadeiro testemunho de que são amadas, e crêem que com sua beleza podem fazer com que os homens sejam miseráveis e felizes, e dar-lhes morte e vida como lhes aprouver.²⁸⁸

Para alcançar este cruel intento, assegura que as mulheres “não satisfazem nem desesperam completamente os amantes”, tramam enganos e fingem “não se interessar por ele e pretender entregar-se a um outro; daí nascem ódios, inimizades, inúmeros escândalos e catástrofes manifestas”.²⁸⁹ O Senhor Gaspar Pallavicino simbolicamente define as mulheres como “feras, que têm mais sede de sangue que os tigres”.²⁹⁰

Dom Gaspar, no conto de Maria de Zayas, atualiza, em palavras e atos, as opiniões do homônimo italiano. Primeiro, ao creditar a Dona Hipólita uma propensão à concupiscência quando encontra o obstáculo ao primeiro encontro secreto e desconfia que ela tem outro amante.²⁹¹ Depois, ao julgar que Dona Hipólita é amante de seu cunhado:

¿Qué libertad es ésta, señora doña Hipólita? ¿Qué buscáis en mi casa? ¿No bastan los trabajos que me costáis y los peligros en que me habéis puesto, y el más cruel y de mayor afrenta, el último en que estuve, pues con intento traidor y cruel me enviaste a llamar para ponerme en poder de vuestro cuñado y amante?²⁹²

²⁸⁷ CASTIGLIONE, 1997, p. 226.

²⁸⁸ Ibidem, p. 262.

²⁸⁹ Ibidem, p. 262. Este argumento do Senhor Gaspar Pallavicino assemelha-se aos avisos de Alfonso Martínez de Toledo em *Arcipreste de Talavera* (1438), obra de acentuado teor misógino que visa a “reprobación de loco amor” (Ed. Marcela Ciceri. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 50). Com tal finalidade, o livro I apresenta capítulos que advertem “Cómo por amor se syguen muertes, omezillos [homicídios] e guerras” (cap. III) e “De cómo por amar acaesçen muertes y daños” (cap. XIV). Note-se que as admoestações do Arcipreste se voltam contra o amor e as do cortesão italiano incriminam diretamente a mulher, evidenciando seu ódio ao sexo feminino.

²⁹⁰ Ibidem, p. 263.

²⁹¹ Dona Hipólita conta que, no frustrado encontro sob as parreiras, quando seu amante viu o portão do jardim fechado, “cosa tan fuera de nuestro concierto, concibiendo de esta acción pesados y locos celos, no pudiendo pensar qué fuese la ocasión que le estorbara su entrada, sino otra ocupación amorosa (porque en siendo una mujer fácil, hasta con los mismos que la solicitan sus facilidad se hace sospechosa), ayudándole un criado saltó las tapias” (ZAYAS, 2000, p. 424).

²⁹² Ibidem, p. 440.

Os impropérios denotam que Dom Gaspar também atribui a Dona Hipólita a condição de mulher cruel, que se deleitou com seu sofrimento e arditosamente jogou com sua honra e vida. Quando ela afirma que não era amante do cunhado e que o matou para vingar sua honra, o soldado encrucece os insultos:

¡Ay, traidora liviana! Ahora confirmo mi pensamiento, que fue entregarme a tu galán para que me diese muerte, cansada de mi firme amor, enfadada de mis importunaciones, y ahora que te has hartado de él, cual otra Lamia lasciva y adúltera Flora, cruel y desleal Pandora, le has quitado la vida, y quieres que yo también acabe por tu causa.²⁹³

Dom Gaspar repete os qualificativos usados pelo Senhor Gaspar Pallavicino ao taxar Dona Hipólita de lasciva, adúltera, cruel e desleal. Na injúria, o soldado português ilustra seu conhecimento do “sagrado tesouro das letras”²⁹⁴ empregando um recurso freqüente no debate sobre a mulher, o de citar exemplos da Antigüidade e da mitologia para dar autoridade a seu parecer.²⁹⁵ Os exemplos citados por Dom Gaspar vêm acompanhados de adjetivos que deixam claro a conotação que lhes quer dar. Contudo, há que advertir que nem Lâmia,²⁹⁶ nem Flora²⁹⁷ ou Pandora²⁹⁸ foram mulheres volúveis que atentaram contra a vida de seus consortes. O

²⁹³ ZAYAS, 2000, p. 440.

²⁹⁴ É assim como o magnífico Iuliano se refere às letras, guardiãs da poesia e da História, transmitidas pelo estudo das Humanidades (cf. CASTIGLIONE, 1997, p. 64-69).

²⁹⁵ Tal como fazem, por exemplo, Ovídio, em *A arte de amar*, para atestar a lascívia feminina, e as personagens de *O Cortesão*, no livro terceiro, para delinear a perfeita dama habitante da corte.

²⁹⁶ Há diversas lendas cuja protagonista se chama Lâmia, afirma Pierre Grimal. Uma delas se refere a uma jovem da Líbia, amada por Zeus. Todos os filhos deles foram mortos por Hera, ciumenta esposa de Zeus. Desesperada, Lâmia “tornou-se um monstro invejoso das mães mais felizes que ela, a quem tirava e devorava os filhos” (*Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993, p. 266). Provavelmente Dom Gaspar atribui o adjetivo “lasciva” a Lâmia por causa do concubinato com Zeus. Porém, deve-se notar que, de acordo com o mito, o deus tomou a jovem como sua amante, não o contrário.

²⁹⁷ Flora é “a deusa das flores, a potência da vegetação, que provoca a floração das árvores e dos campos”. O culto à deusa, em abril, tinha por escopo a proteção das plantações. Brandão explica que por se “comemorarem num clima de liberação das sementes e das flores (...), e por visarem à fertilidade, [as Florálias] provocavam (...) uma libertação de interditos bem como de tabus e de convenções de ordem ética, promovendo determinadas *obscena*, certas ‘licenciosidades’ não permitidas na vida diária.” As festas se completavam com os “Jogos de Flora”, nos quais participavam inclusive as cortesãs (BRANDÃO, 1993b, p. 149). Olivares registra duas célebres cortesãs romanas homônimas à deusa: Flora Corvee, amante de Pompéio o Grande; e outra Flora citada por Boccaccio em *De Claris Mulieribus*. Esta, por suas artes consumadas, teria acumulado vultosa fortuna, que legou ao povo romano com a condição de que se celebrassem jogos anuais em seu nome ((ed.), 2000, p. 551). Tampouco neste caso é possível encontrar uma motivação óbvia para que Dom Gaspar associe o adjetivo “adúltera” a Flora, já que a lascívia não faz das cortesãs mulheres adúlteras mas, ao contrário, torna adúlteros os homens casados que se servem delas.

²⁹⁸ Pandora foi a primeira mulher a ser criada. Foi adornada pelos deuses com todos os dons, por ordem de Zeus. “A intenção de Zeus era enviar um castigo à raça humana, após o ultraje cometido por Prometeu”, que roubou o fogo divino e o entregou aos homens. Zeus destinou a mulher a Epimeteu (irmão de Prometeu) que, fascinado por sua beleza, a desposou. Pandora transportava consigo um pote, que deveria manter fechado, mas Hermes havia colocado curiosidade em seu coração. Ao abrir o pote “saíram todos os males que se espalharam, imediatamente, sobre a terra” (HACQUARD. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Porto: Asa, 1996, p.

temor do soldado possivelmente procede de um mito feminino medieval que ele faz incidir sobre os greco-romanos: o da mulher matadora de homens, que no romanceiro ibérico é apresentado no romance *La Gallarda*.

Com inúmeras versões, como explica Maria do Carmo Cardoso da Costa, *La Gallarda* apresenta uma mulher bela e sedutora que hospeda em sua casa um homem, a quem oferece bebida, comida e cama. Traíçoeira, ela esconde um punhal entre os lençóis e o colchão, com o qual matou muitos homens, cujas caveiras adornam a escadaria na entrada da casa. O homem astuto não cai nas armadilhas da Gallarda e a mata com o mesmo punhal.²⁹⁹

No conto de Zayas, certo de estar diante de uma mulher que se compraz com a morte dos sucessivos amantes, o soldado português se julga muito astuto ao desvendar a imaginada armadilha e evitar seu próprio infortúnio, castigando duramente a bela mulher matadora.

Para autorizar a violência verbal e física contra a mulher e impor-se como mais astuto que aquela que, supostamente, o quer enganar, Dom Gaspar deturpa o “sagrado tesouro das letras”. Altera a história de Lâmia, Flora e Pandora para exagerar seus defeitos e sugerir que mereceriam exemplar castigo, como o que foi dado a *La Gallarda*. Passionalmente, os mitos são atualizados no veredicto e na punição impingidos pelo soldado a Dona Hipólita.

Dom Gaspar repete o procedimento de muitos autores misóginos que alteram os textos canônicos e sua interpretação para fixar, de modo depreciativo, imagens e condutas femininas com vistas a dar credibilidade a seu ódio à mulher. Assim, Dom Gaspar avanteja, em palavras e ações, o descrédito generalizado às mulheres manifesto pelo Senhor Gaspar Pallavicino.

A última semelhança entre as personagens homônimas é que a elas são dirigidas as palavras finais das respectivas obras. Em *O cortesão*, a Senhora Emília, coordenadora do sarau, censura o hábito do Senhor Gaspar Pallavicino de caluniar as mulheres, declarando-o “suspeito de contumácia.”³⁰⁰ No conto espanhol, que imita fatos, mais que discursos, as últimas palavras justificam o ato que puniu os erros de julgamento e conduta de Dom Gaspar: “por donde se vino a conocer que el cielo dio a don Gaspar el merecido castigo, por la mano

233-234). Outra versão afirma que Hermes dotou Pandora de mentira e astúcia (cf. GRIMAL, 1993, p. 353). Possivelmente, Dom Garcia designa Pandora como “cruel y desleal” por propalar os males que afligem a humanidade.

²⁹⁹ Cf. “*La Gallarda*: das armadilhas ao infortúnio”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, III, 2004, Florianópolis. *Hispanismo 2004*: Literatura espanhola. Florianópolis: UFSC; ABH, 2006, p. 273-281. Maria do Carmo Cardoso da Costa adverte que “a mulher que não está enquadrada dentro de uma norma social prevista, como donzela, mãe ou esposa, aparece como fonte de sedução para os jovens. Quanto às vertentes significativas de Gallarda, percebemos que ‘gallarda’ pode ser traduzida por ‘bizarra, valente’, ou ainda, pode ter origem em ‘gaya’, que, segundo DRAE, significa ‘mujer pública’, em linguagem de ladrões e rufiões” (p. 280). Acrescenta que a beleza e a habilidade para seduzir são indispensáveis à personagem para atrair os homens e satisfazer “seus desejos de matadora” (p. 280). Portanto, pode-se deduzir que o romance *La Gallarda* tinha como propósito pedagógico advertir os jovens contra as atraentes vulgárgas.

³⁰⁰ CASTIGLIONE, 1997, p. 339.

de su mismo criado”.³⁰¹ Portanto, o conto de Maria de Zayas se afasta do modelo de diplomacia dos cortesãos ao representar a justiça divina condenando à pena capital o homem que concebe e trata a mulher como um ente desprovido de dignidade.

Representando o extremo oposto do debate, as atitudes de Dom Garcia parecem assimilar as opiniões do magnífico Iuliano de Medici, considerado protetor da honra das mulheres. Iuliano desacredita a opinião dos Senhores Gaspar e Ottaviano afirmando que “o cortesão deve manter elevada reverência às mulheres e que aquele que é discreto e cortês não deve nunca acusá-las de pouca honestidade, nem brincando nem a sério”.³⁰² Sua postura também se funda na concepção sobre a natureza feminina “cuja virtude e, conseqüentemente, dignidade, julgo que não é em nada inferior à dos homens”.³⁰³

Merece destaque que Dom Garcia não emite nenhum juízo a respeito das faltas cometidas por Dona Hipólita, talvez inspirado pelos ideais de *O Cortesão* que mandam desculpar os erros femininos cometidos por amor, alegando que “aquelas que resistem às batalhas do amor são todas dignas de admiração, e aquelas que, às vezes [são] derrotadas, são dignas de muita compaixão”.³⁰⁴

Dom Garcia, desde o início demonstra, em suas ações, ser um homem excelente, criado com bons costumes e dotado das virtudes do espírito: prudência, bondade, força e temperança de ânimo, pois nunca é abjeto ou vil, sabe governar-se bem, aplicando o bom juízo e a prudência para discernir “o mais e o menos que nas coisas se acrescenta e se subtrai para executá-las oportunamente”, como é recomendado ao perfeito gentil-homem.³⁰⁵ No que mais Dom Garcia se distingue de seu opositores, Dom Luis e Dom Gaspar, é no controle da paixão concupiscente. Ao lembrar o exemplo de Tarquínio e Lucrecia, enquanto admira a beleza de Dona Hipólita, usa a memória dos exemplos do passado para governar seus ímpetos e evitar os erros do presente.³⁰⁶ Quando a traslada a um convento, dá novas mostras de saber guiar-se antes “pela razão do que pelo apetite”.³⁰⁷ Portanto, Dom Garcia usa o “tesouro das letras” para julgar e agir com prudência e urbanidade, não como instrumento para vilipendiar a mulher, como faz Dom Gaspar.

³⁰¹ ZAYAS, 2000, p. 444.

³⁰² CASTIGLIONE, 1997, p. 183.

³⁰³ Ibidem, p. 183.

³⁰⁴ Ibidem, p. 238. Há que observar que a sentença expressa o consenso, após um longo debate.

³⁰⁵ Ibidem, cf. p. 90.

³⁰⁶ Tal como prescreve Diego Saavedra Fajardo, em *Idea de un príncipe político-cristiano* (1640): “con este fin refiere la historia libremente los hechos pasados, para que las virtudes queden por ejemplo, y se repriman los vicios con el temor de la memoria de la infamia” (1942, p. 4).

³⁰⁷ CASTIGLIONE, 1997, p. 101.

Ao contrário de seu opontentes, Dom Garcia não se deixa arrastar pela falsa opinião, ditada pelo juízo dos sentidos, de que para fruir da beleza feminina é necessário “unir-se intimamente, o mais que puder, com aquele corpo”.³⁰⁸ Em vez disso, Dom Garcia parece executar as recomendações do Senhor Pietro Bembo,³⁰⁹ que ensina que o perfeito cortesão deve evitar toda feiúra do amor vulgar e entrar “no divino caminho do amor guiado pela razão”, que ama as belezas da alma tanto quanto as do corpo, desfrutando-as apenas com os olhos e os ouvidos.³¹⁰

O bom conselho dado a Dona Hipólita, cifra do discernimento de Dom Garcia, produz efeitos que se assemelham ao ideal de excelência no amor racional do cortesão à sua dama, definindo por Dom Pietro Bembo:

Trate de não a deixar incorrer em nenhum erro, mas com admoestações e bons avisos procure sempre induzi-la à modéstia, à temperança, à verdadeira honestidade e faça com que nela não haja lugar senão para pensamentos cândidos e alheios a todo tipo de feios vícios; e, assim, semeando virtude no jardim daquele belo espírito, também há de colher frutos de belíssimos costumes e saboreá-los com enorme prazer; e isso será a verdadeira geração e expressão de beleza na beleza, o que alguns garantem ser a finalidade do amor.³¹¹

Incitando a bela mulher à boa ação, Dom Garcia gera a beleza na beleza, como fruto exemplar da verdadeira consideração do cortesão pela mulher nobre. Uma vez que o conselho de Dom Garcia produz o restabelecimento da justiça, com a revelação das causas do crime e a libertação dos inocentes, pode-se dizer que sua intervenção no destino da mulher tem duplo benefício: o serviço ao príncipe, eminente guardião da lei e da ordem.

No último livro do cortesão, o Senhor Ottaviano Fregoso, incumbido de cumular o ideal do cortesão com maiores perfeições, destaca o autêntico fim do nobre habitante da corte: “como a música, as festas, os jogos e outras qualidades agradáveis são a flor da cortesia, assim também induzir ou ajudar o príncipe na prática do bem e afastá-lo do mal constitui seu verdadeiro fruto.”³¹² Sendo assim, o mais insigne atributo de Dom Garcia, que propriamente o distingue como modelo de cortesia, é que o fruto de sua ação consiste no bem público da

³⁰⁸ CASTIGLIONE, 1997, p. 317.

³⁰⁹ “Cardenal y humanista italiano (1470-1547). Fue secretario del papa León X” (*Pequeño Larousse Ilustrado*, op. cit., p. 1150). Alcir Pécora, no prefácio a *O Cortesão*, adverte que Pietro Bembo, autor de *Asolani* (1505), é “cúmplice do neoplatonismo de Ficino, buscava compreender a natureza suprafísica do amor” e que esta precedência foi-lhe devidamente atribuída com sua incorporação, como personagem, no último livro (PÉCORA, “Prefácio”..., 1997, IX).

³¹⁰ CASTIGLIONE, 1997, p. 327.

³¹¹ *Ibidem*, p. 327-8.

³¹² *Ibidem*, p. 272.

restauração da ordem, enquanto as “qualidades agradáveis” de Dom Luis e Dom Gaspar têm efeito contrário.

Como “Al fin se paga todo”, Dom Garcia é premiado pela mulher e pela Providência. As dádivas decorrentes do legítimo matrimônio com a bela dama, não por acaso, são quesitos que distinguem os membros da aristocracia, tais como a riqueza “que sólo ésta le faltaba para ser en todo perfecto”,³¹³ e o nascimento dos filhos, que perpetuam “su generosa nobleza”.³¹⁴ Assim, o casamento ordena o desejo erótico da mulher e do nobre cavalheiro ao fim lícito do sexo: gerar descendentes.

O destacado acrescentamento da honra e da fortuna do perfeito cortesão nega o preceito misógino de que a mulher traz a ruína aos homens ao provocar “ódios, inimizades, inúmeros escândalos e catástrofes manifestas”,³¹⁵ como diz o Senhor Gaspar Pallavicino. Também contesta os insultos proferidos por Dom Gaspar.

Somando qualidades, indicadas mais por atos que por palavras, Dom Garcia atualiza o ideal de cortesania italiana do século XVI no exemplo de perfeito nobre habitante da corte espanhola contra-reformada do século XVII. Sua conduta atende aos anseios de conservação dos ideais da nobreza, de elogio à excelência moral e à prudência, particularmente por meio de louváveis atos que visam à dignificação da mulher.

2.3.5. Hipólita, perfeita dama habitante da corte

As *Novelas amorosas y ejemplares* apresentam um modelo de conduta feminina do qual as protagonistas participam com diferentes atributos, como será apresentado no próximo capítulo. As qualidades que distinguem Dona Hipólita são a elocução, a coragem e a autonomia.

O diálogo com *O Cortesão* na composição do modelo masculino de cortesia, em “Al fin se paga todo”, convida a aproximar o ideal de dama palaciana, definido no terceiro livro do tratado, com Dona Hipólita. A coincidência entre as pautas debatidas pelos cortesãos e os atributos da protagonista avaliza a comparação, que será apoiada por outros textos, a fim de

³¹³ ZAYAS, 2000, p. 444.

³¹⁴ Ibidem, p. 444.

³¹⁵ CASTIGLIONE, 1997, p. 262.

guiar o leitor do século XXI na apreciação da polêmica em torno à conduta feminina e, principalmente, do paradigma de feminidade proposto por Maria de Zayas, objeto desta seção.

No que diz respeito à elocução, os palestrantes de *O Cortesão* estimam que a dama palaciana seja culta, destra nas artes da conversação e que seu discurso ilustre suas demais qualidades, como expressa o magnífico Iuliano de Medici:

Com diálogos agradáveis, decorosos e adequados ao momento, ao lugar e à condição da pessoa com quem falará, acompanhando com costumes plácidos e modestos, e com aquela honestidade que sempre há de harmonizar todas suas ações, uma inteligência vivaz, em que se mostre alheia a qualquer grosseria; e tudo isso com tal bondade que se faça considerar tanto pudica, prudente e humana quanto agradável, arguta e discreta.³¹⁶

As virtudes da elocução de Dona Hipólita são atestadas pela reação de Dom Garcia, receptor imediato do relato em primeira pessoa. Quando ela pede autorização para repetir os versos que contém as súplicas amorosas de seu amante, o narrador comenta:

A eso respondió don García, ya rendido de todo punto su voluntad a la belleza y donaire con que la hermosa Hipólita contaba su tragedia, que antes le pedía que no pasase en silencio nada, porque la oía con tanto gusto que quisiera que su historia durara un siglo.³¹⁷

O deleite de Dom Garcia – habituado às rodas de conversação elegante – com o belo modo de narrar, indica que Dona Hipólita possui os predicados desejados pelo modelo italiano.

A prova da excelência da enunciação de Dona Hipólita, contudo, está no efeito que causa no ânimo de seus juízes, que a julgam inocente, como já foi dito (seção 2.2.3.1). Com sua diligente argumentação a dama espanhola avança sobre o paradigma italiano ao utilizar suas virtudes oratórias para advogar em causa própria, defendendo a dignidade da mulher, em vez de empregá-las apenas para entreter os habitantes da corte com sua “afabilidade prazerosa” em “diálogos agradáveis”.³¹⁸ Assim, em vez de flor de cortesia, o discurso de Dona Hipólita consiste em um fruto dela, pois não apenas adorna a vida na corte, mas tem uma finalidade política que visa ao bem público.

³¹⁶ CASTIGLIONE, 1997, p. 193.

³¹⁷ ZAYAS, 2000, p. 420.

³¹⁸ Meta pronunciada por Iuliano de Medici, à qual subordina as qualidades enunciadas na citação anterior (CASTIGLIONE, 1997, p. 193).

Ao tomar a seu cargo a vingança da honra, no entanto, Dona Hipólita afasta-se do ideal feminino apresentado em *O Cortesão*. Ao iniciar sua preleção, o Senhor Iuliano de Medici reafirma o consenso de que “sejam as armas ofício principal do cortesão”,³¹⁹ referindo-se às ocupações militares, modo primordial do serviço da nobreza à majestade. Encarregado de delinear o padrão feminino de cortesia, assevera que “não convém à mulher terçar armas, cavalgar, jogar péla, lutar e muitas outras coisas que convêm aos homens.”³²⁰ Sua opinião é contestada por senhores que citam o exemplo das mulheres da Antigüidade e afirmam conhecer damas hábeis em tais artes. Porém, Iuliano impõem sua tese com o argumento de que estes são exercícios viris que não se ajustam a “aquela suave delicadeza que indicamos ser-lhe mais adequada”.³²¹

A contestação dos cavalheiros leva Carlo Cordié a mencionar que:

Castiglione conhecia e admirava aristocratas dedicadas a atividades viris, por exemplo, Ippolita Fioramonda, marquesa de Scaldasole, de Pavia, “valente mulher de armas” e “belicosa, como qualquer Ippolita Amazonas”, conforme escrevia galantemente de Toledo em 1525.³²²

O exemplo de Ippolita Fioramonda ilustra a admiração do Humanismo italiano pela “mulher varonil”, cifrada no *Libro de las ilustres mujeres*, de Boccaccio, composta como elogio àquelas que se destacavam em feitos ousados, sabedoria e virtude, como explica Carmen Bravo-Villasante, em *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)* (1955). Na literatura, esclarece, o ideal “varonil” manifesta-se nas epopéias, principalmente de Boiardo e Ariosto. Com a expansão da cultura e das artes do Renascimento italiano pela Europa estende-se também o paradigma de que “la mujer debía tender a superar su estado de mujer”, que na Espanha do século XVI influencia a vida e as artes.³²³

³¹⁹ CASTIGLIONE, 1997, p. 192.

³²⁰ Ibidem, p. 195.

³²¹ Ibidem, p. 196.

³²² Apud CORDIÉ (ed.), 1997, p. 348.

³²³ Cf. BRAVO-VILLASANTE, 1955, p. 100-102. Como exemplo da vigência do ideal de “mulher varonil” na vida espanhola, Bravo-Villasante cita o *Jardín de las nobles doncellas* (Burgos, 1500), que Frei Martín de Córdoba escreve para a educação da princesa católica. Na obra “se amontonan los ejemplos bíblicos de mujeres fuertes y de mujeres varoniles de la Antigüedad. Santas e incluso amazonas ofrece de modelo a la futura Reina la pluma de un religioso” (ibidem, p. 101-102). Vale destacar que *De claris mulieribus*, de Boccaccio, foi imitado na Espanha através do *Libro de las virtuosas y claras mujeres*, de Álvaro de Luna (Condestable de Castilla, ¿1388?-1453), observa Alicia Yllera ((ed.) 1983, p. 49). Na primeira metade do século XVII, o modelo da “mulher varonil” se mantém nas belas letras, especialmente no teatro, popularizado por Lope de Vega mas, na vida real, perde força ante a revitalização da misoginia medieval e o recrudescimento do controle das condutas pela Contra Reforma, comentado no primeiro capítulo.

Não obstante a admiração pela mulher aguerrida, que Castiglione compartilhava com seus contemporâneos, *O Cortesão* desaprova as armas para as mulheres. Talvez para não infringir o ancestral costume de que a mulher deve submeter-se ao pai e ao marido, os quais, na posição de mando, irão custodiá-la.³²⁴ Tal conceito foi fixado pelo direito romano³²⁵ que, em diferentes versões, vigorava na Itália e nas ex-colônias romanas no período em estudo. Iuliano de Medici reafirma o antigo preceito de que “todo nobre cavaleiro” tem a obrigação de “defender sempre com as armas, onde for necessário, a verdade, em especial quando sabe que uma mulher foi falsamente caluniada por falta de honestidade.”³²⁶

Observando as sanções do código penal vigente nos séculos XVI e XVII, na Espanha, compendiadas no quinto livro das *Ordenações Filipinas*,³²⁷ constata-se que o porte de armas era lícito apenas aos homens da aristocracia.³²⁸ Quanto aos crimes sexuais contra a mulher, no capítulo 25, “Do que dorme com mulher casada”, lê-se: “mandamos que o homem que dormir com mulher casada (...) morra por isso”.³²⁹ A lei expressamente manda que o rei, seus representantes, ou o marido apliquem a justiça nestes casos. Portanto, ao usar o punhal do marido para matar o homem que abusou sexualmente dela, Dona Hipólita suplanta o costume e a lei, outorgando-se o direito de efetuar a justiça e vingar com as próprias mãos a ofensa sofrida. Com seu feito, sem perder a “suave delicadeza”, Dona Hipólita mostra que é uma mulher dotada de honra e da faculdade da coragem para defendê-la, tal como os homens da nobreza.

A coragem, enquanto “faculdade da alma”, isto é, enquanto inclinação segundo a qual “somos capazes [ou não] de sentir as emoções”,³³⁰ alimentava a polêmica em torno à mulher, subordinada a diferentes padrões filosóficos e fisionômicos que determinavam a natureza da mulher e, conseqüentemente, seu papel político na hierarquia familiar e social.

³²⁴ Sobre a divisão do poder na família, veja-se, por exemplo, o Livro I de *Política*, de Aristóteles, em que se lê que “la naturaleza, teniendo en cuenta la necesidad de la conservación, ha creado a unos seres para mandar y a otros para obedecer” (p. 40), e ainda que “el hombre (...) es el llamado a mandar más bien que la mujer” (p. 61) (Ed. Carlos García Gual. Madrid: Espasa-Calpe, 1997).

³²⁵ Sobre as leis que regiam a família romana, constituídas nos primeiros anos da nossa era pelo imperador Augusto, leia-se Aline Rousselle, “A política dos corpos: entre procriação e continência em Roma”. In: DUBY; PERROT (org.). *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990, v.1, p. 351-407.

³²⁶ CASTIGLIONE, 1997, p. 225.

³²⁷ As *Ordenações Filipinas* constituíam compilações das leis. Contém cinco livros, lavrados sob a regência de Felipe II da Espanha, I de Portugal, aplicados em todos os territórios sob os quais se estendia a régia coroa. O mencionado quinto livro está dedicado ao código penal. De acordo com Sílvia Hunold Lara, em Portugal as *Ordenações Filipinas* foram promulgadas em 1603 e vigoraram plenamente no Brasil até 1830 (São Paulo: Companhia das Letras, 1999, cf. “Introdução”).

³²⁸ Ibidem. Ver capítulos 35 a 43 e 47, que tratam do uso de armas.

³²⁹ Ibidem, p. 117.

³³⁰ ARISTÓTELES, 2001, livro II, p. 40.

Reconhecer que a mulher também está dotada de coragem e habilidade para manejar armas tornaria lícito excluí-la do grupo dos miseráveis, o daqueles que não têm armas para se defender,³³¹ o que alteraria a divisão hierárquica dos sexos e as limitações culturalmente impostas à mulher. Por isto, talvez, Castiglione não o faz e Maria de Zayas, sim. Coerente com seu plano de obra, Zayas compõe uma personagem homônima à rainha das Amazonas, que harmoniosamente combina o ideal da “mulher varonil” com a régia lei, uma vez que o próprio rei dá o veredicto favorável à justa ousadia da dama de Valladolid. O que mostra que a maior autonomia feminina não põe em risco o *status quo*, em vez disto, exemplarmente zela pelo valor que distingue a aristocracia: a honra. Com o aval de Felipe III a autora simbolicamente legitima o ansiado direito feminino de portar armas para a autodefesa – como afirma Alicia Yllera –,³³² pleiteado em suas coletâneas.³³³

A valorosa ação de Dona Hipólita, que avança sobre o modelo feminino de *O Cortesão*, pode ser interpretada como uma proposição de Maria de Zayas para que o respeito à mulher suplante as diatribes dos elegantes saraus e atinja as instâncias legais que regem o Estado totalitário, para favorecê-la com mais do que elogiosas palavras, emancipando-a da “perpétua infância” que a autoridade masculina a condena, como denuncia o próprio Iuliano de Medici.³³⁴

Outro fator que consagra Dona Hipólita como exemplo da racionalidade da corte diz respeito aos afetos, mais especificamente ao amor. Tendo a correspondência amorosa como tema, em *O Cortesão* o Senhor Iuliano de Medici afirma que convém primeiramente à dama palaciana “conhecer aqueles que fingem amar e os que amam de fato” e que, em segundo lugar, “não se deva governar pela vontade de outros além de si mesma”.³³⁵ Aconselha que ela “ame alguém com quem possa casar-se”³³⁶ e que o perfeito cavalheiro a ame com o mesmo intuito. Adverte que, se por infortúnio a dama casada for levada a amar outro, “quero que não conceda ao amante nada exceto o espírito”.³³⁷

³³¹ Sentença de Dom Bernardo Bibiena, citada na seção anterior (CASTIGLIONE, 1997, p. 168).

³³² Alicia Yllera sustenta que, ao recriminar os homens por impedir que as mulheres tenham acesso às armas, “María de Zayas pretende esencialmente que las mujeres posean las aptitudes físicas necesarias para defender por sí mismas su honor, sin verse sometidas a la violencia masculina” ((ed.), 1983, p. 50).

³³³ A questão das armas é diletta a Maria de Zayas. Além de Dona Hipólita, outras duas protagonistas fazem uso delas, na primeira coletânea. Na segunda, o tema é apresentado no discurso de duas narradoras, associado à denúncia sobre os constructos culturais que determinavam a inferioridade feminina. No *Desengaño I*, a narradora lamenta: “¡Ah, flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas!” (1983, p. 137). No *Desengaño IV*, a narradora incita suas iguais a lutar pela promoção da mulher “unas, con el entendimiento, y otras, con las armas!” (1983, p. 231).

³³⁴ CASTIGLIONE, 1997, cf. p. 225.

³³⁵ *Ibidem*, p. 243.

³³⁶ *Ibidem*, p. 247.

³³⁷ *Ibidem*, p. 246.

Tais pautas indicam como “Al fin se paga todo”, ao apresentar quatro modos de serviço amoroso – do marido, do cunhado, do amante e de Dom Garcia – oferece às leitoras, especialmente, um amplo espectro de observação do amor masculino, compondo uma prudente lição que ensina a distinguir o verdadeiro do falso amante, habilidade que os cortesãos italianos desejam para a dama palaciana.

Dona Hipólita erra, a princípio, ao não distinguir o verdadeiro do falso amor e ao se deixar levar pela vontade dos outros. Porém, a mais sensual das protagonistas da coletânea, a única que, sendo casada, tem um amante, providencialmente não entrega nada ao garboso soldado, “exceto o espírito”. Para compor um modelo feminino de nobreza, ela progressivamente recupera o bom governo de sua vontade, primeiro com a vingança da honra, depois com a ruptura do convívio matrimonial:

Doña Hipólita no quiso volver con su marido, aunque él lo pidió con hartos ruegos, diciendo que honor con sospecha no podía criar perfecto amor ni conformes casados; no por la traición de don Luis, que ésa vengada por sus manos estaba bien satisfecha, sino por la voluntad de don Gaspar, de quien su marido, entre el sí y el no, había de vivir receloso. Lo que le pidió fueron sus alimentos, que el noble don Pedro le concedió liberalmente.³³⁸

Como o texto deixa claro, critérios afetivos, definidos pela mulher, impedem que a coabitação com o marido se restabeleça.

O ideal de “perfeito amor e conformes casados”, esboçado por Dona Hipólita, atualiza conceitos apresentados nos tratados morais e filosóficos favoráveis ao casamento, em diferentes épocas.³³⁹ Por exemplo, o humanista Juan Luis Vives, em *Formación de la mujer cristiana* (1523), afirma que o matrimônio não foi ordenado com vistas à prole, senão para “una cierta comunidad de vida y sociedad indisoluble”.³⁴⁰ Assegura que o admirável mistério do matrimônio está em que: “de tal manera se unan los cónyuges, se amen y se mezclen, que

³³⁸ ZAYAS, 2000, p. 443-444.

³³⁹ Em *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista* (Madrid: Cátedra, 2002), de Isabel Morant, pode-se observar a divergência entre as posturas pró e anti-femininas dos intelectuais que compuseram tratados sobre o matrimônio, ou que apresentaram opiniões a esse respeito em obras de ficção (colóquios, romance, teatro) no século XVI. Nestes textos se percebe que tanto a mulher como o matrimônio constituíam tópicos de debate, como deixa claro o texto de Vicente Mexía, em *Saludable instrucción del estado del matrimonio* (1566): “que no es nuestro intento hablar al presente del matrimonio por vía de especulación, y de doctrina escolástica: como del y de otras cosas se suele tratar en las escuelas, y entre letrados. Sino solamente por vía de consejo saludable: que es bien que se dé a los casados” (Apud MORANT, 2002, p. 89). No século XVII, o debate tem continuidade por meio de inúmeros tratados e obras de ficção, alguns dos quais são mencionados neste e no próximo capítulo.

³⁴⁰ VIVES, 1947, p. 1073.

de los dos se hace uno, lo cual se verificó en Cristo y en su Iglesia, como enseña el Apóstol San Pablo”.³⁴¹

Em *Deberes del marido* (1528), Vives acentua o caráter político do casamento ao advertir que, verdadeiramente, muito poder cabe ao marido, sempre que esteja convencido de que “el matrimonio es la suprema forma de la amistad, que aventaja en densidad de cariño a cualesquiera otros afectos; que la amistad dista enormemente del despotismo, cuya coacción sienten los que obedecen.”³⁴²

Também assinala a natureza política do casamento o bispo Francisco de Sales, que opina que “la conservación del bien del matrimonio es en extremo importante a la república, porque es la raíz y manantial de todas sus corrientes”, como se lê em *Introducción a la vida devota* (1608).³⁴³ Para se obter sucesso no casamento, o autor aponta três quesitos: a união indivisível dos corações, a fidelidade inviolável e a produção legítima de filhos.³⁴⁴

Reconhecendo que sua infidelidade compromete o perfeito amor conjugal, Dona Hipólita corajosamente propõe a dissolução parcial desta sociedade, com o fim da coabitação. A arrojada decisão conta com a anuência do nobre esposo, que a aceita sem despotismo. A permanência de Dona Hipólita no convento torna pública a autonomia com que a dama passa a governar, com prudência, seus afetos e seu modo de vida.³⁴⁵

Posteriormente, na qualidade de viúva e única herdeira das posses do marido, Dona Hipólita efetua a mais arrojada demonstração de autonomia: escolhe livremente seu segundo marido.

A respeito da escolha do cônjuge, os textos orientados para a educação feminina e para o matrimônio eram unânimes em prescrever que os pais a fizessem, respaldando as práticas culturais fixadas pelo costume. Mariló Vigil assinala que nos séculos XVI e XVII os

³⁴¹ VIVES, 1947, p. 1074.

³⁴² *Deberes del marido*. Cap. I, De la elección de la esposa. In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947, v. 1, p. 1294.

³⁴³ SALES, 1992, p. 1860.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 1861.

³⁴⁵ Estas considerações permitem discordar da afirmação de José Maria Roca Franquesa de que Maria de Zayas prova sua independência ao propor “la solución de los conflictos matrimoniales a base del divorcio. Este desenlace, que es rarísimo en el teatro, (lo presenta Guillén de Castro en su comedia *Los mal casados de Valencia*) se da en dos novelas de doña María, en ‘La fuerza del amor’ y en ‘Al fin se paga todo’” (*La novela cortesana del siglo XVII. Doña María de Zayas y Sotomayor*, s.p.). Em primeiro lugar, como adverte Luciano García Lorenzo, na comédia citada não há propriamente “divórcio”, já que no desenlace a jurisdição eclesiástica afirma que nunca houve casamento (cf. Madrid: Castalia, 1976, p. 35). Os dois casais se uniram por meio de dispensas canônicas que, no final, são anuladas com a descoberta de erros processuais, o que agrada às personagens, insatisfeitas com suas relações matrimoniais. García Lorenzo julga pouco verossímil este súbito e conveniente desfecho (*ibidem*, p. 35). Em segundo lugar, em “Al fin se paga todo” não há anulação do contrato matrimonial, tampouco o trato afetivo e o amparo monetário do esposo à mulher. Dom Pedro e Dona Hipólita passam a viver separados, mas não mudam de estado civil, o que impossibilita o reconhecimento de um “divórcio”.

indivíduos não tinham liberdade para decidir com quem se casar, visto que o matrimônio era um contrato social, pactuado entre famílias.³⁴⁶ Entretanto, o padrão submisso ditado pelos tratados de educação feminina não seduziam as leitoras: “para las mujeres de entonces aparecían como más liberadoras las pautas de comportamiento difundidas por la ideología del amor cortés.”³⁴⁷

O modelo da dama como senhora da vontade e dos desejos do cavaleiro, que se dirigia a ela em atitude de humildade e serviço, era transmitido pela poesia dos trovadores e pelos romances de cavalaria, que eram “patrimonio de todas las clases sociales y de personas de muy diversos niveles educativos, incluidos analfabetos y alfabetas.”³⁴⁸ Este paradigma foi abundantemente plasmado pela literatura e pelo teatro da primeira metade do século XVII,³⁴⁹ cujo público se deleitava com o final com muitos casamentos, especialmente o ambicionado pelos protagonistas, pois representa o prêmio pela superação dos muitos equívocos e perigos do enredo, como se vê em incontáveis comédias de Lope de Vega e de seus coetâneos.³⁵⁰

Percebe-se no terceiro capítulo de *O Cortesão* e nas admoestações dos moralistas dos séculos XVI e XVII que a cultura do amor cortês – lícito quando se encaminhava para o matrimônio – configurou as pautas do galanteio na vida cotidiana, influenciando sobre “las aspiraciones, los deseos y los modelos de comportamiento femeninos”, conclui Mariló Vigil.³⁵¹ No conto de Zayas, não obstante, Dona Hipólita estabelece critérios femininos para o segundo casamento de uma viúva, o que constitui uma dupla e audaciosa inovação, posto que a moral católica condenava as segundas bodas, especialmente para a mulher.

Os preceptores da educação feminina se preocupavam muito com as viúvas, justamente porque “se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder de un hombre”, explica Mariló Vigil.³⁵² Juan de Pineda expressa a tenaz

³⁴⁶ VIGIL, 1994, p. 81.

³⁴⁷ Ibidem, p. 90.

³⁴⁸ Ibidem, p. 62. Os romances pastoris tiveram um decisivo papel na difusão e consagração do modelo de serviço amoroso, como denuncia Malón de Chaide, exagerando que as meninas mal sabem andar e já têm “una Diana en la faldriquera”, de onde aprendem “las desenvolturas y las bachillerías; y náceles un deseo de ser servidas y recuestadas” (Apud VIGIL, 1994, p. 67-68).

³⁴⁹ Como afirma Ferrer Valls, na Introdução a *La viuda valenciana* (ca. 1600), de Lope de Vega (2001, p. 45).

³⁵⁰ Este esquema de ação pode ser encontrado em *La dama boba* (1613) e *El ruiseñor de Sevilla*, de Lope de Vega; *La verdad sospechosa* (1615-1625), de Juan Ruiz de Alarcón; *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto (1618-1669), entre inúmeras outras. Diferentemente da comédia, o gênero satírico se burlava das ambições femininas ao serviço amoroso, como fez Mateo Alemán, na 2ª parte de *Guzmán de Alfarache* (1604), zombando dos falsos elogios das serenatas e das ilusões das leitoras de *Diana* (2005, cf. p. 390-392).

³⁵¹ Ibidem, p. 68. Vigil ilustra a veracidade do argumento com as notícias encontradas nos *Avisos históricos* de Pellicer, em que aparecem nomes e sobrenomes de damas da corte que eram servidas por galãs (p. 72).

³⁵² Ibidem, p. 194.

apreensão: “tenemos más que hacer en guardar una viuda, que cuatro doncellas, por la licencia que tienen de usar de su libertad”.³⁵³

O modelo de vida perfeita, idealizado pelos tratadistas católicos, é o da casta viúva. Ela deve “tener el rostro amarillo y penitente, y oler a incienso” por causa da permanência junto à sepultura do marido, oferecendo-lhe sacrifícios, como quer Juan de Soto.³⁵⁴ Porém, se as viúvas moças não se sentem com forças para guardar continência, é preferível que se casem, dando exemplo de honestidade, adverte Alonso de Andrade, “porque más vele casarse y vivir en santo matrimonio, que dar ocasiones de murmuración”.³⁵⁵

Severa censura dos tratadistas recai sobre as “viúvas alegres”, aquelas que não querem voltar a se casar para não se sujeitar a nenhum homem, governar soberanamente a casa, “se hacer solteras y darse a los que les agradasen”, condena Francisco de Osuna.³⁵⁶

A partir destas considerações pode-se constatar que, com a honestidade requerida pelos preceptores da moral católica, a independente e bela viúva do conto de Zayas concretiza as ambições das mulheres de seu tempo. Dispondo de autoridade sobre sua pessoa e seus bens, ousa pautar em critérios individuais e exclusivamente afetivos seu segundo casamento:

Viéndose doña Hipólita libre, moza y rica, y en deuda a don García de haberla amparado, visitado y animado todo el tiempo que estuvo en el convento, en el cual la regalaba con mucha puntualidad, y más obligada del amor que sabía que la tenía de que en el convento le había dado claras muestras, agradada de su talle y satisfecha de su entendimiento, cierta de su nobleza y segura de que estimaría su persona, se casó con él.³⁵⁷

A convicção de Dona Hipólita a respeito da nobreza e do amor de Dom Garcia resulta de um ano de convívio, período em que ela pôde conhecer o caráter e os afetos do cavalheiro por meio de sua conduta. Sendo assim, as bodas que trazem a boa fortuna às personagens consagram o amor que nasce “de un largo trato, de mucho verse y de una larga convivencia”, a quinta origem do amor descrita por Ibn Hazm, em *El collar de la paloma*, aquela em que o afeto “suele durar y afincar y en el que no hace mella el paso del tiempo”.³⁵⁸ Advirta-se que o

³⁵³ *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589). Apud VIGIL, 1994, p. 195.

³⁵⁴ *Obligaciones de todos los estados y oficios, con los remedios, y consejos más eficaces para la salud espiritual y general reformación de costumbres* (1619). Apud VIGIL, 1994, p. 196.

³⁵⁵ *Libro de la guía y de la virtud... Tercera parte ... a los casados y viudos* (1646). Apud VIGIL, 1994, p.199.

³⁵⁶ *Norte de los estados en que se da regla de vivir a los mancebos, y a los casados, y a los viudos, y a todos los continentes y se tratan muy por extenso los remedios del desastrado casamiento, enseñando que tal ha de ser la vida del cristiano casado* (s.d.). Apud VIGIL, 1994, p. 205.

³⁵⁷ ZAYAS, 2000, p. 444.

³⁵⁸ CÓRDOBA, 2000, p. 131.

convívio, com vistas ao conhecimento mútuo dos nubentes, não estava prescrito nas convenções do matrimônio, como as primeiras núpcias de Dona Hipólita ilustram.

Merece atenção que a nobreza de Dom Garcia é atestada por seu caráter, não pela posse de bens ou títulos. Vale lembrar que o ignóbil Dom Luis, que violou a própria cunhada, possuía “el hábito de Alcántara en los pechos, calificación de sua nobleza.”³⁵⁹ Ao pintar o ideal de excelência masculina, Maria de Zayas sutilmente assinala que a distinção de prestigiados títulos nobiliários nem sempre corresponde à índole de seu detentor, aspecto que a Dona Hipólita aprende a discernir³⁶⁰ e, propositadamente, destaca como critério para formar uma família honrada e feliz.

Portanto, no final de sua jornada Dona Hipólita satisfaz as prescrições feitas à dama palaciana para distinguir “aqueles que fingem amar e os que amam de fato”³⁶¹ e para amar “alguém com quem possa casar-se”.³⁶² Audaciosamente, porém, avança sobre o modelo italiano ao escolher, com critérios pessoais, seu marido, e ao inverter a convencional fórmula: se casam porque se amam, não o contrário.

Nesta *novela ejemplar* a proposição dos modelos masculino e feminino de perfeita nobreza e cortesia se une ao propósito poético de promover a valorização da mulher, veiculando a igualdade ante a lei, a possibilidade de portar armas para se defender e o direito feminino de escolher o cônjuge. Harmonizando diferentes forças antagônicas, individuais e coletivas, afetivas e econômicas, o conto compõe um modelo de conciliação que ilustra como a mulher pode usufruir de maior autonomia sem que os alicerces da sociedade aristocrática sejam comprometidos. Engenhosamente, “Al fin se paga todo” reúne maravilhosa variedade de temas e recursos poéticos, juntando as reivindicações autênticas das mulheres do início do século XVII à matéria ficcional, mesclando elementos cômicos, eróticos e trágicos, de forma a compor uma verossímil e admirável *novela corta* que elogia a virtude e ensina prudência através do amor. Nela, as múltiplas possibilidades de leitura se complementam, enriquecendo a composição de uma fábula una e vária,³⁶³ que oferece quantioso deleite e proveito aos leitores.

Este conto ilustra a primorosa composição das *Novelas amorosas y ejemplares*, nas quais a vasta erudição e o domínio da arte poética se harmonizam com o engenhoso debate

³⁵⁹ ZAYAS, 2000, p. 417.

³⁶⁰ Este aprendizado de Dona Hipólita integra as pautas da educação do *discreto*. Em *O Cortesão*, Dom Bernardo Bibiena ensina que para distinguir o bom cortesão há que esperar dia após dia, até ver sua reputação ser creditada em seus atos (CASTIGLIONE, 1997, cf. p. 121-122).

³⁶¹ *Ibidem*, p. 243.

³⁶² *Ibidem*, p. 247.

³⁶³ PINCIANO, 1973, cf. Ep. 5ª, p. 39.

sobre as polêmicas de seu tempo, figurados nas atitudes e discursos de suas personagens. Sendo assim, é pertinente reafirmar a conclusão de Peter Coccozella:

Zayas fundó su arte en el equilibrio entre *ciencia* y *conciencia*. *Ciencia*, como resultado del profundo conocimiento de sus antecedentes literarios y de su maestría artística, en combinación con la *conciencia* de una artista impelida por la dedicación a una causa: la defensa femenina.³⁶⁴

³⁶⁴ “María de Zayas y Sotomayor: Writer of the Baroque ‘Novela Ejemplar’” (1989), apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 30.

3. A ação nas *Novelas amorosas y ejemplares*

Ante a impossibilidade de analisar todos os contos de *Novelas amorosas y ejemplares* mas, sobretudo, ante o temor de repetir a excessiva generalização algumas vezes aplicada ao estudo da obra de Maria de Zayas, este capítulo pretende ilustrar como as personagens femininas dos dez contos que formam a coletânea compõem uma maravilhosa variedade de caracteres.

Vale recordar que “maravilha” é a palavra que a personagem feminina que organiza o sarau escolhe para substituir *novela*, depreciada pela associação com as lascivas *novelas* italianas. O termo “maravilha” aparentemente representa melhor a finalidade ética dos contos, consoante com o princípio bivalente da utilidade instrutiva e divertimento honesto ditado pela preceptiva poética dos anos Seiscentos.¹ Julián Olivares observa que “maravilha” corresponde perfeitamente à estética da época, que dava cada vez mais importância a “la *admiratio*: la obra literaria ha de admirar, asombrar; en fin, maravillar al lector mediante la complicación de forma y contenido”.²

O capítulo anterior mostrou como a “maravilha” se efetua por intermédio da primorosa composição da fábula, da variedade da matéria dos contos e do elogio à mulher na representação das protagonistas. Este, amplia e completa o estudo dos caracteres femininos da primeira coletânea ilustrando como a “maravilha” se apresenta na diversidade e concomitante unidade dos afetos, nos verossímeis e surpreendentes feitos, bem como no artifício que os destaca e amplifica.

A amostragem da ação das protagonistas femininas das *Novelas amorosas y ejemplares* pretende aprofundar a análise de como Maria de Zayas incorpora ao enredo dos contos questões relativas à mulher do seu tempo, especialmente aquelas que alimentavam a polémica entre defensores e detratores das mulheres. Espera-se evidenciar como esta coletânea participa do debate com opiniões e provas, sendo que as mais contundentes cifram-se justamente na ação exemplar das protagonistas femininas, que em conjunto fraguam um padrão positivo para representar a mulher.

¹ A preocupação em indicar o proveito e deleite da obra é contemplada no título *Honesto y entretenido sarao* que Julián Olivares julga ser o originalmente escolhido pela autora ((ed.), 2000, p. 116), como foi apresentado na seção 1.2.

² OLIVARES (ed.), 2000, p. 51.

Este capítulo ainda apresenta os elementos com os quais se organiza e afirma a tese da felicidade através do casamento “por amor” e amplia a análise do desenlace orientado à vida monástica.

3.1. Os caracteres femininos nas *Novelas amorosas y ejemplares*

Toda arte e toda indagação, assim como toda ação e todo propósito, visam a algum bem, por isto foi dito acertadamente que o bem é aquilo a que todas as coisas visam.³

Essa sentença dá início a *Ética a Nicômacos*, obra que apresenta a teoria da conduta ditada por Aristóteles. Ela introduz o preceito de que todas as artes, ciências e atividades se subordinam à ciência política, “e o principal empenho desta ciência é infundir um certo caráter nos cidadãos – por exemplo, torná-los bons e capazes de praticar boas ações –”.⁴ Aristóteles afirma que a ciência política legisla sobre tudo e todos, inclusive “sobre o que devemos fazer e sobre o que devemos abster-nos”, tendo como fim o bem do homem. Porém, mais nobilitante e mais divino é que a finalidade se estenda ao bem da cidade e da nação.⁵

Tradicionalmente subordinada à Política, a Poesia se faz emissária de seus desígnios pedagógicos e éticos. Em conformidade com este princípio clássico, intensificado na Espanha no período da Contra Reforma, as protagonistas femininas das *Novelas amorosas y ejemplares* se destacam por ações que visam a um bem, diferentemente de seus antagonistas masculinos e femininos. Sendo assim, examinando seus atos encontramos a lição que ensina o

³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*, 2001, livro I, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁵ *Ibidem*, p. 17-18. Entre outros tratados espanhóis do século XVI, *Philosophía Antigua Poética* (1559), de Pinciano, a partir da obra de Aristóteles, atualiza a comunhão entre a Ética e a Arte. Por exemplo, na reflexão que busca definir a Arte, diz-se: “Arte es, según Aristóteles, en los Ethicos a Nichómacho, (...) vn hábito de hacer las cosas con razón” (PINCIANO, 1973, Ep. 2ª, p. 149). Quando discutem a divisão da Arte em categorias, diz-se: “el Philósopho, en sus Políticos, toca esta materia de las artes viles y de las nobles diciendo assí: ‘por vil exercicio deue ser tenuta la arte toda y disciplina que, o el cuerpo, o la alma del hombre aparta del vso de la virtud’” (*Ibidem*, p. 150). Pode-se inferir o prestígio da doutrina política e ética de Aristóteles no padrão de nobreza e cortesia européias dos séculos XVI e XVII por meio dos elogios encontrados em *O Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione. Quando louvam as letras “como um dom supremo” concedido por Deus para melhorar os homens, os cortesãos enaltecem Aristóteles como preceptor de Alexandre (CASTIGLIONE, 1997, p. 66). O mesmo feito vale a Aristóteles o título de “perfeito cortesão” quando se afirma que a intenção do verdadeiro nobre “tem de ser a virtude de seu príncipe”. Os cavalheiros italianos tributam a Aristóteles o mérito das excelentes obras de Alexandre, porque o educou “nas ciências naturais e nas virtudes do espírito, de tal modo que o fez sapientíssimo, fortíssimo, casto e verdadeiro filósofo moral, não só nas palavras mas nos atos” (*ibidem*, p. 311-313). Portanto, os cortesãos concebem a doutrina aristotélica como meio perfeito para instruir grandes homens.

que devemos imitar e de que devemos nos abster, didaticamente assinalado pela exemplar felicidade ou infortúnio conferidos a cada qual, segundo seus méritos.

Segundo Aristóteles, as ações ou o modo de vida do homem são constituídos por uma atividade ou ações da alma, que pressupõem o uso da razão em conformidade com a excelência intelectual e moral.⁶ Portanto, são as inclinações e disposições da alma que determinam o modo de vida dos homens. A *inclinação* diz respeito à capacidade de sentir os afetos – desejo, cólera, medo, amor, ódio, ciúme, piedade, prazer, sofrimento – e a *disposição* concerne à intensidade com a qual os sentimos, que pode ser em excesso ou moderadamente.⁷ Sendo assim, é necessário observar as inclinações e disposições das personagens porque é a espécie e a intensidade dos afetos que determinam a qualidade da ação e, conseqüentemente, o louvor ou o opróbrio, a felicidade ou o infortúnio.

A partir da doutrina da conduta aristotélica, esta seção e a próxima fixam-se na distinção das categorias de personagens femininas com vistas a aprofundar o exame destes caracteres e assim demonstrar como participam da réplica às artes de viés picaresco, alicerçam o projeto ético e ideológico que norteia a coletânea e lhe dá unidade.

Analisando as personagens femininas da primeira coleção de contos de Zayas é possível agrupá-las, de acordo com a importância e o efeito de sua ação, em protagonistas e antagonistas. As primeiras são personagens principais e compõem *exemplos* de virtude, as seguintes são personagens de menor relevo e constituem modelos *ex contrario*, por causa de sua inclinação para os vícios.

Observa-se que a intensidade com que as personagens experimentam os afetos não é uniforme em nenhum dos grupos. Por exemplo, no conjunto das personagens principais, o grupo mais numeroso é aquele ao qual pertencem Jacinta e Dona Hipólita. Como se depreende da análise dos contos apresentada no capítulo anterior, o enredo contempla dois estágios da alma destas personagens. Primeiramente, quando têm o caráter da juventude, são inclinadas aos desejos e se deixam arrastar pelos impulsos da paixão amorosa, causa de numerosos erros. As sucessivas penúrias operam como “exercício de desapego”, com o qual aprendem prudência, virtude que as conduz a um novo estágio da alma, correspondente ao caráter da idade adulta.⁸ A exemplar trajetória de Jacinta e Dona Hipólita, que se move da

⁶ São formas da excelência intelectual a sabedoria, inteligência e discernimento; e da excelência moral a liberalidade e a moderação (ARISTÓTELES, 2001, cf. livro I, p. 33).

⁷ Ibidem, livro II, p. 40. Por exemplo, Aristóteles afirma que a disposição excessiva para o uso do dinheiro é a prodigalidade, a moderada é a liberalidade, e a disposição por falta (um excesso para menos) é a avareza (ibidem, livro IV, p. 71-75).

⁸ A concepção do caráter da juventude e da idade adulta é tomada do livro II da *Retórica*, de Aristóteles, capítulos XII- XIV (1998, p. 136-140).

propensão para o vício em direção à moderação dos afetos e ao hábito da virtude é repetida por outras protagonistas das *Novelas amorosas y ejemplares*, tais como Aminta, em “La burlada Aminta e venganza del honor” (Nov. II); Laura, em “La fuerza del amor” (Nov. V) e Joana, na primeira parte de “El desengaño amando y premio de la virtud” (Nov. VI).

O segundo grupo é formado por protagonistas cujas qualidades morais avançam em movimento crescente, porque elas não experimentam os erros decorrentes dos arroubos da paixão amorosa e os reveses da fortuna dão ocasião para que sua excelência intelectual e moral sejam progressivamente evidenciadas. Possui tal condição Dona Clara, personagem principal da segunda parte de “El desengaño amando y premio de la virtud” (Nov. VI). Ela é esposa de Dom Fernando, que é enfeitiçado por Lucrécia, mulher de endiabradas artes, e passa a viver com ela em mancebia, esquecendo-se da esposa e filhas. Dona Clara sustenta as filhas com seus labores manuais, recusando a ajuda de Dom Sancho, marquês que a corteja. Quando descobre o paradeiro do marido, Dona Clara corajosamente desfaz o feitiço que o aprisionava e o reconduz ao lar, derrotando sua rival. Dom Fernando morre alguns meses depois, vítima do último malefício de Lucrécia. Viúva, Dona Clara aceita o firme amor de Dom Sancho e se casa com ele.

Trajetória semelhante, de consecutivas práticas de ações louváveis é percorrida em diferentes circunstâncias por Dona Leonor, em “El imposible vencido” (Nov. VIII), por Estela, em “El juez de su causa” (Nov. IX) e por Constança, em “El jardín engañoso” (Nov. X).

Contrapõe-se às admiráveis protagonistas o numeroso conjunto das personagens antagonistas, assinaladas por sua inclinação para afetos que conduzem ao vício, tais como o amor lascivo, a inveja e a cobiça, para os quais sua alma as dispõe excessiva, mas não uniformemente. Esta espécie de caráter feminino ocupa maior espaço nos contos em que se opõem aos protagonistas masculinos, como ocorre em “El castigo de la miseria” (Nov. III)⁹ e “El prevenido engañado” (Nov. IV).¹⁰ De predominante matéria satírica e cômica, tais contos

⁹ Este conto imita o argumento central de “El casamiento engañoso”, de Miguel de Cervantes, uma das *Novelas ejemplares* (1613), e o amplifica com a sátira à avareza e uma série de episódios cômicos. É o conto mais divulgado de Zayas, em inúmeras reedições, traduções e adaptações (cf. YLLERA; OLIVARES). Angel Valbuena Prat o incluiu em *La novela picaresca española* (Madrid: Aguilar, v. 2, 1992). Ver também o estudo de Sylvania sobre as possíveis fontes de Zayas para a tópica da avareza (1966, p. 35-44).

¹⁰ “El prevenido engañado” refunde duas composições de Miguel de Cervantes, “El celoso extremeño”, uma das *Novelas ejemplares* (1613), e “El curioso impertinente”, história intercalada ao *Dom Quixote* (1605). Da primeira, copia o temor contra as mulheres discretas e o casamento com uma moça muito jovem e ingênua, que defrauda os planos de honradez do homem pretensamente astuto. Da segunda, imita o impertinente desejo do marido de testar sua esposa. Realizei um estudo sobre o tema que está publicado no artigo “El celoso extremeño: fuente para una novela feminista de doña María de Zayas y Sotomayor”. CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, II, 2002, São Paulo. *Hispanismo 2002*. São Paulo: Humanitas; ABH, 2004, v. 2, p. 249-255.

atualizam a tradicional tópica do homem que se julga astuto e quer enganar os outros para obter benefícios, mas é enganado por alguém mais matreiro. Este papel é conferido a personagens femininas, as quais não têm uma conduta louvável, mas possuem um ardiloso engenho – índice de sua excelência intelectual –. Apesar de constituírem exemplos *ex contrario*, as antagonistas femininas destes contos atuam favoravelmente na construção da lição moral, castigando os vícios masculinos, como a avareza de Dom Marcos (Nov. III), a lascívia e prepotência de Dom Fadrique (Nov. IV).

A grande quantidade de personagens femininas de “El prevenido engañado” (Nov. IV), todas inclinadas à lascívia, favorece o exame de como elas experimentam o mesmo vício com variada intensidade.

Dom Fadrique é um homem que se preocupa muito com a castidade feminina, sendo que ele mesmo leva uma vida devassa. Filia-se à opinião misógina de que as mulheres cultas não são honestas a partir da decepção com Serafina, que vê dar à luz, secretamente, após ser abandonada pelo cavalheiro que a cortejava. Dom Fadrique se aferra a tal opinião quando conhece Dona Beatriz, jovem e bela viúva que, por sua doentia propensão ao sexo, leva à morte seu escravo. O castigo de Dom Fadrique tem início quando faz amizade com duas primas, extremos de beleza e discrição. Torna-se amante de uma delas, que logo se enfastia e o rejeita com uma burla, aplicada por seu novo amante. É vítima de uma nova troça nas mãos de uma linda e astuta duquesa, quando são surpreendidos pela chegada de seu marido. O pacífico desfecho confirma a tese de que “una mujer bien entendida es gusto para no olvidarse jamás”,¹¹ enunciada pela duquesa.

Dom Fadrique concretiza o plano de assegurar a honradez matrimonial casando-se com a boba Dona Graça, de dezesseis anos, filha de Serafina, que ele mandou criar em um convento. Porém, a jovem esposa é enganada por uma velha celestina, confirmando a advertência feita pela duquesa: “el necio peca y no sabe en qué”.¹² A falta da tola Dona Graça desabona a opinião de Dom Fadrique sobre as mulheres discretas, com grande prejuízo para sua estimada honra e pretensa astúcia.

Em “El prevenido engañado” o rol de mulheres solteiras, casadas e viúvas se distingue pelo modo e intensidade com que vive sua sexualidade. Pode-se afirmar que, apesar das diferenças, Dona Beatriz, as primas e a duquesa mostram ser personagens concupiscentes, com disposição excessiva para o sexo. Aristóteles explica que são concupiscentes as pessoas que perseguem os extremos das coisas que lhe são agradáveis, e o fazem por sua própria

¹¹ ZAYAS, 2000, p. 331.

¹² *Ibidem*, p. 331.

escolha e por sua causa, nunca por qualquer resultado distinto. É próprio de tais pessoas não se arrependem de seus excessos. “São portanto incorrigíveis”.¹³ De acordo com esta doutrina, não se deve incluir a boba Dona Graça ao rol dos caracteres femininos concupiscentes. Ainda que ela desfrute do prazer que o garboso jovem cordovês lhe proporciona, seu erro se deve ao completo desconhecimento sobre a vida secular, posto que fora criada em um convento. Ela não erra, portanto, por uma escolha racional da qual conheça as conseqüências. Tampouco sua mãe, Serafina, merece a taxa de concupiscente. O enredo não esclarece os meandros de sua relação amorosa com Dom Vicente, cavalheiro que a servia antes de Dom Fadrique. Porém, destaca o motivo que a leva a escolher a vida religiosa depois de ser rejeitada pelos dois: a penitência por haver abandonado a filha recém-nascida.¹⁴ Sendo assim, Serafina não é incorrigível, porque se arrepende de seus excessos.

Importa advertir que a particular composição dos caracteres femininos na trama desse conto atende a um dos quesitos da lição exemplar proposta pelo narrador, Dom Alonso, de que os homens estimem as mulheres e ponham “en su lugar a cada una”.¹⁵ A mesma proposição se repete na Novela VI. Embora verse sobre “la fuerza de la virtud”, a narradora apresenta o conto com a intenção de “que los hombres entiendan que hay mujeres virtuosas, y que no es razón que por las malas pierdan las buenas, pues no todas merecen un lugar ni una opinión”.¹⁶ Ambos narradores refutam a costumeira generalização misógina que afirma que todas as mulheres são iguais. A variedade de caracteres femininos da Novela IV, portanto, opera como réplica à totalização misógina. O revide progressivamente ganha vigor ao se repetir na argüição e na trama da Novela VI e ao ecoar em todas as demais *novelas*, por meio da diversidade de *fictio personae* que nelas se pode encontrar.

Dão exemplo disso os vários afetos que particularizam as personagens femininas dos distintos grupos. O afeto mais comum às antagonistas é a luxúria, que nos contos com protagonismo feminino opera como obstáculo ao amor honesto. A personagem lasciva pode aparecer como a anônima cortesã, que desvia para si os cuidados de Célio, amado de Jacinta (Nov. I) ou, mais freqüentemente, como a “mulher livre”, identificada com parcos dados, mas que participa da trama com significativa importância, como é o caso de Flora, “dama libre y más desenfadada que es menester”,¹⁷ amante de Dom Jacinto, que o ajuda a enganar Aminta

¹³ ARISTÓTELES, 2001, livro VII, p. 140.

¹⁴ ZAYAS, 2000, cf. p. 300.

¹⁵ *Ibidem*, p. 293.

¹⁶ *Ibidem*, p. 371.

¹⁷ *Ibidem*, p. 217.

(Nov. II). Nise, uma “gallarda dama de Nápoles”¹⁸ rouba o amor do marido de Dona Laura, o que a leva a temerosas ações (Nov. V). Semelhante efeito na intriga dos contos provocam Lucrécia, grandíssima feiticeira, “natural de Roma, mas tan ladina y españolada, como si fuera nacida y criada en Castilla”¹⁹ quem enfeitiça Dom Fernando e o faz abandonar esposa e filhas (Nov. VI). Também Cláudia, “dama de más libres costumbres que a una mujer noble y medianamente rica convenía”²⁰ que arditosamente separa Estela de seu amado Dom Carlos (Nov. IX). Já na Novela X, “El jardín engañoso”, é a excessiva inveja da irmã que faz de Teodósia uma personagem concupiscente.

Não poderia faltar às intrigas amorosas as típicas figuras da criada²¹ – que atua como intermediária de seus patrões na comunicação secreta com seus amantes, como se viu em “Al fin se paga todo” (Nov. VII), no capítulo anterior – e a da velha celestina, que sob uma aparência respeitável, facilita a desonra de jovens incautas, como faz Dona Helena, em “La burlada Aminta y venganza del honor” (Nov. II), e a anônima vizinha de Dona Graça, em “El prevenido engañado” (Nov. IV). Estas personagens recebem poucos traços de identidade, mas seu comportamento é pautado pela viciosa cobiça. O mesmo excesso move as astutas antagonistas do avaro Dom Marcos (Nov. III).

Como variam a intensidade e as circunstâncias com que os vícios são praticados, assim também ocorre com a punição. Algumas personagens são castigadas com a morte, como Flora e Dona Helena, mortas à traição; Lucrécia, se suicida; e Cláudia é sentenciada a ser empalada.²² Ainda que as demais mulheres viciosas não sofram uma pena exemplar, tampouco têm um final feliz, didaticamente reservado para coroar a conduta das protagonistas.

Com o vilipêndio aos vícios, figurado no malogro de mulheres livres, criadas e celestinas, Zayas atende ao preceito aristotélico de submeter a obra de arte à ética ditada pela ciência política, com vistas a “infundir um certo caráter nos cidadãos”, persuadindo-os a evitar as condutas execráveis. É importante salientar que, para levar a cabo o projeto ideológico de dignificar a representação da mulher e refutar a generalização misógina, a autora não prescinde de caracteres femininos concupiscentes mas, ao contrário, evita a

¹⁸ ZAYAS, 2000, p. 354.

¹⁹ Ibidem, p. 380.

²⁰ Ibidem, p. 488.

²¹ Em “Aventurarse perdiendo” (Nov. I) é um criado, Sarábia, que intervém nos amores de Jacinta e Dom Félix.

²² Empalar [Do esp. *ampalar*] “Submeter ao suplício da empalação”. Empalação “Suplício antigo, que consistia em espetar o condenado em uma estaca, pelo ânus, deixando-o assim até morrer” (*Novo Dicionário Aurélio*, 1986, p. 635).

tipificação, desenvolve-os com diligência e serve-se deles para enaltecer as excelências do caráter das protagonistas por meio do pedagógico contraste.

Uma vez que a variedade e particular unidade das virtudes que assinalam o caráter das protagonistas se manifestam na coletânea com mais complexidade que os vícios das antagonistas, serão analisadas separadamente, na próxima seção.

3.1.1. A amplificação das virtudes femininas

As *Novelas amorosas y ejemplares*, enquanto obra destinada a elogiar a mulher, reúne exemplos femininos de virtude que se sobrepõem aos demais caracteres.

Dona Hipólita é um bom exemplo disso. Participam da trama de “Al fin se paga todo” (Nov. VII) grande número de personagens, de diversos estratos sociais, que interferem direta e indiretamente na ação, desde a escrava da cozinha, criados, pais, marido, cunhado, soldado estrangeiro, cavalheiro madrilense, promotores de justiça, culminando com o rei. Entre eles, Dona Hipólita se destaca pela narração em primeira pessoa, por ser o móvel dos sucessivos episódios e pelo protagonismo no louvável desfecho. A planejada dimensão que a personagem alcança parece resultar do emprego de um dos modos de amplificar: por comparação. Recorde-se que a amplificação é um artifício retórico, incorporado às artes poéticas.²³ Frei Luis de Granada, em *Rhetórica Eclesiástica* (1576), explica que amplificar é tratar extensamente, ou discorrer com extensão, e que a amplificação é um recurso próprio do discurso que pretende, mais que ensinar, *mover os afetos*. Para isto, “manifestando ser la cosa en su género excelente, concitamos el ánimo del oyente á ira, compasión, tristeza, ódio, amor, esperanza, miedo, admiración ó á qualquier otro afecto”,²⁴ a fim de persuadir, dissuadir, elogiar ou vituperar.²⁵ Este artifício também é um modo de provar, por exposição e enumeração das partes, das causas, dos efeitos ou das circunstâncias.²⁶ A amplificação ainda contribui grandemente para a confirmação da razão que se quer defender, dando força aos argumentos.²⁷

²³ GRIGERA, 1995, cf. p. 134.

²⁴ GRANADA, 1793, p. 52.

²⁵ Ibidem, p. 126-128.

²⁶ A respeito dos modos de amplificar, ver o Livro III de *Rhetórica Eclesiástica*.

²⁷ Ibidem, p. 88.

Segundo Frei Luis de Granada, a amplificação por comparação imita a pintura, pois para realçar uma cor insigne, coloca-se outras, ao fundo, que a destaquem, de modo que “la cosa que se quiere alzar de punto, parezca la más excelsa”.²⁸

De acordo com essa definição, parece indubitável que na invenção de “Al fin se paga todo” Dona Hipólita foi dotada com as cores mais insignes, pois é quem experimenta o maior número de paixões, a mais dramática reviravolta da Fortuna e quem age da forma mais meritória, alçando-se sobre as demais figuras que compõem, metaforicamente, a pintura. O mesmo calculado realce é dado às demais protagonistas femininas da coletânea.

Examinando as honrosas ações das protagonistas, percebe-se que nelas se repetem algumas virtudes, com um particular sentido de complementaridade – que não ocorre no conjunto das antagonistas –. A seguir, serão aproximados grupos de protagonistas, a fim de comprovar esta hipótese. Também será indicada a técnica poética empregada e seus efeitos na composição do elogio à mulher.

Como exposto na análise da Novela I, Jacinta se sobressai pela firmeza no amor, qualidade que lhe vale a antonomásia “fênix de amor”. No âmbito das belas letras do século XVII, destacar a firmeza como atributo do caráter feminino significa refutar a tópica acusação de que as mulheres são inconstantes ou, no léxico do período, *mudáveis*. A incriminação procede da misoginia medieval, como atesta o conhecido tratado *Arcipreste de Talavera* (1438), de Alfonso Martínez de Toledo, que no livro II “De los vicios e tachas e malas condiciones de las perversas mugeres”, dedica o capítulo V à admoestação de “cómo la muger, según das, non ay constancia en ella”. Ali avisa que “por experiencia verás que sy a lo que la muger te prometiere dieres logar, o tienpo entrepusyeres, todo es rrevocado; que mill vezes a la ora se arrepiente”, e conclui que “la muger non es dubda ser toda variable”.²⁹

Jacinta rebate essa acusação primeiramente nos versos que marcam sua inserção no enredo: “malhaya quien llamó/ a las mujeres mudables!”³⁰ e outras vezes em sua conduta. Nas *novelas* seguintes, o atributo que distingue Jacinta dá vulto a outras personagens, em diferentes intensidades e circunstâncias. Por exemplo, Jacinta (Nov. I) se declara firme no amor por haver amado o esposo, Dom Félix, até a morte dele e pretender amar Célio até que a morte os separe. Dona Leonor, protagonista de “El imposible vencido” (Nov. VIII), dá provas de sua firmeza ao esperar não só três, como combinado, mas ainda quatro anos pelo regresso de Dom Rodrigo, sobretudo, ao mostrar que sua constância no amor vai além da fronteira da

²⁸ GRANADA, 1793, p. 148.

²⁹ MARTÍNEZ, 1990, p. 189-190.

³⁰ ZAYAS, 2000, p. 175.

morte.³¹ Depois de ser milagrosamente trazida de volta à vida pelas preces de Dom Rodrigo, Dona Leonor desconsidera seu primeiro matrimônio, com Dom Alonso, não consumado, e se casa com Dom Rodrigo. Um pleito judicial legitima a união dos verdadeiros amantes. Notadamente, com maior intensidade que Jacinta, Dona Leonor demonstra ser firme no amor ao ter de enfrentar a autoridade dos pais, do primeiro marido, a jurisdição da morte, as leis civis e eclesiásticas. Como se pode advertir, o mesmo atributo do caráter feminino se repete em diferentes situações, com magnitude crescente, aumentando em número e grau as provas de que a firmeza é uma virtude da qual as mulheres também participam.

A firmeza no amor dessas personagens é uma manifestação da constância, entendida como a capacidade para não se deixar levar pelas paixões. É um ideal da filosofia estoica que foi atualizado pelos tratados de conduta dos séculos XVI e XVII.³² Nas *Novelas amorosas y ejemplares* a constância, virtude própria de varões sábios, prudentes e discretos, notabiliza ainda a ação de outras duas personagens femininas: Dona Clara e Constança. A primeira, protagonista de “El desengaño amando y premio de la virtud” (Nov. VI), não se deixa abater pelos infortúnios que a condição viciosa de seu marido acarreta suprimindo com seu trabalho as necessidades domésticas, inflexível ante os favores do rico marquês que a corteja. A fidelidade ao pacto matrimonial a faz desafiar uma grande feiticeira. Igualmente, Constança, protagonista de “El jardín engañoso” (Nov. X), ratifica a virtude que a nomeia resistindo firmemente ao assédio de um jovem mais nobre e rico que seu marido, o qual faz um pacto com o diabo para obrigá-la a corresponder ao seu amor. Constança prefere morrer antes de ofender a honra do esposo. Sua abnegação move as personagens masculinas a imitá-la, inclusive o diabo, que liberta o imponderado moço.³³ Sendo assim, o mesmo aumento no grau

³¹ Este conto utiliza a tópica da falsa morte, presente em romances bizantinos como *Quéreas e Calírooe*, de Cáriton (séc. I) (ROUSSELLE, 1990, cf. p. 372). A tópica também aparece no *Decamerão* (1348/1353), de Boccaccio, na 4ª Novela da 10ª Jornada. A edição da Real Academia Española de *Obras de Lope de Vega* ilustra como, no século XVII, esta tópica foi popularizada na Espanha por meio de uma peça de Lope, *La difunta pleiteada* (1603), cujo argumento parece imitar um conto de Matteo Bandello. A comédia de Lope rodou os teatros da Espanha mais de sessenta anos antes de ser impressa, em 1663, postumamente, restando dúvidas sobre a autoria de alguns episódios desta versão. Entre os dramaturgos que utilizaram a tópica estão Francisco Rojas Zorrilla, em *Varios prodigios de amor* e Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, em *Los prodigios del amor* (1619). O tema do pleito pela ressuscitada também aparece em romances, como *Menandro* (autorizada em 1624, impressa em 1636), de Matías de los Reyes, e em contos, como na coletânea *Tardes entretenidas* (1625), de Castillo Solórzano. As muitas manifestações desta tópica, em diferentes gêneros, foram recopiladas por María Goyri de Menéndez Pidal, em *La difunta pleiteada* (1909) (cf. LOPE DE VEGA, 1917, v. 4, p. XVIII-XXV).

³² Cf. SÊNECA [4?-65]. *Diálogos morales* (8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1987), especialmente o livro IV “De la constancia del sabio y que en él no puede caer injuria” (p. 85-104). No século XVII, Baltasar Gracián atualiza a constância como virtude do *discreto* recomendando-lhe que “No sea desigual” (cap. VI): “El varón cuerdo siempre fue igual, que es crédito de entendido, ya que no en el poder, en el querer; de suerte que la necesidad violente las fuerzas, pero no los afectos” (1990, *El Discreto*, p. 67).

³³ Este conto imita o argumento da 5ª Novela da 10ª Jornada do *Decamerão*, como observou Sylvania (1966), na qual uma honrada mulher casada é requerida por um homem mais nobre e rico que seu marido. Para se ver livre de suas importunações, consente em correspondê-lo se ele realizar um pedido que ela considera impossível:

de desafio observado na ação de Jacinta e Dona Leonor verifica-se na ação de Dona Clara e Constança, quando se defrontam com forças sobrenaturais. Dona Clara (Nov. VI) vence uma poderosa feiticeira, enquanto Constança (Nov. X) derrota o malefício do próprio demônio.

A repetição da insigne qualidade nas quatro personagens exemplares oferece variadas perspectivas para que o leitor examine as provas em distintos planos de ação, com díspares causas e efeitos, mas crescente mérito. Além desta finalidade jurídica, própria de uma defesa, pode-se atribuir outra, pedagógica, ao artifício da repetição. Tradicionalmente, ele é utilizado como recurso para a memorização.³⁴ Portanto, é lícito cogitar que a estratégica incidência da mesma virtude tencione fixar na memória do leitor que a constância é um atributo próprio do caráter feminino.

A calculada repetição de *exemplos*, com gradual alternância de idêntica virtude, resulta da aplicação de outro dos modos de amplificar, que Zayas utiliza como capital artifício para compor o encômio à mulher e estabelecer a unidade temática da coletânea. Trata-se do *incremento*, gênero de amplificação que “camina siempre a lo más alto”, fazendo com que coisas da mesma espécie subam de “grau”, explica Frei Luis de Granada.³⁵

Outra mostra de como a repetição da mesma falta ou virtude é um estratégico recurso para amplificá-la, de modo a completar sua exposição e aumentar a força das provas de que as mulheres também são inclinadas às virtudes, obtêm-se da consideração dos efeitos do amor extremado. Dona Adriana, em “Aventurarse perdiendo” (Nov. I), é a desesperada prima de Dom Félix que se suicida por não suportar o desdém. Ela constitui um exemplo *ex contrario*, que merece reprovação, posto que não é capaz de frear a paixão amorosa que a leva ao extremo do suicídio, condenando sua alma à danação. A experiência de Dona Adriana opera como contraste para a protagonista Jacinta, que se converte em admirável *exemplo* ao alcançar a moderação da paixão amorosa. As condutas opostas de Dona Adriana e Jacinta são sintetizadas por Dona Laura, protagonista de “La fuerza del amor” (Nov. V). Desesperada pelo desejo de recuperar o amor do marido, procura uma feiticeira que a manda ir, à noite,

construir um magnífico jardim em pleno inverno. Com o auxílio do diabo, o amante satisfaz as condições impostas. O marido, com medo, aceita que a esposa cumpra o prometido, o que não acontece por piedade do pretendente. Maria de Zayas introduz uma significativa alteração em seu conto, uma vez que Constança não é passiva à disputa masculina como a personagem do *Decamerão*, pelo contrário, ela move os homens a imitar sua magnanimidade.

³⁴ Cf. CÍCERO, *Retórica a Herênio*, 2005. O livro III encontra-se a explicação sobre a “arte da memória”, que distingue a memória natural, inata, e a artificial “que certa indução e método preceptivo consolidam” (ver p. 183-197). O livro termina prescrevendo ao orador aprendiz que “como em toda disciplina os preceitos da arte são impotentes sem extrema assiduidade nos exercícios, também na mnemônica. (...) Tu, repete na mente as primeiras partes e – o que é de suma importância – fortalece-as com o exercício” (p. 195-197).

³⁵ GRANADA, 1793, p. 146-147. Os outros gêneros de amplificação são: comparação (já apresentado), raciocinação e *congerie*.

recolher restos de cadáveres insepultos em uma capela dos enforcados, nos arredores da cidade, para preparar um sortilégio. Porém, ela é impedida de profanar os corpos pela providencial intervenção de seu irmão. Arrepende-se dos excessos, rejeita o marido adúltero e opta pelo retiro conventual. Assim, a experiência de Dona Laura amplifica os excessos da paixão amorosa, protagonizando-os em um episódio de maior intensidade dramática que o suicídio de Dona Adriana, por conta da ambientação noturna, da alusão aos poderes diabólicos e da cena escabrosa na capela dos enforcados. Frente a estas circunstâncias, a decisão de Dona Laura de abandonar o amor excessivo e escolher outro modo de vida, que garanta a preservação de sua honra³⁶ e a salvação da alma é mais comovente que a de Jacinta. Ao aproximar estas três personagens pode-se notar como a ação reprovável de Dona Adriana serve para realçar o louvável desenlace de Jacinta, no mesmo conto, em razão dos efeitos contrários, e como os opostos simétricos se repetem na trajetória da protagonista de outro conto, que as amplifica por meio do *incremento*, subindo o grau da demonstração dos malefícios dos excessos do amor e dos benefícios da temperança dos afetos. Percebe-se, deste modo, como os contos foram concebidos com uma proposital intenção de complementaridade, que faz com que a lição de cada uma das partes se some para confirmar, com intensidade crescente, a prática de virtudes em *exemplos* femininos.

O grupo de personagens que se distingue pela coragem para terçar armas corrobora o caráter complementar das fábulas. A primeira protagonista dotada da faculdade³⁷ da coragem é Aminta (Nov. II) que, ludibriada, foge de casa e perde a honestidade após um falso matrimônio. Quando reconhece o engano, busca vingança e mata o ofensor e sua colaboradora, restituindo sua honra. Dona Hipólita (Nov. VII), seguindo a ordem crescente da amplificação, incrementa a intrépida ação de Aminta ao demonstrar, além da coragem para matar o ofensor, a audácia de tornar pública sua façanha. O escândalo provocado por Dona

³⁶ O livro V das *Ordenações Filipinas*, que reúne o código penal vigente nos reinos de Portugal e Espanha e suas possessões, a partir de Felipe II, prevê para o crime que Dona Laura está prestes a cometer o açoite público e o degredo. Embora os membros da nobreza não pudessem ser açoitados, a honra da dama ficaria comprometida por haver praticado feitiçaria, delito abominável em tempos de vigência da Inquisição (LARA (ed.), 1999, cf. Cap. 3 - “Dos feiticeiros”, p. 63-67). Na explicação de Lara à finalidade do “repertório de mortes” no exercício do poder monárquico absoluto pode-se atestar a veracidade de uma “capela dos enforcados”, como aparece na Novela V, nos territórios sob a jurisdição das *Ordenações*. Lara afirma que uma das modalidades de pena era a dos sentenciados à “*morte natural na forca para sempre*, na qual a forca era erigida fora da cidade, ficando o cadáver exposto até o dia 1º de novembro, quando enfim era sepultado pela Confraria da Misericórdia” (ibidem, p. 23).

³⁷ De acordo com a *Ética a Nicômacos*, as “faculdades” da alma são “inclinações em virtude das quais dizemos que somos capazes de sentir as emoções – por exemplo, a faculdade de ficar encolerizado, de sentir pena ou piedade” (2001, livro II, p. 40). A atribuição da coragem alimentava a polêmica em torno à mulher. Para Platão, por exemplo, a coragem é uma excelência característica e exclusiva do sexo masculino, conforme aponta Edson Bini, em sua edição de *A República* (Bauru, SP: Edipro, 2006, p.111).

Hipólita traz consigo a ocasião de coroar publicamente o bom uso que uma mulher faz do direito de vingar a própria honra.³⁸

A virtude da coragem, a aptidão para terçar armas, servir ao príncipe em atividades bélicas e na aplicação da justiça se acumulam em Estela, protagonista de “El juez de su causa” (Nov. IX). Depois de ser libertada dos seqüestradores que a levaram ao Marrocos, veste-se de homem e põe-se a serviço do imperador Carlos V, em Tunis. Ali Estela conquista fama de valente soldado e a simpatia do imperador, que lhe concede “el honroso cargo de Capitán de Caballos”.³⁹ Ainda combate na Itália e França, merecendo o Hábito de Santiago e vultosa renda. Sua carreira política culmina no posto de Vice-rei de Valência, que lhe permite arbitrar a justiça na própria causa. Seu pai acusou ante a lei Dom Carlos, pretendente de Estela, pelo seu desaparecimento. Dom Carlos, inocente, crê que ela fugiu com outro. No pleito, com eloqüente argumentação, Estela prova sua inocência ante as suspeitas de Dom Carlos. Depois de se certificar que ele ainda a ama, outorga-se o direito de se casar com ele, em vez de se unir ao conde escolhido por seu pai. O imperador ratifica a sentença da mulher Vice-rei.

Também demonstram possuir a virtude da coragem Dona Laura (Nov. V) e Dona Clara (Nov. VI). A primeira porque vai, à noite, à capela dos enforcados, fato destacado pelos membros do sarau “diciendo que entre ellos no hubiera ninguno que se atreviera a ir al lugar que ella fue”,⁴⁰ e a segunda porque desafia os poderes diabólicos da feiticeira Lucrécia. A faculdade da coragem, portanto, distingue cinco das nove protagonistas femininas das *Novelas amorosas y ejemplares*.

Compor personagens que atuam com admirável coragem significa negar o antigo preceito da fragilidade natural feminina que avalizava, ante a lei que regulava a divisão dos papéis sociais, a submissão da mulher aos homens da família. Por tanto, o conjunto de personagens que luzem a faculdade da coragem compõe uma vultosa réplica à tópica que sustenta a inferiorização da mulher.

Outra virtude destacada pelos seletos assistentes do sarau em Dona Laura (Nov. V) é o “entendimiento”, termo que alude à prudência, forma excelente do discernimento que, neste conto, marca a reviravolta da Fortuna da personagem. A síntese dos contos indica que esta é uma qualidade comum a todas as protagonistas da coletânea. Sendo assim, a destacada prudência de Dona Laura soma-se à de seus pares para repetir e amplificar a lição dada por

³⁸ Como se depreende do Livro V das *Ordenações Filipinas*, a defesa da honra dos nobres não está sujeita ao código penal. A literatura de ficção e os textos históricos informam que a honra era regida pelo chamado “estatuto da honra”, fixado pelo costume. A posse da dignidade da honra era freqüente tópica das querelas em torno à mulher, como foi mencionado.

³⁹ ZAYAS, 2000, p. 502.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 370.

Jacinta (Nov. I) de que a razão da mulher, quando está livre de paixões, a inclina a desejar e escolher a virtude, bem como a estimar sua dignidade. Esta exemplar condução da razão para a escolha das virtudes é o ideal que os tratados de educação política da época preconizam para os homens que almejam a excelência. Com o evidente propósito de promover a dignificação da mulher, Zayas dota as admiráveis protagonistas femininas das *Novelas ejemplares y amorosas* desta aspirada inclinação.

A repetição de várias formas de excelência moral na conduta das protagonistas femininas, cifradas na virtude da firmeza no amor, da constância, da coragem, da prudência, do amor à honra e à justiça, parece destinada a produzir diversos efeitos. Primeiramente, no tocante à composição poética, enlaça primorosamente as ações das personagens femininas principais pela prática de ações nobilitantes, produzindo a maravilhosa unidade temática da coletânea. Em segundo lugar, o diligente cuidado na particularização dos caracteres das protagonistas, que comungam virtudes em proporção ascendente, enaltece a mimesis da mulher no âmbito das belas letras, alçando-a da secundariedade das obras de protagonismo masculino pela prática de ações meritórias. Com a engenhosa amplificação Zayas constrói padrões positivos para representar a mulher e suplanta a moda de captar o interesse do leitor por meio da avareza, erotismo ou astúcia das pícaras, cortesãs e celestinas.

No tocante à recepção do leitor, pode-se afirmar que adaptando aos fins ideológicos os princípios éticos da poesia, o conjunto das *Novelas amorosas y ejemplares* se dedica a infundir um certo caráter nos cidadãos, incitando-os a ser bons, prudentes e discretos através da sucessiva apreciação de *exemplos* masculinos⁴¹ e, sobretudo, femininos, de prática das virtudes. Como se percorresse uma galeria de arte, de cujas obras frui deleite estético e proveito moral, ao avançar pela galeria de *exemplos* o leitor deve desfrutar da primorosa inventiva dos contos e, especialmente, discernir o que deve imitar e o que deve se abster no tocante às mulheres, dignificando-as para alcançar o próprio bem, da cidade e da nação.

A hipótese da organização alegórica da obra poética, que dispõe a descrição pictórica de lugares, pessoas e ações com notório propósito moralizador, se apóia na concepção da *Tabla de Cebes*, texto grego, anônimo, do século I, que pode ter sido modelo para a obra de Zayas e de outros autores latinos. Nas próximas páginas, a análise se detém sobre esta

⁴¹ Há que ponderar que, nas *Novelas*, o recurso da amplificação é igualmente utilizado para apresentar um modelo masculino de virtudes, cujas perfeitas qualidades são evidenciadas quando colocadas a serviço da dignificação da mulher. Com a mesma função complementar, o excelente caráter de Fábio (Nov. I) amplifica-se em Dom Martim (Nov. II) e Dom Sancho (Nov. VI), culminado no indefectível Dom Garcia (Nov. VII), *exemplo* no qual confluem as qualidades cristãs, a perfeita nobreza e cortesia, a discrição e a prudência.

conjectura para completar a observação do plano de unidade estrutural da coletânea e também para apontar a conexão temática com obras canônicas.

O argumento da *Tabla de Cebes* se desenvolve em forma de diálogo, ambientado no templo de Cronos, quando jovens forasteiros vêem uma tábua pintada e se esforçam para interpretá-la. Um ancião se aproxima e decifra a pintura. Trata-se de uma alegoria da vida que representa as relações dos seres humanos com os vícios e as virtudes. A explicação possibilita que se trave entre o ancião e os forasteiros um debate sobre alguns tópicos morais característicos da literatura filosófica do século I.⁴²

A descrição da pintura alude a imagens femininas que representam os vícios (Falsidade, Desejos, Prazeres, Intemperança, Insaciabilidade, Adulação, Tristeza, Aflição, Pseudo-educação, entre outros) e as virtudes (Moderação, Constância, Verdade, Sabedoria, Coragem, Justiça, Honestidade, Verdadeira Educação, entre outros), cujo significado se completa com as explicações acerca da ação de tais figuras na vida dos que decidem segui-las.

O ancião diz que a pintura propõe o seguinte enigma: “qué es lo bueno y qué es lo malo en la vida, y qué no es ni bueno ni malo en la vida”.⁴³ Quem tiver acesso ao significado da pintura e não o decifrar perecerá, não devorado pela Esfinge, mas destruído pouco a pouco, ao longo de toda a vida. Quem decodificar o enigma vencerá a insensatez, será bem-aventurado e feliz.⁴⁴ Portanto, o ancião apresenta a *Tabla* como uma fonte de ensino, que ilustra as várias formas do bem e do mal. Cabe aos receptores a responsabilidade de fazer a melhor escolha. De sua explicação obtém-se o conhecimento de que os prazeres, ainda que pareçam bons, na verdade são maus, porque afastam o homem da bem-aventurança e que, pelo contrário, a moderação e a constância, embora pareçam coisas más, porque exigem sacrifício, são coisas boas, pois conduzem à virtude e à felicidade.

Após discorrer por todas as matérias da pintura, o ancião faz votos que os jovens persigam o uso das coisas que ensinou, “para que lo que os dije se grave en vuestras almas y por ese medio lleguéis a adquirir el hábito”.⁴⁵

A lição do guardião do templo de Cronos é propícia para ilustrar ao leitor do século XXI como os contos de Zayas primam pelo didatismo, posto que as questões filosóficas e

⁴² ANÓNIMO. *Tabla de Cebes*; RUFO, Musónio. *Disertaciones. Fragmentos menores*; EPICTETO. *Manual. Fragmentos*. Trad. ed. Paloma Ortiz García. Madrid: Gredos, 1995. Cf. “Introducción”, p. 11-19. Quanto ao teor filosófico da *Tabla*, Ortiz afirma: “menciona a los peripatéticos (...) y en ella se perciben con claridad huellas platónicas, influencias estoicas y ciertos rasgos comunes con el pitagorismo” (p. 12).

⁴³ Paloma Ortiz García explica que “la distinción entre las cosas buenas, malas e indiferentes ([ou] ‘ni buenas ni malas’, ‘lo que parece ser bueno sin serlo’) ocupa un lugar primordial en la ética estoica” (*Tabla de Cebes*, 1995, p. 25).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 25-26.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 47.

morais são apresentadas não por meio do debate de idéias, mas pelos atos da vida das personagens, que personificam as idéias, tornando-as menos abstratas. Com a aplicação das questões culturais, morais e filosóficas em atos da vida, o leitor das *Novelas amorosas y ejemplares* não corre o risco de se confundir na distinção entre o que é verdadeiramente bom e mau, porque os vícios são categoricamente derrotados, enquanto que as virtudes são vivamente destacadas.

Jorge de Montemayor, autor da *Diana* (1559), também demonstrou sua capacidade para representar com palavras as artes plásticas com vistas ao deleite estético e proveito moral, como fez o autor anônimo da *Tabla de Cebes*. Adma Muhana observa que, no livro IV da *Diana*, por ordem da sábia Felícia, os pastores visitam um edifício onde encontram estátuas de generais e imperadores romanos, nobres guerreiros espanhóis, mulheres célebres por sua castidade, sabedoria e insignes feitos, entre elas muitas damas espanholas.⁴⁶ As esculturas são sempre acompanhadas de letrados versificados que identificam as personalidades. Adma Muhana afirma que a visita a esta galeria de estátuas propõe aos pastores os modelos de virtudes da poesia antiga, fixados pela história: “feitos belicosos para uns, castidade para outras”.⁴⁷ Convém salientar que a sábia Felícia concebe uma regra,⁴⁸ segundo a qual a posse de virtudes de um indivíduo é equiparável à sua aptidão para amar. Ela a enuncia para complementar a instrução dos visitantes, indicando, por intermédio da galeria de estátuas, o padrão de excelência moral e intelectual que os jovens pastores devem imitar ao longo de sua educação amorosa.

Após estas considerações, é possível dizer que os contos das *Novelas amorosas y ejemplares* compõem uma *galeria de exemplos femininos de virtude* que compartilha com a *Tabla de Cebes* e a galeria de estátuas da *Diana* semelhantes princípios morais e poéticos. Nos contos, as palavras que criam imagens, que as dispõem em determinada ordem e as explicam, também instruem e persuadem, de modo que o conhecimento vai sendo adquirido gradualmente no decurso da leitura, como uma “deambulação proveitosa”, nos termos de Adma Muhana.⁴⁹ A aquisição deste conhecimento deve *mover* à formação de hábitos, no âmbito do discernimento e da ação.

⁴⁶ É digno de nota que o número de damas da nobreza que com sua graça, ser, valor e beldade dão lustre à Espanha, como canta o pastor Orfeo, supera em muito o dos demais grupos. São listados 9 guerreiros romanos e cartagineses, 6 espanhóis, 3 damas greco-romanas e 49 espanholas. A quantiosa enumeração ilustra como a *Diana* (1559) de Montemayor é uma obra que se posiciona claramente a favor da causa feminina, como observa Rafael Ferreres, em sua edição à *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo (ed.), 1953, p. XX.

⁴⁷ MUHANA (ed.), 2006, p. 367.

⁴⁸ “Como el amor sea virtud y la virtud siempre haga asiento en el mejor lugar, está claro que las personas de [esta] suerte serán muy mejor enamoradas que aquéllas a quien ésta falta” (MONTEMAYOR, 1981, p. 165).

⁴⁹ MUHANA (ed.), 2006, p. 371.

A aproximação da primeira coletânea de contos de Zayas a estes textos auxilia a percepção do refinado planejamento de sua obra, cujas partes têm unidade e coerência próprias, mas também uma fina sincronia com o conjunto. Da união das partes se compõe o significado do todo, ápice da jornada de aquisição do saber que a arte oferece.

Como a análise da amplificação das virtudes das protagonistas evidencia, a escolha deste artifício e dos modos de ampliar por contraste e por incremento, sugerem que a autora das *Novelas amorosas y ejemplares* inventa uma obra em que a ordem de apresentação dos modelos de virtude traça um movimento ascendente,⁵⁰ no qual diferentes formas de excelência se destacam e se repetem, em manifestações que avançam de um grau menor para outro maior. A indicação deste traçado permite aproximar a estrutura das *Novelas* à arquitetura ascensional projetada e destacada em *La ciudad de las damas* (Paris, 1405), de Cristina de Pizán (1364-1430).⁵¹ Se são tênues os motivos que ligam o desenho estrutural das obras, é inegável a semelhança temática, uma vez que *La ciudad de las damas* constitui uma declarada réplica à literatura misógina.⁵² Nela a autora denuncia que filósofos, poetas e moralistas parecem falar com a mesma voz para reiterar que a mulher é má por natureza e sempre inclinada ao vício. *La ciudad de las damas* organiza-se como um compêndio de biografias de mulheres insignes, entrecortado por diálogos cujas explanações desautorizam os argumentos costumeiramente usados para depreciar as mulheres. A apresentação da matéria segue uma ordem literalmente descrita como a construção de uma cidade fortificada, que parte da fundação, da construção de muros, fossos, torres, depois templos, edifícios, ruas, praças, cúpulas e telhados. A função de *La ciudad de las damas* é oferecer refúgio às mulheres de valor contra o ataque de seus inimigos.

Cristina de Pizán funda *La ciudad de las damas* organizando poeticamente a História das mulheres, desde a Antigüidade greco-romana aos seus dias, reunindo exemplos pagãos e cristãos. Em sua engenhosa obra, a autora verte para a defesa da dignidade da mulher a lógica com que Santo Agostinho descreveu e acastelou *La ciudad de Dios* (413-426), como observa

⁵⁰ Há que observar que a metafórica “deambulação proveitosa” segue um desenho horizontal na *Tabla de Cebes* e na *Diana*, em que as estátuas a serem contempladas se encontram em sucessivos salões. Ao longo da leitura, então, o leitor alegoricamente é levado a percorrer um caminho de interiorização, ou de aprofundamento do saber.

⁵¹ PIZÁN, 2001. Segundo Marie-José Lemarchand, Cristina era filha de Tommaso da Pizzano, astrólogo e médico veneziano, formado pela universidade de Bolonha, que em 1368 se mudou para a corte francesa de Carlos V de Valois, para ser o médico do rei. Cristina, então com quatro anos, receberá na corte de ambiente humanista a educação digna de uma princesa (cf. “Introducción”, p. 11-12).

⁵² O que motivou Cristina de Pizán a compor *La Ciudad de las Damas*, como ela declara, no livro I, foi a leitura do *Libro de las lamentaciones de Mateolo* (1300), um compêndio de tópicos misóginas. Lemarchand afirma que provavelmente Pizán leu a tradução francesa de Jean Le Frève, do final do século XIV, ao *Liber Lamentationum Matheoluli* (1300), obra que só não caiu no esquecimento devido a Cristina (2001, p. 275).

Marie-José Lemarchand.⁵³ Imitando o Santo,⁵⁴ Pizán rechaça os argumentos de seus adversários⁵⁵ tendo como provas irrefutáveis o *exemplo* de mulheres cuja vida a História registrou, testemunhando os benefícios que elas trouxeram ao mundo na construção de nações, nas ciências, nas artes e na fé cristã. Sua ambição última é que as qualidades femininas, certificadas pelos feitos das habitantes de *La ciudad de las damas*, provem a falsidade dos ataques misóginos contra o gênero feminino. Termina a obra desejando que as mulheres de alta, média e baixa condição apurem o saber e cultivem seu mérito para que *La ciudad de las damas* cresça.

Herdeira dessa tradição teológica, filosófica e poética, Maria de Zayas atualiza em sua obra o projeto ideológico de Cristina de Pizán. Acolhendo o desejo de ver crescer a Cidade das Damas, une sua aguda inventiva à de Cristina para repetir, em uníssono, que as mulheres não são todas iguais, havendo que reconhecer, respeitar e honrar o mérito de cada uma. Zayas põe os fundamentos de sua obra no Campo das Letras, como Pizán, mas opta pela predominância da Poesia, não da História, para objetar o discurso misógino de filósofos, eclesiásticos e tratadistas atualizado nos romances, contos, poemas e peças teatrais de seus contemporâneos.

Há que observar que os predicados intelectuais e morais reiterados nas ações das protagonistas das *Novelas amorosas y ejemplares* constituem um eloqüente elogio à mulher que, concomitantemente, se alia a modelos clássicos e se ajusta às questões éticas de seu tempo, visto que tais predicados coincidem com tópicos cardeais da educação da nobreza.⁵⁶ Esta característica estrategicamente apóia a condição *admirável* das protagonistas, porque aumenta sua verossimilhança, assunto da próxima seção.

⁵³ LEMARCHAND (ed.), 2001, p. 275. Em *La ciudad de Dios* Santo Agostinho faz a réplica às blasfêmias e erros dos pagãos com o intuito de provar que a religião cristã é “la única salvadora y verdadera religión” (cf. AGUSTIN, San. “La ciudad de Dios”. In: *Obras Completas*, XVI. Trad. Santos Santamarta del Río; Miguel Fuertes Lanero. Introd. notas Victorino Capanaga. 6. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007).

⁵⁴ Para dissuadir os romanos do falso poder de seus deuses e provar a onipotência divina, Santo Agostinho, em muitos livros, se apóia na História de Roma. Ver o estudo de Capanaga sobre “la lógica de la historia” ((ed.), 2007, p. 33-38).

⁵⁵ Em *La ciudad de las damas*, Cristina de Pizán nega que as mulheres sejam gulosas, feitas para chorar, falar e fiar, listando exemplos históricos e bíblicos que ilustram a pertinência das lágrimas e palavras femininas. Nega que a mulher deve permanecer excluída do sistema judicial com o exemplo de insignes rainhas. Afirma a “similitud de inteligencia” (2001, p. 120) entre os sexos com exemplos da aptidão feminina para as ciências. Prova o juízo temperado e discernimento da mulher enumerando ilustres colaboradoras de seus pais, maridos, filhos e nação. Refuta as acusações de que a mulher torna o matrimônio insuportável, que não deve estudar, que gosta de ser estuprada e que tem uma natureza sempre inconstante citando numerosos exemplos de donzelas e esposas castas, fiéis ao amor, ao marido e ao casamento. Nega a avareza da mulher com exemplos de generosidade e, no último livro, estampa a virtude espiritual feminina no modelo das mártires.

⁵⁶ Isto pode ser constatado nos tratados dirigidos a este fim como os de Baltasar Gracián (1990), já mencionados.

3.2. A ação justa

Yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verisimilitud, y digo que es tan necesaria, que, adonde falta ella, falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no haze acción verisímil, a nadie imita. Assí que el poeta de tal manera deue ser admirable, que no salga de los términos de la semejança a verdad.⁵⁷

Esse preceito da *Philosophía Antigua Poética* (1596), de López Pinciano, convida a considerar que Zayas não poderia compor *exemplos* femininos sem que seu caráter e ação estivessem vinculados à realidade próxima dos leitores que ela pretendia maravilhar, ensinar e persuadir.

Esta seção e as seguintes apontarão a vinculação entre as virtudes e as ações das protagonistas aos anseios femininos e às práticas culturais da Espanha dos anos Seiscentos, a fim de corroborar o caráter reivindicatório da obra. Também indicarão como a autora diligentemente alicerça a inovação nos ancestrais pilares da arte poética.

Como afirma Alicia Yllera, é próprio da *novela corta española*, que teve seu auge entre 1620 e 1640, a ambientação em espaços urbanos nacionais ou dos territórios europeus da Coroa. As personagens majoritariamente são nobres e sua ação decorre em um período relativamente recente, recolhendo alguns detalhes da vida na época. Com frequência, a veracidade do relato é proclamada pelos autores.⁵⁸ Pode-se dizer que estas características são predominantes também no teatro, no conhecido exemplo das peças de Lope de Vega.⁵⁹ As *Novelas amorosas y ejemplares* mantêm idêntico padrão, excetuando “El castigo de la miseria” (Nov. III), cujas personagens são de baixo estrato social. Nos demais contos, as personagens principais pertencem majoritariamente à aristocracia média, havendo referências à alta aristocracia, especialmente na figura de mandatários, que participam indireta, mas significativamente, da trama.

A menção à alta nobreza é um recurso de muitas utilidades na composição. Politicamente, serve à propaganda monárquica, conveniente para evitar problemas com a

⁵⁷ PINCIANO, 1973, Ep. 5^a, p. 62.

⁵⁸ Cf. “La novela breve en la primera mitad del siglo XVII” (YLLERA (ed.), 1983, p. 22-33).

⁵⁹ Pode-se citar, entre tantos, o exemplo de *El perro del hortelano*, *La dama boba*, *El acero de Madrid*, *La viuda valenciana*, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* e *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

censura. No tocante às normas poéticas, a alusão às altas dignidades permite indicar o tempo em que a ação se realiza, o que incrementa a verossimilhança da fábula.⁶⁰

A presença de pessoas de distintas classes no enredo é um preceito difundido pela tragicomédia de Lope de Vega, enunciado em *Arte nuevo de hacer comedias*.⁶¹ Neste aspecto, o tratado parece sensível à doutrina de Torquato Tasso de que o poema deve compor um “picciolo mondo”, um microcosmo, que contenha a maravilhosa variedade do universo, como explica Antonio Vilanova.⁶² A *novela corta española*⁶³ e a tragicomédia particularizam este ideal estético captando a variedade do universo próximo, o da vida na corte.

Maria de Zayas, não obstante, usa de seu agudo engenho para alterar o *modus significandi* da menção à alta nobreza em favor do projeto ideológico de sua obra. Assim, nas *Novelas amorosas y ejemplares*, eminentes personalidades avalizam, com o peso de sua autoridade, a honra e a ação das mulheres. É o que ocorre no caso de Dona Hipólita (Nov. VII), analisado no capítulo anterior, que assassinou o cunhado, como punição pelo abuso sexual. O caso foi levado ao Rei Felipe III, que julgou a vingança justa e a ré inocente. Em “La fuerza del amor” (Nov. V), quem aplica a justiça em Nápoles é o Vice-rei, Dom Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, “nobilíssimo, sabio y piadoso príncipe”,⁶⁴ elogia a narradora. Ele consente que Laura deixe o marido adúltero e se recolha a um convento.

Em Flandres, governada pelo Duque de Alba, a justiça é implacável em favor da honra de Dona Blanca, bela viúva que se sente ofendida pela burla de dois homens que querem assustá-la, fazendo-se passar por fantasmas – expediente tramado pelo flamengo Arnesto, para vencer a resistência da dama ao seu amor –. Desvendada a farsa, Arnesto é degolado e seu comparsa é enforcado (“El imposible vencido”, Nov. VIII).

⁶⁰ É possível recolher alguns exemplos entre as conhecidas peças de Lope de Vega. Em *Fuente Ovejuna* (composta entre 1604 e 1618, publicada em 1619), a morte do tirano Comendador Fernán Gómez de Guzmán pela população de Fuenteovejuna é julgada pelo Rei Fernando e a Rainha Isabel, fato que situa a ação dramática no tempo dos Reis Católicos (segunda metade do século XV) (cf. “Los hechos históricos” et. seq. In: LOPE DE VEGA, *Fuente Ovejuna*. Ed. Juan M.^a Marín. 16. ed. Madrid: Cátedra, 1997). Em *El caballero de Olmedo* (composta entre 1620 e 1623, publicada em 1624), após a morte à traição do fidalgo da vila de Olmedo é solicitado ao rei Juan II (1405-1454), rei de Castilha, que faça justiça, ato que ambienta a tragédia um século antes dos fatos históricos imitados (1521) (cf. “Introducción” de Ignacio Arellano; Juan M. Escudero (ed.). In: LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*. 4. ed. Madrid: Austral, 2001).

⁶¹ Cf. LOPE DE VEGA. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique G. Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

⁶² Cf. VILANOVA, 1989, p. 375.

⁶³ A *novela corta española*, como já foi dito, constitui um gênero iniciado por Miguel de Cervantes com suas *Novelas ejemplares* (1613). No tocante à presença de membros da alta nobreza em um papel correspondente ao assinalado, resumidamente podemos citar, nas *Novelas cervantinas*, as personagens de “La señora Cornelia”, que incluem membros da família italiana Bentibollis e o duque de Ferrara (nomes verídicos para caracteres fictícios). Também em “La gitanilla” acha-se o Corregedor, que exerce a justiça civil, e o Arcebispo, que tratará do casamento. As personagens aristocratas luzem sua nobreza em seus títulos nobiliários, como o pai de Preciosa, Dom Fernando de Azevedo, cavaleiro do Hábito de Calatrava, e o jovem Dom Juan de Cárcamo, cavaleiro do Hábito de Santiago (cf. CERVANTES, 1993).

⁶⁴ ZAYAS, 2000, p. 368.

Em “El juez de su causa” (Nov. IX), a heróica Estela é favorecida primeiro pelo Príncipe de Fez, Jacimín, que pessoalmente impede que ela seja violentada e condena à morte seus seqüestradores. Depois, os préstimos militares de Estela à coroa espanhola são premiados pelo Imperador Carlos V, que lhe concede o Hábito de Santiago, vultosa renda e o cargo de vice-rei de Valência. Quando se revela sua identidade feminina é destituída de tais bens, mas recompensada com o título de Princesa de Buñol.

Também o direito canônico tem suas práticas regimentais representadas na trama de “Aventurarse perdiendo” (Nov. I) e de “El imposible vencido” (Nov. VIII). Como visto no capítulo anterior, na Novela I o casal de protagonistas vai a Roma pedir ao Papa a dispensa dos votos religiosos de Jacinta, para legitimar o pacto de casamento por palavra, que já fazia valer de fato. Embora puna a quebra dos votos religiosos com uma penitência, o Pontífice favorece o casal, unindo-o oficialmente. Na Novela VIII, o direito canônico também é exercido com moral branda, ratificando o juízo manifesto pelos estudantes de Direito da Universidade de Salamanca, que favorece o cônjuge escolhido pela mulher ressuscitada.⁶⁵

Nesses seis contos a lei, exercida pelas autoridades monárquicas e eclesiásticas, declara legítimo que uma mulher tome em armas e vingue a honra, autoriza a esposa a dissolver o casamento, castiga com a morte os que afrontam a honra de uma mulher, premia o bom serviço militar e administrativo prestado por uma mulher, perdoa a mulher que rompe os votos monásticos e aceita que a mulher decida com quem se casar. Notadamente, ao compor as *Novelas amorosas y ejemplares* Zayas altera os fins da convencional alusão às personalidades que exercem o poder soberano para que seu veredicto autorize as ações de mulheres que ultrapassam os limites convencionados para elas, em atos que cifram as reivindicações pela promoção feminina.

Se Cristina de Pizán reclama que “filósofos, poetas, moralistas, todos (...) parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer, mala por esencia y naturaleza, siempre se inclina hacia el vicio”,⁶⁶ Zayas engenha uma obra na qual a voz masculina de eminentes autoridades se amplifica ao longo dos contos, pronunciando-se reiteradas vezes em favor da mulher. Estas vozes significativamente indicam a sincronia do projeto ideológico das *Novelas* de Zayas com o de *La ciudad de las damas*, de Pizán.

⁶⁵ Tal favorecimento não ocorre, por exemplo, na versão publicada de “La difunta pleiteada”, de Lope de Vega. Ali, o primeiro casamento é ratificado, ainda que o responsável pela ressurreição seja um amante mais sincero e dedicado que o marido, que foi escolhido pelos interesses econômicos do pai da “defunta”. A mulher disputada aceita pacificamente a determinação dos juízes, o que leva os estudiosos de Lope a duvidar que seja de sua autoria este final (cf. LOPE DE VEGA, 1917, p. XXI).

⁶⁶ PIZÁN, 2001, p. 64.

A deliberada alteração do papel das autoridades na narrativa de ficção consiste em um engenhoso artifício que – como os demais recursos poéticos – deve suscitar admiração pela beleza e novidade, mas ser verossímil. Zayas não descuida destas normas, citando nomes conhecidos e cargos compatíveis com as funções que desempenham. No que diz respeito ao veredicto sempre favorável à mulher, é condizente com a verdade, posto que as personagens suplantam o costume, mas não infringem escandalosamente as leis. Deve-se ter em conta que tanto o crime como a lei estavam sujeitos à interpretação do soberano, ou seus representantes, que tinham plenos poderes, como se lê nas *Ordenações filipinas*: “O rei é lei animada sobre a terra e pode fazer lei e revogá-la quando vir que convém assim fazer”.⁶⁷ Pode-se supor que da mesma forma as dignidades eclesiásticas exerciam sua autoridade.

Supostamente, com a artificiosa aplicação da lei Zayas oferece a seus leitores uma exposição de como seria verossímil e louvável se as instâncias do poder da sociedade católica e aristocrática avançassem sobre seus cânones para favorecer as mulheres.

Corroborar esta hipótese o fato de que, no século XVII, aqueles que pleiteavam a promoção feminina solicitavam leis que beneficiassem as mulheres, como Francisco de Quevedo representa em uma querela de *La hora de todos y la fortuna con seso* (composta entre 1633 e 1635, publicada em 1650). Ali uma mulher, cuja beleza e ferocidade é descrita satiricamente, dirige-se aos homens:

Tiranos, ¿por cuál razón, siendo las mujeres, de las dos partes del género humano, la una, que constituye mitad, habéis hecho vosotros solos las leyes contra ellas, sin su consentimiento y a vuestro albedrío? Vosotros nos priváis de los estudios, por envidia de que os excederemos; de las armas, por temor de que seréis vencimiento de nuestro enojo los que los sois de nuestra risa. Habéis constituido en árbitros de la paz y de la guerra, y nosotras padecemos vuestros delirios (...).⁶⁸

Termina solicitando que seja feita a emenda desse estado de coisas “o con darnos parte en los estudios y puestos de gobierno, o con oírnos y desagraviarnos de las leyes establecidas, instituyendo algunas en nuestro favor, y derogando otras que nos son perjudiciales”.⁶⁹ O protesto é contestado por um doutor de longuíssimas barbas que lança mão de arquiconhecidos argumentos misóginos. A réplica provoca um ataque de beliscões do “esquadrão de mulheres” sobre o doutor.

⁶⁷ *Ordenações filipinas*, livro III, título 75, parágrafo I. Apud LARA (ed.), 1999, p. 30.

⁶⁸ QUEVEDO, Francisco de. *La hora de todos y la fortuna con seso*. Ed. Jean Bourg; Pierre Dupont; Pierre Geneste. Madrid: Cátedra, 1987, p. 351.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 353.

Apesar do tom burlesco que acompanha a exposição de argumentos, Quevedo registra uma das contendas de seu tempo, na qual podemos confirmar que Zayas veicula na trama das *Novelas amorosas y ejemplares* as demandas das mulheres de seu tempo, trocando a ferocidade da eloqüente personagem quevediana pela sutileza na invenção de caracteres e ações *exemplares*.

3.3. O final feliz

Ensina Aristóteles, na doutrina da conduta apresentada em *Ética a Nicômacos*, que a ação prudente, guiada pela reta razão, conduz a um fim louvável. Quem não é deficiente quanto à sua potencialidade para a excelência aspira a atingir a felicidade mediante um certo aprendizado e esforço. A felicidade, portanto, é corolário da excelência.⁷⁰

Esses princípios éticos foram amplamente usados na invenção de obras ficcionais nos séculos XVI e XVII, juntamente com a doutrina da *Poética* do mestre estagirita. Ali afirma que, para que uma fábula seja bela, deve oferecer a mudança. Na tragédia, será a mudança “da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem”.⁷¹ Porém, o controle das paixões e a prática das virtudes – decorrentes do sofrimento produzido pelos erros ou pela má fortuna, como ocorre na epopéia e na tragédia *morata*, modelos do romance e do conto *exemplar* dos anos Seiscentos – conduzem as protagonistas femininas das *Novelas amorosas y ejemplares* e seus colaboradores a um desfecho afortunado, diferente do de seus antagonistas. Isto se dá em conformidade com os preceitos de Aristóteles, segundo os quais uma ação “se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções)”, conseqüentemente, “nas acções [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens”.⁷²

Na primeira coletânea de Zayas o prêmio pela ação louvável é concedido de acordo com a história e as ambições de cada protagonista feminina, podendo culminar com o retiro conventual ou com o casamento. Porém, ambas as soluções realizam-se de diferentes modos, descrevendo os gêneros possíveis para esta espécie de desenlace. Assim, cada conto contribui

⁷⁰ ARISTÓTELES, 2001, livro I, p. 27.

⁷¹ Idem, *Poética*. Trad. ed. Eudoro de Sousa. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, cap. XIII, p. 120.

⁷² Ibidem, cap. VI, p. 110-111.

com seu argumento para amplificar e completar a tese de felicidade na vida conventual ou por meio do casamento.

Fundamentalmente, o final feliz das protagonistas femininas das *Novelas* decorre de uma escolha, ou seja, é fruto do aprendizado e da aplicação da razão. A prudente escolha também é um índice que particulariza os caracteres que compõem o rol de admiráveis mulheres, como será destacado a seguir.

3.3.1. O retiro conventual

O claustro de um “monasterio principal” de Madri é o destino final da conturbada epopéia de Jacinta, protagonista da primeira das *Novelas amorosas y ejemplares*. Como ela, optam pela vida conventual Dona Graça (Nov. IV), Dona Laura (Nov. V) e Dona Joana (Nov. VI). Porém, em nenhum caso é a vocação religiosa que move as nobres damas a esta decisão, aspecto que convida a investigar o significado deste modo de vida para as mulheres nobres daquele período.

Jacinta decide recolher-se a um convento, mas sem fazer os votos. Sua escolha é determinada pela moderação do amor concupiscente e pelo desejo de ser fiel ao amor por Célio. Para este fim, a vida no mosteiro é a mais conveniente, porque permite conservar-se no estado civil em que está, o de viúva.

Dona Graça (Nov. IV) se torna religiosa após a viuvez, como condição para herdar a fortuna do marido. Ela foi enviada aos três anos para ser educada em um convento, a fim de que “se criase sin que llegase a conocer las cosas del mundo”.⁷³ O abandono do século alegra-a, porque irá ao mosteiro onde está sua mãe e poderá conhecê-la. Dona Graça usa a herança para construir para elas um grandioso convento, onde vivem com muito gosto.

Já Dona Laura (Nov. V) opta pelo claustro com uma vontade ferrenha: “se quería entrar en un monasterio, sagrado poderoso para valerse de las miserias a que las mujeres están sujetas”.⁷⁴ As “misérias” aludem aos atos desesperados que ela fez por amor ao marido, já mencionados. O desengano amoroso ganha ênfase quando tentam persuadi-la a fazer as pazes com o marido: “dijo que era cansarse en vano, que ella quería hacer por Dios, que era amante

⁷³ ZAYAS, 2000, p. 299.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 369.

más agradecido, lo que por un ingrato había hecho”.⁷⁵ Com o assentimento do Conde de Lemos, ela entra em *la Concepción*, “convento noble, rico y santo”.⁷⁶ A vida no claustro seguramente corresponde às expectativas de Dona Laura, posto que faz os votos logo que se torna viúva.

Semelhante causa leva Dona Joana (Nov. VI) ao claustro. O desejo de recuperar o amor do prometido marido induz Dona Joana a recorrer a forças ocultas. Os próprios diabos que operavam os sortilégios que ela encomendou lhe enviam o aviso de que sua alma se encaminha para o inferno, fato extraordinário amplificado com a aparição de uma alma do purgatório “cargado de cadenas y cercado de llamas de fuego”.⁷⁷ Ela desiste da vida secular e escolhe ser esposa de Deus. Como Dona Joana não está legalmente casada, desfaz o trato nupcial “por palavra”. No entanto, solicita que Dom Fernando restitua a obrigação moral que tem com ela prestando-lhe auxílio financeiro para inteirar “el dote y lo demás que es necesario” para sua entrada no convento de *la Concepción*, “que este sagrado elijo para librarme de los trabajos y desdichas de este mundo”.⁷⁸

Como se nota, a opção das personagens pela vida monástica recebe, com distintas nuances, a louvável aceção de rechaço às paixões mundanas em favor da antitética devoção ao sagrado, com vistas a um bem eterno: a salvação da alma, preocupação constante do catolicismo da Contra Reforma. Consultando *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (1988), de José Sánchez Lora, verifica-se que a escolha das personagens imita as práticas sociais dos séculos XVI e XVII. O historiador aponta o sensível crescimento da população eclesiástica na Espanha, nesse período.⁷⁹ Afirma que foram várias as razões que levaram milhares de mulheres ao claustro, nem sempre religiosas.⁸⁰ Este é, sem dúvida, um assunto muito complexo que Sánchez Lora aborda sob diferentes perspectivas, pautando-se em documentos que retratam as questões morais e políticas predominantes naqueles séculos.

Inicialmente, para compreender como a vida monacal representa o fim venturoso na trajetória das personagens de *Zayas* e de significativa parcela da população feminina espanhola, é importante ter em conta que os autores de tratados de educação feminina exaltavam o estado das ordenadas como o mais perfeito para a mulher, dogma repetido na

⁷⁵ ZAYAS, 200, p. 369.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 369.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 387.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 389.

⁷⁹ O censo de Castilha, de 1591, registra 20.697 religiosos e 20.369 religiosas, isto é, um total de 41.066 religiosos, cifra que representa um crescimento de 46,38% em relação ao censo de 1528-1536. Só de clarissas, a ordem feminina mais numerosa, fundam-se 83 novos conventos entre 1500 e 1599, ainda outros 64 no século XVII (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, p. 98-101).

⁸⁰ *Ibidem*, p. 139.

primeira das *Novelas amorosas y ejemplares*. Recordemos que o prudente Fábio, que está prestes a fazer os votos religiosos, aconselha Jacinta a esquecer Célio e buscar outro marido, ou: “si olvidándole y conociendo las desdichas que has pasado, y las malas correspondencias de los hombres, tomases estado de religiosa, pues ya sabes la vida que es y conoces que es la más perfecta, tanto más gusto darías a los que te conocemos”.⁸¹

Apoiando-se na primeira epístola de São Paulo aos Coríntios, em que o apóstolo recomenda a castidade para homens e mulheres – porque esta é a condição mais propícia para devotar-se a Deus –, o modelo da religiosa difundido pelos tratadistas incluía as qualidades desejáveis em toda mulher, tais como a obediência, a modéstia, a vergonha, a devoção e a gravidade, porém em sumo grau, sintetiza Mariló Vigil.⁸² A vida no convento, conseqüentemente, representa aos olhos do século a vida mais virtuosa e honrada, à qual se recolhem não só as noviças, mas também distintas mulheres, na condição de hóspedes, como descreve um memorial de 1574, do Frei Hernando del Castillo a Felipe II:

Pero los conventos de mujeres son con mucha frecuencia ... refugios para mujeres de calidad que acuden a ellos para hacer retiro o para su viudez, o asilos para jóvenes nobles que, independientemente de toda vocación, han sido destinadas al claustro por sus familias.⁸³

Há que acrescentar a presença de meninas que as famílias abastadas enviavam para serem educadas no convento “para que allí se críen en santo temor de Dios, y estén fuera de los peligros del mundo”.⁸⁴

Com o progressivo aumento da população monástica, o Estado perde a capacidade de sustentá-la, o que demanda a obrigatoriedade de ingressos financeiros para a admissão, regulados pela legislação eclesiástica: “no se recibirá la Novicia, hasta que se hagan las Escrituras de la dote competente que trae, alimentos y propinas, conforme a la tasa, y costumbre que huviere en los conventos”.⁸⁵

Estas normas atestam a verossímil preocupação de Dona Joana (Nov. VI) em obter a soma necessária para ingressar em *la Concepción*. A mesma demanda de recursos financeiros devia ser atendida pelas hóspedes, como é representado na história de Dona Hipólita (Nov.

⁸¹ ZAYAS, 2000, p. 209.

⁸² VIGIL, 1994, p. 216.

⁸³ Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 140. Mariló Vigil anota a pesquisa de Efrén de la Madre de Dios, quem “menciona a las huéspedes seculares del convento de la Encarnación, en el siglo XVI, las cuales, según dice, eran parientas y amigas de las monjas”. In: *Tiempo y vida de Santa Teresa*. Apud VIGIL, 1994, p. 214.

⁸⁴ ARBIOL, Fray Antonio: *La religiosa instruida...* (Madrid, 1791). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 145.

⁸⁵ *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la Orden de Nuestro Padre San Francisco* (Roma, 1639). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 115.

VII), que conta com a generosidade de Dom Garcia para entrar, e de seu esposo para permanecer no convento.

O dote era taxado pelos mosteiros de acordo com o status de suas moradoras. Sánchez Lora explica que havia conventos de elite, destinados à nobreza, que exigiam inclusive prova de fidalguia. Outros, mais humildes, destinados a grupos não-nobres, mas ricos, requeriam provas de limpeza de sangue, reguladas pela clerezia.⁸⁶ Mariló Vigil adverte que as comunidades religiosas faziam parte da sociedade do Antigo Regime, por isto os cenóbios reproduziam a hierarquia social da época.⁸⁷ Havia notáveis diferenças no valor dos dotes dentro da mesma ordem religiosa, que se adequavam aos gastos com o estilo de vida dos diferentes patamares da aristocracia.⁸⁸ Sánchez Lora destaca, particularmente, a elevada distinção dos conventos madrilenos, “todos ellos habitáculo no ya de la nobleza, sino de la gran aristocracia española del siglo XVII”.⁸⁹

A vida conventual, portanto, permitia às mulheres das classes privilegiadas manter um modo de vida confortável, similar ao da vida extramuros, com a vantagem de estarem guardadas “en la clausura del estado virginal y honesto”, nas palavras de Lucas Hidalgo.⁹⁰

Se a estes princípios acrescentamos os componentes religiosos da cultura da Contra Reforma, reunimos os elementos que operavam a sublimação do encerramento, como sugere Sánchez Lora, paradigma da vida honesta feminina: “para toda mujer sin dueño, cualquiera que sea la causa, no existe cauce de vivir honorable, a salvo su fama de las murmuraciones, que el claustro”.⁹¹

Os estados de viúva e solteira, ou de casada quando o marido está ausente – na guerra ou nas Índias – foram fonte de temor e censura, por causa do zelo ao estatuto da honra, pilar da distinção da nobreza. A mulher sem a custódia masculina representava um eminente perigo à ordem social estabelecida, risco que a vida conventual elide, oferecendo a salvaguarda pública da honra, posto que a honra é sempre pública, salienta Sánchez Lora.⁹²

Não se deve pensar, contudo, que havia mais confiança no recato das religiosas que no das mulheres do século. Cristina Segura Graiño, em “La transición del Medievo a la

⁸⁶ SÁNCHEZ, 1988, cf. p. 127.

⁸⁷ VIGIL, 1994, cf. p. 217.

⁸⁸ É ilustrativo o modo de vida no distinto convento de Santa Ana de Ávila, onde ingressou, em 1576, Dona María Vela y Cueto: “cada religiosa tenía además su celda... Alguna tenía hasta siete estancias. Una sala de entrada donde la Señora Monja recibía a sus visitas; alcoba, oratorio, cocina, cuarto de aseo, y cuarto de la criada que la atendía” (GONZÁLES HERNÁNDEZ, Olegario. In: *Autobiografía y Libro de las mercedes de Doña María Vela y Cueto*. Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 128).

⁸⁹ SÁNCHEZ, 1988, p. 155.

⁹⁰ Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 148.

⁹¹ *Ibidem*, p. 148.

⁹² *Ibidem*, p. 148.

Modernidad”, relata que na época dos Reis Católicos (1469-1516), quando inicia a implantação do Estado moderno, tudo, inclusive a vida religiosa, deve ser uniforme e centralizado. Em consequência, as comunidades femininas autônomas de beatas e beguinias⁹³ foram perseguidas e definitivamente extintas no Concílio de Trento (1543-1563). Isabel a Católica, ajudada por Cisneros, iniciou a reforma das ordens religiosas. Nas femininas, padronizou-se a obrigatoriedade da clausura, submissão e obediência às autoridades da ordem, ficando os conventos femininos subordinados aos masculinos da mesma congregação.⁹⁴

A clausura das religiosas foi regradada por uma série de regimentos eclesiásticos e pelo controle físico nos conventos, como a dupla fechadura, a roda, as grades, muros, o controle da entrada de pessoas e a vigilância nos locutórios.⁹⁵ Após listar e considerar estes mecanismos de controle – não impostos aos homens – Sánchez Lora adverte que os escândalos envolvendo fugas e casos amorosos das religiosas foram rara exceção.⁹⁶ Mariló Vigil reitera que os casos registrados nos *Avisos* de Pellicer e nas *Cartas de los Jesuítas*, por exemplo, foram anedóticos e o fato de que apareçam nos noticiários da época e nas obras cômicas e satíricas indica o quanto foram considerados surpreendentes e extraordinários, não devendo, portanto, ser generalizados.⁹⁷

Tendo em consideração este conjunto de informações, pode-se dizer que o ingresso em um rico e nobre convento coroa a honestidade, a distinção nobiliária e econômica das personagens femininas de Maria de Zayas. No entanto, embora estas personagens escolham um modo de vida que se acomoda às expectativas da sociedade católica e aristocrática da monarquia absoluta, em que cada indivíduo deve manter-se em um lugar, ideologicamente fixado, para a manutenção e reprodução de estruturas que se pretendem imutáveis, Jacinta,

⁹³ Pierre Groult classifica a congregação das Beguinias – cujo nome alude à mística Hildegard de Bingen (1148-1149?) – entre os movimentos populares místicos surgidos no século XII nos Países Baixos (*Los místicos de los países bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*. Trad. Rodrigo A. Molina. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976, p. 37-43). Dito movimento espalhou-se por todo o ocidente cristão com múltiplas manifestações e correspondentes denominações. Na Espanha recebeu o apelativo “beatas”, afirma Ángela Muñoz Fernández. Ela explica que “en la sociedad castellana de los siglos XV y XVI, beatas eran aquellas mujeres que, sin profesar votos, todo lo más el voto simple de castidad, observaban desde sus propias casas algún género de vida religiosa, temporal o permanente, solas o en compañía de otras. Vestían un hábito distintivo, diferente de los acuñados por las órdenes religiosas vigentes, se situaban bajo la jurisdicción de los obispos y se solían mantener de su propio trabajo empleándose, así mismo, en diversas labores asistenciales, dirigidas a pobres y enfermos, o educativas. Su propuesta religiosa discurría en el siglo en una síntesis de vida activa y contemplativa” (*Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder* (ss. XIV-XVI). Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 6-7).

⁹⁴ Cf. SEGURA GRAIÑO, Cristina. “La vida espiritual”. In: GARRIDO, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres de España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 238-244.

⁹⁵ Cf. SÁNCHEZ, 1988, p. 150-153.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 155.

⁹⁷ VIGIL, 1994, p. 244-246.

Laura e Joana apresentam um gesto de independência. Jacinta é o mais arrojado exemplo de insubordinação aos padrões estabelecidos, porque escolhe o convento como lugar para viver o peculiar afeto por um religioso. A partir dos dados históricos, entende-se que o convento configura o espaço próprio para nutrir esta rara forma de amor sem comprometer a honra da rica e independente viúva.

Para Laura e Joana a opção pelo convento representa uma clara rejeição ao casamento, enquanto instituição que implica a submissão da esposa ao marido, nestes casos, indigno da importância e da autoridade que lhe foram conferidas. A entrada no convento coroa a decisão destas personagens femininas de romper a relação de subordinação e assumir o governo da própria vida, sem a ingerência de tutores masculinos.

A boba Dona Graça representa a antítese das damas discretas e voluntariosas. Ela imita a versão branda da “monja a la fuerza”, que é destinada à vida religiosa por sua família. O Concílio de Trento, observa Sánchez Lora, dedicou um capítulo à condenação da violência sobre o livre-arbítrio das jovens, com a pena de excomunhão para os infratores. Porém, as famílias ricas encontraram um modo de dissimular esta prática enviando as filhas ao claustro ainda crianças. Sánchez Lora opina que, convertida em aprendiz de freira, seria natural que a menina escolhesse o hábito, podendo tornar-se noviça ao doze anos e professar aos dezesseis.⁹⁸

O fato que amplifica a violência sobre o livre arbítrio de Dona Graça, exercida intencionalmente por Dom Fadrique, mesmo após a morte, é o encontro dela com a mãe, impossibilitado durante a vida do prepotente cavalheiro.⁹⁹ Entre os muros do convento, ambas poderão viver livres da lascívia masculina que levou Serafina à desonrosa gravidez e sua filha, Dona Graça, ao desrespeito à fidelidade conjugal. O cenóbio, enquanto final feliz, contempla à ingênua Dona Graça a tranquilidade de voltar ao ambiente em que foi criada, livre dos ardis e dos preconceitos masculinos, sobretudo, livre da manipulação de um tutor pretensamente precavido.

As diferentes causas e circunstâncias que levam Jacinta, Serafina, Graça, Laura e Joana ao claustro individualizam a experiência feminina e trazem à coletânea variadas perspectivas para examinar a escolha pela vida conventual. A diversidade de modelos oferece

⁹⁸ SÁNCHEZ, 1988, p. 145-146.

⁹⁹ Ruth El Saffar considera que a separação entre mãe e filha compõe uma história trágica que subjaz às aventuras cômicas de Dom Fadrique: “es sólo al final que nos damos cuenta que don Fadrique, que parece seguir una búsqueda noble, es en realidad el representante de un sistema que controla no sólo la sexualidad y educación de las mujeres, sino también el acceso de una madre a su hija” (“Ana/Lysis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in Maria de Zayas’s *Enchantments of Love [Novelas amorosas y ejemplares]*” (1993). Apud OLIVARES (ed.), 2000, p. 95.

ao leitor das *Novelas amorosas y ejemplares* a possibilidade de refletir sobre este sublimado modo de vida e perceber os múltiplos significados que o recolhimento a um convento pode assumir enquanto solução para os conflitos entre os sexos, bem como entre o indivíduo e a coletividade. Com muita perspicácia e decoro Zayas dota estas personagens femininas de voluntariedade e autonomia para, depois do doloroso aprendizado, guiar-se pela reta razão e negar que a felicidade pode ser alcançada sob a tutela do marido, quando o caráter dele dista da excelência.

3.3.2. O final feliz com casamento

Se a vida religiosa é a mais perfeita para a mulher, a vida de casada é seu destino natural, afirmam os livros da Bíblia e insistem os tratados dos preceptores católicos.¹⁰⁰ Criada para ser companheira do homem e colaboradora do marido, é como esposa e mãe que a mulher espanhola do século XVII desempenha seu papel na sociedade. Sem o matrimônio e sem o marido carece de posição e de identidade, afirma Mariló Vigil.¹⁰¹

Para os membros da aristocracia o casamento é um contrato público e social que deve obedecer às normas de seu estamento, sobretudo no tocante à igualdade entre os nubentes, a fim de manter os privilégios e as diferenças sociais, pautados pela riqueza e fidalguia, pelos estatutos da honra e de limpeza de sangue. O zelo de tais condicionantes sociais, explica José Sánchez Lora, determina a vigilância do grupo, especialmente dos pais, sobre os enlaces, para evitar que suas filhas escolham uma “pessoa indigna”, isto é, inferior em algum dos citados quesitos.¹⁰²

A preocupação com a conservação da aristocracia norteia os tratados e sermões dos pregadores católicos, encarregados da educação moral da mulher honrada. Todavia, os paradigmas de reclusão e silêncio são antagônicos aos padrões de comportamento da corte, que exigem o cultivo das humanidades e a destreza nas artes da conversação. Ante o forte controle familiar e social, as donzelas sonham em ser servidas amorosamente, como as

¹⁰⁰ Frei Luis de León, em *La perfecta casada*, afirma que “el fin para que Dios la creó es para ser ayudadora del marido” (1968, p. 41).

¹⁰¹ VIGIL, 1994, p. 92.

¹⁰² Frei Enrique Villalobos atesta o caráter “indigno” da união entre “desiguais”: “y adviértase que para este efecto se llama indigno, el que es notablemente desigual, ora sea en la honra, ora sea en la hazienda, ora sea en su mala manera de vivir: de suerte que sea afrenta casarse con él” (*Summa de la theología moral y canónica* (Madrid, 1622). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 141).

personagens dos romances de cavalaria e pastoril, e reivindicam o direito de escolher com quem se casar, assevera Mariló Vigil.¹⁰³ No Renascimento, a literatura e o teatro convertem o tema da liberdade feminina para a escolha do marido em um de seus assuntos preferidos, segundo Alicia Yllera. Ela diz que quando Zayas publica suas obras, esta polêmica já era trivial, sendo que a comédia ainda a utilizava como fonte de conflito entre as inclinações amorosas da filha e os desejos do pai.¹⁰⁴

Avançando sobre o trivial, nas *Novelas amorosas y ejemplares* as reivindicações femininas a respeito do casamento se voltam para as segundas núpcias, que suplantam o fracasso das primeiras. O segundo matrimônio é a estratégia escolhida pela perspicaz autora para tornar verossímil a proposição de uma tese de casamento feliz, “por amor”, que se articula ao longo desta coletânea. Ela se desenvolve por meio da amplificação, artifício que permite complementar a argumentação e as provas nos sucessivos contos, como ocorre com as virtudes femininas.

A respeito do casamento “por amor”, Mariló Vigil confirma que, nos séculos XVI e XVII, este tipo de enlace era mais um tema literário que uma possibilidade real, uma vez que o dote era uma questão prioritária.¹⁰⁵ Segundo ela, alguns casos de casamentos não contratados pelas famílias devem ter ocorrido, a julgar pela regularidade com que os preceptores abordam o assunto. Eles são unânimes em aconselhar que os pais casem logo suas filhas, antes que elas façam disparates “como salirseles de casa, o en casárseles ascondidamente y contra su voluntad, y aún contra su honor y autoridad”, adverte Gaspar de Astete.¹⁰⁶ Também insistem no prognóstico dos infortúnios que advêm a este tipo de boda, como o de Alonso de Andrade:

Dios castiga de ordinario a los que se casan por su voluntad contra la de sus padres [...] por mano de sus propios maridos, saliéndoles aviesos, y mal acondicionados, desagradecidos, jugadores y desbaratados, con que desperdician la hacienda, y a pocos años les pierden el amor, y se hallan pobres, miserables, aborrecidas, dejadas de sus padres [...] y por el contrario, a las, que son humildes, sujetas y obedientes, y se dejan regir y gobernar de sus mayores, les echa Dios mil bendiciones, y todo les sucede bien, y viven en suma felicidad, y prospera Dios, su casa y su familia.¹⁰⁷

¹⁰³ Cf. “La doncella”. In: VIGIL, 1994, p. 18-91.

¹⁰⁴ Cf. “Introducción”. In: YLLERA (ed.), 1983, p. 48-49.

¹⁰⁵ VIGIL, 1994, p. 79.

¹⁰⁶ Gaspar de Astete, de la Compañía de Jesús, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* (Burgos, 1603). Apud VIGIL, 1994, p. 79.

¹⁰⁷ Alonso de Andrade, calificador del Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de nuestra Señora. Primera parte: para todos los estados* (Madrid, 1646). Apud VIGIL, 1994, p. 80.

Sem confrontar o ancestral costume, as personagens de Zayas não contestam a autoridade dos pais para escolher o marido das filhas. Os contos têm manifestas declarações a este respeito, como a de Jacinta (Nov. I):

Faltó mi madre al mejor tiempo, que no fue pequeña falta, pues su compañía, gobierno y vigilancia fuera más importante a mi honestidad que no los descuidos de mi padre, que le tuvo en mirar por mí y darme estado (yerro notable de los que aguardan a que sus hijas le tomen sin su gusto).¹⁰⁸

Dona Hipólita, protagonista de “Al fin se paga todo” (Nov. VII), se casou com Dom Pedro seguindo a decisão de seus pais. A obediência, como a personagem explica, se deve à pouca idade e à confiança depositada nos progenitores como os mais aptos para julgar o que lhe convém. Como ela, se unem ao marido escolhido pelos pais Dona Clara (Nov. VI), Dona Leonor (Nov. VIII) e Constança (Nov. X). Contudo, Zayas explora o conflito da alma feminina ante o necessário respeito à escolha dos pais por meio de um solilóquio de Dona Leonor, em “El imposible vencido” (Nov. VIII), no qual duelam, em sua alma, o dever filial e o desejo de ser leal ao compromisso que assumiu com Dom Rodrigo.¹⁰⁹ A deferência à vontade dos pais também é destacada na história de Estela, que em “El juez de su causa” (Nov. IX), imbuída da autoridade de Vice-rei de Valência, tem a ocasião de revogar o compromisso matrimonial, acordado por meio de “escrituras y conciertos”¹¹⁰ entre seu pai e o conde italiano. Porém, antes de fazê-lo, suplica ao pai que aceite sua decisão. Portanto, pode-se entender que a tese de casamento feliz não desautoriza os progenitores, mas os critérios utilizados por eles para a boda das filhas.

Nos últimos exemplos mencionados, o conflito surge quando a escolha do genro é movida pela cobiça, motivo da crise de consciência de Dona Leonor (Nov. VIII), cujos pais preterem seu amado Dom Rodrigo, porque é um “segundo”, e elegem Dom Alonso, dotado com um hábito das ordens militares. Como ela resiste – aguardando o regresso de Dom Rodrigo, trazendo títulos e um soldo pelo serviço militar em Flandres – os pais a enganam com uma carta falsa e ela se casa com Dom Alonso. O mesmo conflito se repete na Novela IX, quando os pais de Estela recusam o pedido do jovem que a filha estima por preferir vê-la

¹⁰⁸ ZAYAS, 2000, p. 179-180.

¹⁰⁹ “¿Qué les podré decir a mis padres que sea creída, ni qué disculpa daré que me la admitan? ¿Dejaréme vencer de sus importunaciones? Sí, que son padres, y no pueden desearme cosa que no me esté muy bien, y cuando me estuviese mal, débales el ser y el mayor amor que pensarse puede. ¿Pues en qué podré pagarles sino en obedecerles y darles gusto? Mas si se le doy, ¿cómo cumpliré con mi amor?, ¿cómo con mi don Rodrigo?; el cual puede ser que alguna forzosa ocasión no le ha dado lugar a venir al tiempo señalado” (ibidem, p. 469-470).

¹¹⁰ Ibidem, p. 491.

condessa. Sem ter autoridade para anular a licença e contratos firmados pelos pais, Estela foge para não ter de cumprir o compromisso. Na fuga, ocorre a peripécia que dá início aos trabalhos e peregrinações da personagem. A estes exemplos pode-se somar o de Aminta (Nov. II), que foi comprometida com seu primo por decisão de seu tio e tutor, o qual encontra em seu próprio filho a melhor pessoa para administrar a considerável herança da órfã. Porém, ela foge para se unir com quem escolheu, seduzida pelo homem astuto que forja uma união legítima.

O engano e a cobiça ainda estão presentes nas bodas das virtuosas Dona Clara (Nov. VI) e Constança (Nov. X). O pai de Dona Clara oferece um vultoso e falso dote que atrai a cobiça de seu genro. A mãe de Constança se impressiona com a fortuna com que um fidalgo montanhês dota sua filha, quanto aparentemente está à beira da morte, e a impele a se casar com ele. Após o casamento, o montanhês confessa que a fortuna não existe. Em conformidade com sua índole, as protagonistas aceitam pacientemente os fatos e são esposas dedicadas.

A cobiça, igualmente, é o móvel da união do avaro Dom Marcos com a pícara Dona Isidora, em “El castigo de la miseria” (Nov. III). O pacto é selado por um falso notário e dissolvido pela fuga da esposa, que leva consigo os bens do avaro.

Como se observa, Maria de Zayas não destitui a autoridade dos pais, tampouco contesta a obrigatoriedade do casamento para a mulher. O objeto da crítica são as práticas mercantis que regulavam o casamento, que era pública e reconhecidamente utilizado como meio para ascensão social. A contundente censura a tais transações aparece em cinco dos dez contos das *Novelas amorosas y ejemplares*. O vilipêndio é mais notável em “El castigo de la miseria” (Nov. III), que imita com saborosa sátira os trâmites burocráticos, com declarações de posse e contratos.¹¹¹

Também são alvo de repreensão as uniões assumidas para remediar as urgências do amor erótico, como acontece no primeiro matrimônio de Jacinta (Nov. I), Aminta (Nov. II) e Joana (Nov. VI). O final desafortunado indica a ineficácia deste critério para a obtenção de um matrimônio feliz.

¹¹¹ Mariló Vigil afirma que “el matrimonio era fundamentalmente un contrato económico” (1994, p. 82). Apóia-se em Bartolomé Bennassar, que em *Los españoles, actitudes y mentalidad* (Barcelona, 1978) assinala que o casamento foi considerado como um contrato inclusive entre as pessoas mais humildes, como atestam os registros de bodas celebradas no povoado castelhano de Villanubla, em 1594 e 1598, algumas entre camponeses pobres. Segundo Bennassar, “los contratos consignaban minuciosamente la aportación de cada esposo, la dote de la mujer y las arras prenupciales del hombre, que debían presentar, al menos teóricamente, la décima parte de sus bienes. Los diversos componentes del ajuar de la casada eran descritos y valorados con precisión; por ejemplo, tantas almas de tela de tal calidad, para tal uso y de tal precio”. O mesmo acontecia entre camponeses ricos, comerciantes e artesões e, se as exigentes negociações não tivessem êxito, não se realizava o casamento (Apud VIGIL, 1994, p. 82-85).

Em linhas gerais, nas *Novelas* são malogrados os casamentos movidos pela cobiça e pela paixão amorosa. O vulto sugere que apontar os erros das convencionais práticas dos enlaces constitui a primeira parte da lição sobre a felicidade conjugal. O fracasso tem como provável finalidade produzir o *desengano* sobre os antigos padrões de união matrimonial, posto que Zayas organiza a lição sobre a felicidade no casamento “por amor” como um exercício estóico. Para que as protagonistas se desengajem, isto é, reconheçam que aquilo que parecia ser um bem, na verdade é um mal, passam por um período de sofrimento, no qual encontram muitos obstáculos e infortúnios, tão variados quanto o número de episódios de cada conto. Esta primeira fase do aprendizado corresponde ao que o guardião do templo de Cronos, em *Tabla de Cebes*, chama de período de conversão. Nela, aqueles que se deixaram levar pela Falsa Opinião serão purificados, expulsando de sua alma a Ignorância, a Insensatez e as restantes maldades. Após expurgar as errôneas opiniões e paixões, chega-se à moderação dos afetos e à autêntica educação, que verdadeiramente discerne o que é bom.¹¹² Estas, por fim, devem conduzir à felicidade.

O que é bom para cada personagem será determinado individualmente, de acordo com suas ambições. Livres dos primeiros laços matrimoniais, Aminta (Nov. II), Clara (Nov. VI), Hipólita (Nov. VII), Leonor (Nov. VIII) e Estela (Nov. IX) optam pelo segundo casamento “por amor”, enquanto Jacinta (Nov. I), Graça (Nov. IV), Laura (Nov. V), Juana (Nov. VI) optam pelo retiro conventual, com ou sem os votos religiosos. Constança (Nov. X), superadas as purificações, escolhe manter a primeira união. Já os protagonistas masculinos dos contos cômico-satíricos não suportam o ruir de suas falsas opiniões sobre o matrimônio. Advém-lhes a morte ao verem frustrados seus néscios planos de enganar (Nov. III) ou manter na ignorância (Nov. IV) suas esposas. Deste modo, ainda que operem como exemplo *ex contrario*, estes contos contribuem para a amplificação e o desenvolvimento da lição sobre o matrimônio feliz, integrando-se ao propósito ideológico da coletânea.

Há que destacar que a opção pelo segundo casamento é possível em decorrência da viuvez, como ocorre com Dona Clara (Nov. VI) e Dona Hipólita (Nov. VII); pela falsidade da primeira união, na história de Aminta (Nov. II); ou pela anulação legal do primeiro, nos casos da ressuscitada Dona Leonor (Nov. VIII) e de Estela (Nov. IX). Zayas não descuida da verossimilhança, por isto, em todos os contos as prerrogativas legais são garantidas para que o casamento “por amor”, em segundas núpcias, se realize legitimamente.

¹¹² ORTIZ (ed.), *Tabla de Cebes*, 1995, p. 30-33.

Chama atenção como as *Novelas amorosas y ejemplares* tratam de forma bastante ampla a dissolução do casamento, tema pouco comum à *novela corta española*, gênero que prima pela exemplaridade dos costumes. Não obstante, o divórcio aparece como matéria cômica dos *Entremeses*,¹¹³ de Miguel de Cervantes, e era prestigiado no teatro do valenciano Guillén de Castro,¹¹⁴ como observa José María Roca Franquesa.¹¹⁵ Em seus contos, Zayas não chega a pleitear o divórcio, que não seria verossímil naquela época,¹¹⁶ no entanto, apresenta diversas ocasiões em que se anula, parcial ou completamente, as diferentes formas do pacto matrimonial. Ocorre, por exemplo, a revogação da coabitação dos esposos legítimos nos casos de Dona Laura (Nov. V) e Dona Hipólita (Nov. VII), fato que não invalida o contrato nupcial. Na Novela VI, Joana rompe o casamento “por palavra”, que justificava sua vida conjugal com Dom Fernando. Nesta variante, a anulação do pacto não tem implicações legais, apenas morais, que Dom Fernando atende ao prover o auxílio monetário que Joana solicita para o dote conventual. Zayas amplifica o tema da revogação do casamento com a abordagem de outros gêneros de união, como aquela pactuada sob coação, como a de Dona Leonor (Nov. VIII), ainda na dissolvência dos contratos pré-nupciais firmados sem o conhecimento da noiva, levada a termo pela varonil Estela (Nov. IX).

Entre as personagens que optam por novas bodas, a que expressa detalhadamente as razões desta decisão é Dona Hipólita. Seus critérios, expostos no capítulo anterior, alicerçam-se no longo convívio pré-nupcial, no apreço pelo talhe e entendimento, na certeza da nobreza do caráter e do verdadeiro amor do eleito. Convém advertir que o segundo marido de Dona Hipólita conhece suas faltas e estima suas qualidades. O mesmo ocorre com o segundo marido de Aminta, que a ajudou a realizar a vingança de sua honra. Grosso modo, pode-se afirmar que os critérios para as segundas núpcias enunciados por Dona Hipólita são extensivos aos demais contos, com a variante de que Dona Clara (Nov. VI), Dona Leonor (Nov. VIII) e Estela (Nov. IX) não cometem faltas contra a honra, portanto, nestas histórias o longo convívio dá ao segundo marido a oportunidade de conhecer e estimar as muitas virtudes de sua esposa.

¹¹³ Especificamente no “Entremés del Juez de los divorcios”. Cf. *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. 8. ed. Madrid: Cátedra, 1990, p. 97-110.

¹¹⁴ Por exemplo, em *Los mal casados de Valencia* (composta entre 1595 e 1604, publicada em 1621).

¹¹⁵ Cf. *La novela cortesana del siglo XVII. Doña María de Zayas y Sotomayor* (op. cit.).

¹¹⁶ Luciano García Lorenzo, na “Introducción” a *Los mal casados de Valencia* (1621), de Guillén de Castro, contesta o uso do termo “divórcio” por Valbuena Prat para referir-se ao desfecho da peça. García Lorenzo explica que não existia o divórcio, tal como o entendemos atualmente. Havia a possibilidade de anulação do casamento, com regras estritas, mas sem a possibilidade de um novo casamento. Além da anulação, o Concílio de Trento admitia unicamente a separação dos cônjuges, em casos de rara excepcionalidade ((ed.), 1976, p. 35).

As distintas motivações da opção pelo retiro conventual e da escolha pelas segundas núpcias assinalam a individualização dos caracteres e da experiência feminina. A partir do doloroso aprendizado decorrente de suas más escolhas, ou de seus pais, as protagonistas femininas assumem ativamente o governo de sua vida, mediante escolhas que decorrem da moderação dos afetos e da aplicação da razão. Conseqüentemente, a atribuição de inclinações e disposições positivas ao caráter da mulher e a cuidadosa mimesis dos movimentos de sua alma operam um substancial avanço nas práticas poéticas de representação do sexo feminino, especialmente em tempos em que pícaras, celestinas e cortesãs eram prestigiadas pelas belas letras.

Tendo em conta as considerações apresentadas, pode-se dizer que nas *Novelas amorosas y ejemplares* o louvor à mulher se relaciona intrinsecamente com o elogio ao matrimônio, a partir das inovadoras pautas de Maria de Zayas. Corrobora esta assertiva a observação de como o desenlace com matrimônio nesta coletânea se distancia do final feliz com múltiplos casamentos que caracteriza as comédias de Lope de Vega. Por exemplo, em *La vengadora de las mujeres* (escrita entre 1617 e 1620, publicada em 1621)¹¹⁷ a princesa Laura não quer se casar, prefere vingar as mulheres escrevendo obras para elogiá-las e para vituperar os homens, mas acaba se apaixonado e aceitando o casamento com o príncipe da Transilvânia, que se aproxima dela como humilde e culto secretário. Laura também era solicitada por outros dois príncipes, que no final se casam com suas damas de companhia. Esta espécie de casamento, como prêmio de compensação, era uma fórmula comum na comédia dos anos Seiscentos, em que o final feliz implica no casamento de todos, inclusive os criados que participam da trama. Este desenlace também aparece em obras em prosa como, por exemplo, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), de Miguel de Cervantes. Para compensar o longo serviço amoroso de Arnaldo, rei da Dinamarca, Sigismunda lhe oferece a mão de sua irmã, a infanta Eusébia, que ele aceita de boa vontade.¹¹⁸ Nas *Novelas amorosas y ejemplares* este final aparece como exceção, apenas no último conto, no desfecho de uma personagem secundária, quando Constância resolve o conflito que ameaça sua honra propondo ao homem que a solicita que se case com sua irmã.

O modelo de felicidade matrimonial concebido por Zayas tampouco aceita o casamento como instrumento para restituir a honra da mulher, vítima de uma união sexual violenta, tal como ocorre com Dorotéia, personagem de uma das histórias intercaladas da primeira parte do *Dom Quixote* (1605), de Cervantes. A violência de Dom Fernando é

¹¹⁷ In: LOPE DE VEGA. *Obras escogidas. Teatro*. Madrid: Aguilar, 1990, v.1, p. 1569 -1600.

¹¹⁸ CERVANTES, 1997, p. 727.

amenizada com a palavra de matrimônio, que o fidalgo não tenciona cumprir. Porém, no final, é dissuadido pela virtude e eloquência da discreta Dorotéia. O casamento também tem a finalidade de escusar a violência sexual que desonrou e gerou filhos em duas das *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, “La fuerza de la sangre” e “La señora Cornelia”.

Figuradas com caráter e autonomia próprios, conquistados mediante um certo tipo de aprendizado e esforço, as protagonistas femininas das *Novelas amorosas y ejemplares* se libertam do estigma de moeda de comércio, de objeto de compensação e de efígie da honra da família.

Distanciando-se dos modelos de seus antecessores, nas *Novelas amorosas y ejemplares* Zayas advoga em favor do casamento como um laço que une a vontade livre de indivíduos, os quais durante o longo convívio conhecem as faltas e debilidades do outro e estimam as qualidades de seu caráter com um afeto moderado. O casamento “por amor”, como é desenhado por Zayas, valoriza as prerrogativas particulares de homens e mulheres de caráter excelente em vez das expectativas familiares e sociais, nem sempre magnânimas. Contudo, este modelo de felicidade não implica na derrocada dos valores aristocráticos, posto que as eventuais desigualdades entre os cônjuges são superadas pela qualidade moral daqueles que a riqueza menos favoreceu.¹¹⁹ Fica evidente que a proposta de Zayas para o casamento feliz não implica em um grande arrojo de autonomia feminina, já que mantém a mulher no tradicional papel de esposa e mãe. Entretanto, a proposta de Zayas representa um avanço moderado que, de modo verossímil, harmoniza os extremos: a vontade individual das filhas e a expectativa dos pais. Para apreciar devidamente o modelo de felicidade sugerido por Zayas é preciso ter em mente que a moderação, isto é, o justo meio entre os extremos contrários, era o alvo da filosofia neo-estóica, norte da educação católica e política que permeava as práticas sociais e as artes nos séculos XVI e XVII.

No modelo de matrimônio admirável e verossímil que propõe, Zayas engenhosamente verte os paradigmas da filosofia neo-estóica para a educação afetiva de seus leitores, incitando-os à correta percepção do bem e do mal em todas as coisas, à moderação das paixões e à prudência, através de oito *exemplos* e dois *escarmentos* – os exemplos masculinos *ex contrario* –. De acentuado caráter político, a lição de como obter a felicidade com o

¹¹⁹ O século XVII herda do XVI o debate fomentado pelos humanistas em torno à honra, o qual questiona se a honradez é determinada pelo grau de fidalguia e riqueza ou pela qualidade das ações e do caráter dos indivíduos. Este dilema alimenta a ficção amorosa do período, como se vê, por exemplo, na história de Dorotea, na primeira parte do *Dom Quixote* (1605), de Cervantes. A valente donzela reivindica o reconhecimento da honradez de seu caráter e costumes para contestar a desigualdade nobiliária entre ela e Dom Fernando, rico fidalgo que a desonrou (cf. CERVANTES. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer: Barcelona, Planeta, 1990, Parte I, cap. 28, 36-37). Zayas também faz ecoar este debate em sua obra, como foi destacado na análise de “Al fin se paga todo”.

casamento¹²⁰ rejeita as tradicionais formas de representar o matrimônio e a mulher, ensinando a respeitá-la e dignificá-la por seus atributos individuais e pela virtude de fundar famílias felizes e honradas – destacadas no final dos contos –, instituição em que se alicerçam as grandes repúblicas.

No tocante à composição da coletânea, o exame de como se organiza e apresenta a galeria de *exemplos* femininos de virtude, que ensina lições de felicidade por meio do retiro conventual ou do matrimônio “por amor”, permite apreciar a engenhosa inventiva da autora que, diligentemente, compõe cada personagem, cada conto, cada tese com um sentido próprio e completo, que calculadamente se amplificam quando se reúnem a seus pares, e se incrementam quando somados ao conjunto de elementos da composição. Mediante o primoroso emprego das artes poéticas, a primeira obra de Zayas deve maravilhar o leitor com a invenção de uma coletânea de contos ao mesmo tempo variada e coesa, admirável e verossímil, que perturba e logo aquieta os ânimos, em conformidade com os preceitos de Pinciano.¹²¹

¹²⁰ A constatação de que as *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) mostram sucessivos exemplos que ensinam a alcançar a felicidade por meio do casamento permite revogar as conclusões de Salvador Montesa Peydro. A impressão causada pelos martírios das esposas nos *Desengaños amorosos* (1647) possivelmente leva Montesa a afirmar que, quanto ao matrimônio, a obra de Zayas manifesta “su profunda animadversión hacia él”, posto que o representa como um passo que “lejos de conducir a la plenitud, conduce a la destrucción total”. Após contabilizar os fracassos conjugais das duas coletâneas, Montesa reafirma a aversão da autora e considera a possibilidade de uma motivação pessoal: “hay, pues, un franco rechazo del matrimonio como ideal de vida femenina, que ha inducido a muchos a pensar en un fracaso personal que la amargase” (MONTESA, 1981, p. 120-122).

¹²¹ Segundo a *Philosophía Antigua Poética* (1596), de Pinciano, estas são as principais qualidades da fábula (cf. Ep. 3ª, cf. p. 39), como foi exposto no capítulo 1 (seção 1.3.2.1).

4. Dois contos de *Desengaños amorosos*¹

Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiera atormenta los ojos de una águila, de un linco, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento.

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, 2001, v. 2, p. 191-192.

Dez anos após as *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), Maria de Zayas publica a segunda coletânea que, já no título, indica a intenção de dar continuidade à primeira: *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647), modernamente chamada *Desengaños amorosos*. Em ambas o amor é o centro para o qual converge o interesse das personagens masculinas e femininas, tema propício para abordar o conflito entre os sexos. Porém, o principal elo entre as coletâneas, como será demonstrado, é o comum propósito de elogiar a mulher e defender sua dignificação. No engenhoso plano de obra, as duas partes voltam-se para a mesma finalidade com estratégias distintas. Enquanto que a primeira enaltece a mulher por meio de contos cuja lição compõe um *exemplo*, mostrando ações louváveis, dignas de serem emuladas, sempre protagonizadas por personagens femininas, na segunda os contos apresentam modelos que devem servir de *escarmiento*, isto é, de lição sobre aquilo que se deve evitar, por ser ignóbil. Predomina o vitupério às personagens masculinas, que protagonizam ações viciosas e são abjetas com as mulheres. Sua ação desacredita a convencional superioridade masculina. Em *Desengaños amorosos* o elogio à mulher se mantém, uma vez que o castigo cruel ou a morte das personagens femininas não constituem a última ação e o desfecho sempre enaltece as vítimas. Porém, já não serão as exemplares ações femininas o

¹ Os *Desengaños amorosos* estão disponíveis na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, com edição e prólogo de Estrella Ruiz-Gálvez Priego (www.cervantesvirtual.com).

principal meio para reivindicar a dignificação da mulher, mas a eloquência das bem entendidas desenganadoras.²

Este capítulo dedica-se a assinalar como os *Desengaños amorosos* dão continuidade e incrementam os projetos poético e ideológico percebidos na primeira coletânea. Inicia pela análise da intriga entre as personagens da moldura, que justifica a alteração da perspectiva sobre o amor, a mulher e o homem no segundo sarau. A amostragem de dois contos deve ilustrar como o discurso introdutório das desenganadoras ganha novas dimensões e importância no sarau, para melhor albergar o debate ideológico, imitando o vigor da disputa polêmica dos salões de conversação, e alcançar os fins a que se propõe: defender a mulher, desenganá-la e emendar os homens. A coletânea de 1647 aumenta seu didatismo ao ampliar a atenção sobre o efeito dos discursos e dos contos sobre o ânimo da audiência, como será demonstrado. Acentua-se, nesta coletânea, o compromisso com o *proveito* do honesto e entretido sarau.

No tocante ao enredo, será observado que a lição que visa ao *escarmento* exige a mudança do gênero da fábula, de tragédia *morata* para a *patética*,³ transferindo a ênfase para o erro que leva ao final inglório. A natureza da ação depende do caráter das personagens, que nesta coletânea são inclinadas mais aos vícios que à virtude.

O estudo dos contos de *Desengaños amorosos* irá prescindir do exame das fontes de imitação, limitando-se a apontar algumas hipóteses. Isto porque se considera que o artifício da imitação e acomodação das fontes ficcionais já foi suficientemente estudado no segundo capítulo. Neste, merece destaque a imitação da matéria doutrinária do catolicismo da Contra Reforma, fortemente presente na lição moralizadora dos contos. Para analisar os *Desengaños* é importante salientar outros aspectos da composição, como a pintura dos castigos e assassinatos truculentos, que chamaram tanta atenção dos críticos dos séculos XIX e XX e, especialmente, a coerência entre os discursos da moldura e a trama dos contos.

Como critérios de seleção para a amostragem encontram-se, primeiramente, a didática integração da denúncia, do protesto e da reivindicação dos discursos da moldura às histórias trágicas dos contos. Em segundo lugar, a qualidade e complexidade do enredo, que amplifica a ação dos protagonistas, especialmente a representação dos movimentos da alma masculina. Em seguida, a exposição das duas formas de suplício feminino, com castigo cruel, no

² É assim que as narradoras passam a ser nomeadas a partir do discurso introdutório da autora na Segunda Noite.

³ Definidas por PINCIANO, 1973, Ep. 8ª. Assevera que “es (...) la mejor tragedia la pathética, porque más cumple con la obligación del mouer a conmisericación, y, si tiene el fin desastrado y miserable, es la mejor”, por causa de seu efeito sobre o ânimo do espectador, que “hácese más limpio con las acciones que tuuieron mal fin y desastrado” (p. 322, 324).

Desengano IV, e morte sangrenta, no Desengano VIII. Ainda, a reação do auditório no final da exposição, particularmente no Desengano VIII, que marca o final da Segunda Noite.

A análise dos contos mostra como as distintas partes da composição (*inventio*, *distributio* e *elocutio*) dedicam-se a pôr em evidência os movimentos da alma das personagens masculinas, especialmente no que diz respeito à intervenção das paixões sobre as faculdades racionais da deliberação. Para examinar os afetos e a conduta das personagens, como também seu efeito sobre os ouvintes, a pesquisa apóia-se na doutrina das paixões e na da conduta, de Aristóteles, fonte clássica de tais matérias.

Como tal efeito só se completa no final do sarau, o estudo dos discursos e acontecimentos da moldura ultrapassa o daqueles que compõem os contos de amostragem, especialmente para assinalar como as partes se integram para formar um conjunto coeso, de pautas bem marcadas.

4.1. Integração da moldura aos contos

Inicialmente é importante considerar como Maria de Zayas justifica a mudança da expectativa de felicidade por meio do casamento “por amor”, que caracteriza a primeira coletânea, para o desengano amoroso, próprio da segunda, a partir da trama que se desenvolve na moldura. Os motivos são enunciados na “Introducción”, que faz as vezes de exórdio da *Parte segunda*.

Ambos os saraus têm nos efeitos do amor o motivo para a reunião na casa da bela e discreta Lisis. Uma febre quartã motiva o primeiro honesto e entretido sarau, cujas causas são o desdém de Dom Juan, que favorece Lisarda, prima de Lisis, e o ciúme de sua rival. Durante o sarau, a dubiedade dos afetos do galã se acentua, mostrando gostar de uma e também querer o afeto da outra. Dom Diego intensifica o jogo amoroso solicitando a mão de Lisis, que a concede. O primeiro sarau termina indicando a data do casamento, dentro de poucas semanas. No entanto, a segunda coletânea principia descrevendo o motivo que impediu a realização do matrimônio: um ano de recaídas em uma “mortal calentura”. Apontam-se duas possíveis causas para o mal: a vontade de Deus ou os afetos da jovem, que se vê a mercê do casamento com um homem que não ama para vingar-se do desprezo de outro. Durante a convelescência Lisis concebe novos propósitos, mas os mantém em segredo. Quando ela se recupera, Dom Diego solicita que se realize o enlace. Lisis concorda, mas deseja que a cerimônia ocorra após

um novo sarau, durante o carnaval. Determina “en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen”.⁴ Solicita que relatem casos verdadeiros sob o título de *desenganos*,⁵ embora o tema não agradasse os cavalheiros, diz a narradora onisciente, “(porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen)”. A pretensão de Lisis é “volver por la fama de las mujeres (tan prostrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)”, já que os homens presidem em tudo e nunca contam as traições que cometem, só as que padecem. Nota-se que Lisis escolhe palestrantes de diferentes estados: donzelas jovens e maduras, casadas, viúvas e uma religiosa, que acolhem bem suas decisões: “y las damas contentas de que les llegaba la ocasión de satisfacerse de tantos agravios como les hacen en sentir mal de ellas, y juzgar a todas por una”.⁶

Depreende-se que a desilusão amorosa de Lisis provoca uma mudança em sua inclinação para o amor e o casamento, bem como em sua opinião sobre os homens. Seu novo estado de ânimo motiva a alteração do tema e da perspectiva pedagógica do segundo sarau, que são acolhidos com entusiasmo pelas narradoras, prontas para *escarmentar* os seletos membros do sarau – e, por extensão, o leitor – com variados argumentos e diversa sorte de fábulas.

A observação da coesão entre os afetos e opiniões das personagens da moldura e a organização dos saraus corroboram a afirmação de Alicia Yllera de que “Zayas inaugura una interacción más estrecha entre los personajes del marco y los relatos”, de modo que “el marco tradicional cobra un nuevo sentido en sus novelas.”⁷

Comparando-se as duas coletâneas, constata-se que na segunda há o incremento das implicações das ações da moldura na composição do significado da obra. Observando os textos que servem de Introdução aos saraus verifica-se que no texto preambular da coletânea de 1637 o assunto das palestras não é definido, e nenhum propósito é enunciado para o conjunto de palestras além da aparente preocupação com o deleite poético, ao designá-las “maravilha”. Portanto, é por uma aparente casualidade que os contos das *Novelas* exaltam a ação feminina virtuosa. Na coleção de 1647, o tema e os propósitos são claramente fixados na

⁴ ZAYAS, 1983, p. 118. As próximas citações encontram-se na mesma página.

⁵ Como foi enunciado no primeiro capítulo, a designação “desenganos”, seguida de um número ordinal, na função de subtítulo dos contos da segunda coletânea, possivelmente motivou Amezúa a publicar a *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* com o epíteto *Desenganos amorosos*. Nesta pesquisa, ambos serão usados. Também será empregada a numeração ordinal, original, juntamente com o título dos contos dado pelos livreiros, nas reedições provavelmente póstumas. Tais critérios devem-se a que a crítica assimilou tais epítetos e, portanto, os autorizou.

⁶ ZAYAS, 1983, p. 120.

⁷ YLLERA (ed.), 1983, p. 35-36.

“Introducción”, intensificando seu caráter pedagógico. Ali se anuncia que o efeito esperado sobre os ânimos dos assistentes é o proveito: o *desengano* e a defesa da mulher.

Outro aspecto que diferencia o texto introdutório da coleção de 1647 é que ao justificar a escolha do tema também antecipa as pautas das denúncias e reivindicações femininas, introduzindo o programa político da obra. Duas delas chamam particular atenção, porque definem o eixo argumental dos *Desengaños amorosos*. A primeira é que “no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres”.⁸ Esta tese irá se repetir ao longo da obra, acompanhada por diferentes argumentos. No discurso da primeira narradora, por exemplo, define-se a natureza da “maldade” das mulheres. Após acusar os homens de ter como principal entretenimento falar mal delas, considera:

Si bien no tienen ellos toda la culpa, que si como buscan las malas para sus deleites, y éstas no pueden dar más de lo que tienen, buscaran las buenas para admirarlas y alabarlas, las hallaran honorosas, cuerdas, firmes y verdaderas; mas es tal nuestra desdicha y el mal tiempo que alcanzamos, que a éstas tratan peor; y es que como las otras no los han menester más de mientras los han menester, antes de que ellos tengan tiempo de tratarlas mal, ellas les dan con la ceniza en la cara.⁹

Como se nota nesse discurso, a “maldade” corresponde à luxúria. A narradora advoga que as mulheres se dão à má vida por ofício, para atender à demanda dos deleites masculinos. Ao leitor cabe conectar as duas assertivas e concluir que se os homens não necessitassem de mulheres públicas para satisfazer sua lascívia, elas não existiriam. Importa salientar que o silogismo apresentado na “Introducción” inverte o preceito de que é a mulher quem tem maior propensão para o sexo e quem sempre toma a iniciativa, convidando o homem à luxúria – tal como sustentam Ovídio, em *A arte de amar*,¹⁰ e inúmeros tratadistas católicos, baseando-se no exemplo de Eva –.

A segunda pauta que merece destaque se expressa na advertência “de que las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes, y que tienen por oficio y granjería el serlo, que ésas pasan por sabandijas, sino de las no merecedoras de desdichados sucesos”.¹¹ Esta sentença é dita na “Introducción” pela voz da autora, em primeira pessoa, distinguindo-se nitidamente da voz onisciente. As mulheres “comuns”, cujo ofício as torna “sabandijas”,¹² é

⁸ ZAYAS, 1983, p. 118.

⁹ Ibidem, p. 124.

¹⁰ Cf. OVÍDIO, 2006, p. 29.

¹¹ ZAYAS, 1983, p. 118-119.

¹² *Sabandija*: “1 (desp.) Animalillo pequeño; bicho. 2 Se aplica a una persona despreciable física o moralmente” (*Diccionario de uso del Español*. MOLINER, María. 1998, v. 2, p. 998).

uma evidente alusão às celestinas, cortesãs e pícaras que abundavam na literatura do período – como ilustram os muitos títulos mencionados no primeiro capítulo (seção 1.3.2.) –. O enfático destaque à qualidade moral das personagens femininas da obra que está sendo apresentada assinala o critério que a define ideologicamente: trata de mulheres nobres, cujas ações são “no merecedoras de desdichados sucesos”, portanto, dignas. A distinção pauta a índole dos contos: vão contra a corrente que populariza a depreciação da mulher por meio da difusão de modelos *ex contrario*.

Ante as numerosas manifestações do gênero picaresco e da crítica de costumes que revitalizam as tópicas da misoginia medieval no século XVII, é pertinente que Zayas atualize em sua obra o argumento de Cristina de Pizán (1405), de que:

No es que sea cosa de un hombre o dos, (...) sino que no hay texto que esté exento de misoginia. Al contrario, filósofos, poetas, moralistas, todos – y la lista sería demasiado larga – parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer, mala por esencia y naturaleza, siempre se inclina hacia el vicio.¹³

A intenção de formar um coro de vozes femininas para contestar as masculinas provavelmente determina o primeiro critério de organização do sarau: somente as mulheres irão novelar.¹⁴ O propósito de fazer a réplica aos discursos desfavoráveis à mulher justifica a combatividade das narradoras da segunda coletânea, que com burlas, censuras e denúncias atacam os homens que difamam as mulheres e atribuem a todas a má índole de algumas. Por

¹³ PIZÁN, *La ciudad de las damas*, 2001, p. 64.

¹⁴ É interessante observar como a voz da autora se interpõe à da personagem quando são expostos os critérios do novo sarau: “en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras)” (ZAYAS, 1983, p. 118). O julgamento da autora, assinalado entre parênteses, censura a opinião geral, indicando que é depreciativa à mulher. A correlação entre “novelasesen” (discursar, contar uma história) y “noveleras”, leva a pensar que a censura se dirige ao argumento misógino de que as mulheres são faladeiras. Confirma-se tal hipótese no *Tesoro* de Covarrubias, em que se lê que a primeira acepção de “novela” é “nuevas”, isto é, novidades, a segunda, um conto bem composto, e que “novelero” é “el que es amigo de traer nuevas” (Edição em DVD: Studiolum, 2006). Todavia, em *Guzmán de Alfarache* (1599) encontra-se uma conotação mais ampla para o termo “novelera”. Quando o pícaro descreve sua mãe, diz: “las novedades aplacen, especialmente a mujeres, que son de suyo noveleras, como la primera materia, que nunca cesa de apetecer nuevas formas” (ALEMÁN, 2006, v.1, p. 146). A sentença anuncia o plano de buscar um amante mais jovem, posto que seu companheiro, pai de Guzmán, de avançada idade, por pouco tempo lhe garantiria o sustento. José María Micó, responsável pela edição consultada, explica que a premissa científica aludida por Guzmán para justificar a conduta de sua mãe pertence à antiga teoria hilemórfica (Aristóteles. *Física*, I, 9). Observa que esta premissa também é recordada em *La Celestina* (MICÓ (ed.), 2006, v.1, p. 146). Nestas obras, portanto, o gosto pela “novidade” justifica, satiricamente, a busca das pícaras por novos parceiros sexuais. A censura de Zayas, em sua réplica, abrange os diferentes significados que o termo “novelera” tem para o leitor seiscentista, mas de modo político, evitando o tom acre da crítica de costumes, como a Agudeza recomenda à Verdade, na fábula de Gracián.

isto, a acusação mais repetida ao longo da obra será que o maior vício dos homens é o de falar mal das mulheres.

Do Desengaño V pode-se tomar o exemplo de como os textos de moldura e os contos se unem para multiplicar as vozes que irão reprovar as calúnias ditas contra o gênero feminino. Ali, Dona Estefania, depois de ouvir o conto narrado por Dona Laura, conclui: “con sólo este desengaño (...) los caballeros podrán también conocer cuán engañados andan en dar toda la culpa a las mujeres, acumulándolas todos los delitos, flaquezas, crueldades y malos tratos, pues no siempre tienen la culpa.”¹⁵ Aponta para o equívoco de que, por causa deste vício, recaia sobre as mulheres de “aventajada calidad” a mesma opinião que se tem das “vulgares”. Dona Estefania responsabiliza os poetas por insistir na difamação das mulheres como um gênero de paixão, na qual seguem “la opinión del vulgacho”. Dom Juan concorda com o argumento de Dona Estefania e afirma que “verdaderamente parece que todos hemos dado en el vicio de no decir bien de las mujeres, como en el tomar tabaco,¹⁶ que ya tanto le gasta el ilustre como el plebeyo.” Conclui que a popularidade destes vícios deve-se à inclinação para seguir a moda.¹⁷ A estas vozes junta-se a voz onisciente, que elogia a intervenção de Dom Juan e termina o debate sugerindo uma mudança de comportamento: “dijo bien, porque si el vicio del tabaco es el más civil de cuantos hay, bien le comparó al vicio más abominable que puede haber, que es no estimar, alabar y honrar a las damas; a las buenas, por buenas, y a las malas, por las buenas.”¹⁸ Isto é, instiga o leitor a promover a inversão da generalização e estimar todas pelas virtudes de algumas.

Assim, no Desengaño V três vozes se somam à da narradora para amplificar o assunto, aumentando sua extensão e perspectivas de abordagem. Contudo, a elas devem ser acrescentadas as vozes de outros contos. Por exemplo, nos comentários finais ao Desengaño VI, Lisis repete a mesma sugestão de mudança de hábitos para os cavaleiros, indicando por onde deve começar. Dirigindo-se aos nobres, acusa-os de faltar com seu compromisso de defender as mulheres.¹⁹ Logo incita-os:

¹⁵ ZAYAS, 1983, p. 289.

¹⁶ O tabaco é objeto de crítica também na jornada literária mimetizada no terceiro conto de *Las harpías en Madrid*, quando o jocoso Castalio leva os assistentes às gargalhadas com sua sátira aos tabaquistas (cf. SOLÓRZANO, 1985, p. 150-152).

¹⁷ ZAYAS, 1983, p. 290. Note-se que esta intervenção de Dom Juan, concordando com a opinião de Dona Estefania, marca o início da rendição masculina à causa das desenganadoras.

¹⁸ *Ibidem*, p. 290.

¹⁹ A organização tripartite do Estado (clero, nobreza, povo) dita a função específica de cada grupo. O costume determina que os nobres devem defender a sociedade, acordo que se expressa juridicamente nos vínculos de vassalagem, nos quais o povo se submete a um senhor em troca de proteção, explica Salazar Rincón. Nos séculos XVI e XVII a conduta da nobreza se pauta nas antigas obrigações dos cavaleiros andantes, divulgada pelos “espelhos” e, ficcionalmente, pelos romances de cavalaria. Diego Valera, em *Espejo de verdadera nobleza*,

Decid bien de ellas, y ya os perdonaremos el mal que las hacéis. Esto es lo que os pido, que, si lo miráis sin pasión, en favor vuestro es más que en el suyo. Y los más nobles y más afectuosos haréis que los que no lo son, por imitaros, hagan lo mismo.²⁰

A repetição torna a censura aos difamadores uma tópica dos debates, assim como a acusação de que os homens são propensos a enganar as mulheres e a tratá-las com crueldade. O pleito pela dignificação da mulher também é assunto recorrente. Estes temas se apresentam em diferentes argumentos, que se somam para se fortalecer e complementar, de modo coerente com o projeto de obra. Sobretudo, coerente com o pensamento e as manifestações culturais de seu tempo.

Os contos dos *Desengaños amorosos* servem de prova aos argumentos em prol da dignificação da mulher e, propositadamente, invertem a ordem das “apicaradas historias” das cortesãs e celestinas, mostrando homens que enganam, desonram e aviltam mulheres honestas. Suas fábulas trágicas são protagonizadas por homens lascivos, que se deixam arrastar por paixões vis. Eles são o *exemplo* de que os homens vêm usando mal a autoridade que antigas leis e costumes lhes conferiram, o que propositadamente coloca em dúvida a convencional superioridade masculina.

Com um propósito comum, os discursos da moldura e as histórias trágicas dos contos devem *mover os afetos* do auditório, para levá-los a uma mudança de opinião sobre a comum conduta de homens e mulheres. A rendição do grupo de cavalheiros ocorre no final da Segunda Noite e a das damas no final da Terceira. A capitulação dos membros do sarau prova a eficácia da argumentação das desenganadoras e dos casos exemplares para *mover os ânimos* dos ouvintes, ilustrando pedagogicamente os fins a que visam.

A seguir estuda-se as apresentações selecionadas para servir como modelo da *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, observando seus distintos textos: discurso introdutório, conto e conclusão. Primeiramente serão apresentados no resumo, depois analisados, seguindo a mesma ordem.

ensina que os cavaleiros, ao tomar as armas, juravam que zelariam por “el honor e servicio del príncipe, el bien de la república, (...), las biudas y huérfanos que defendiesen, por los pobres y flacos que respondiesen; los sagrados templos (...), a las dueñas e donzellas toda honestidad guardasen”, entre outros (Apud SALAZAR RINCÓN. *El mundo social del “Quijote”*. Madrid: Gredos, 1985, p. 140-141). Portanto, a proteção dos fracos, ou seja, daqueles que não têm armas para se defender, e dos diferentes estados femininos (solteira, casada, viúva) determinam a obrigação cavaleiresca de proteger a mulher.

²⁰ ZAYAS, 1983, p. 334-335.

4.2. Desengaño IV, “Tarde llega el desengaño”

A bela Filis dá início ao Desengaño IV discursando sobre o assunto do sarau. Inicialmente alude à dificuldade de desenganar em tempos em que se usam tantos enganos “que ya todos viven de ellos, de cualquiera estado o calidad que sean.”²¹ Afirma que há mulheres que são enganadas e outras que se deixam enganar.

Logo reflete sobre o poder do arbítrio e das estrelas, comprovando com o exemplo das personagens femininas de dois contos anteriores que nem a prudência, nem o arrojo são capazes de livrar as mulheres das desditas provocadas pelo ânimo cruel de seus esposos. Porém, Filis nega a generalização sobre homens e mulheres: “no me puedo persuadir a que todos los hombres sean de una misma manera, pues juzgo que ni los hombres deben ser culpados en todo, ni las mujeres tampoco”.²² Em seguida destaca como, apesar da proporcional responsabilidade de ambos os sexos nas infrações amorosas, sobre a mulher recaem as recriminações, porque “como son las que pierden más, luce en ellas más el delito”.²³

Depois Filis se dedica a questionar os procedimentos culturais empregados para diminuir o valor da mulher:

Demás de esto, como los hombres, con el imperio que naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se les quiten, pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres. Luego el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad. Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo. Bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión; harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras, no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos, según esto, temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras.²⁴

²¹ ZAYAS, 1983, p. 227.

²² Ibidem, p. 228.

²³ Ibidem, p. 228.

²⁴ Ibidem, p. 228-229.

A seguir, Filis menciona muitas mulheres coetâneas de reconhecida celebridade²⁵ para sustentar o argumento de que, historicamente, os homens vêm impondo a submissão às mulheres ao privá-las do acesso aos estudos:

Puédese creer que si como a estas que estudiaron les concedió el cielo tan divinos entendimientos, si todas hicieran lo mismo, unas más y otras menos, todas supieran y fueran famosas.

De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos.²⁶

Para concluir, Filis incita suas iguais: “¡ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas con el entendimiento, y otras, con las armas! Y será el mejor desengaño para las que hoy son y las que han de venir.”²⁷ Adverte que, por obedecer ao mandato de Lisis “ha de ser mi desengaño contra los caballeros”,²⁸ e dá início ao conto.

Em viagem de regresso à Espanha, Dom Martim anseia pelo reencontro com a amada prima, que irá desposar ao receber os prêmios pelo serviço militar prestado em Frandres. Porém, um naufrágio o leva à costa da Ilha Canária, onde ele e um companheiro são abrigados por Dom Jaime de Aragão. Durante o jantar, o anfitrião tira do bolso a chave que abre uma pequena porta da sala, de onde sai uma belíssima mulher, embora estivesse “tan flaca y sin color, que parecía más muerta que viva”.²⁹ Ela tem o corpo coberto por panos grosseiros, mas possui “blanquísimas y delicadas carnes”, “los cabellos, que más eran madejas de Arabia que otra cosa”, las manos parecían “copos de blanca nieve” e as lágrimas que vertia “sartas de cristalinas perlas”.³⁰ A bela figura traz nas mãos uma caveira e com ela vai para debaixo da mesa. Pela porta principal entra outra mulher, negra:

Tan tinta que el azabache era blanco en su comparación, y sobre esto, tan fiera, que juzgó don Martín que si no era el demonio, que debía ser retrato suyo, porque las narices eran tan romas, que imitaban los perros bracos (...),

²⁵ Cita as irmãs do imperador Carlos V; a Infanta Dona Isabel Clara Eugênia de Áustria, filha de Felipe II; a Condessa de Lemos, avó do então Conde de Lemos; Dona Eugênia de Contreras, religiosa do convento de Santa Juana de la Cruz; as escritoras Dona Maria Barahona, religiosa no convento de la Concepción Jerónima, e Dona Ana Caro, dramaturga; por fim Dona Isabel de Ribadeneira, dama da Condessa de Gálvez (Ibidem, p. 229-230).

²⁶ Ibidem, p. 231.

²⁷ Ibidem, p. 231.

²⁸ Ibidem, p. 231.

²⁹ Ibidem, p. 236.

³⁰ Ibidem, p. 236-237.

y la boca, con tan grande hocico y bezos tan gruesos, que parecía boca de león, y lo demás a esta proporción.³¹

A “fiera y abominable negra” tem um belo vestido e muitas jóias. O anfitrião chama-a “señora mía”, acaricia-a e serve-lhe as melhores porções, enquanto a outra recebe “los huesos y medrugos, que aun para los perros no eran buenos”.³² Acabada a refeição, as mulheres se retiram. A bela leva água no côncavo da caveira. Notando o assombro dos hóspedes, Dom Jaime decide contar-lhes sua história.

Informa sua origem nobre e que também esteve em Flandres, a serviço do rei. Ali, certa ocasião, recebeu um bilhete convidando-o para um encontro secreto com uma dama. Com ela manteve uma incomum relação amorosa. Era conduzido de olhos vendados até sua casa e lá ficavam às escuras. A amante incógnita lhe dava muito prezer e presentes. Assim, acumulou substancial riqueza, que despertou a suspeita dos amigos de que se dedicava ao furto. Impelido a justificar a origem dos bens, investigou a identidade da mulher. Tratava-se de madame Lucrecia, princesa de Erne. A revelação do segredo condenou o atrevido soldado, atacado em uma emboscada. Dom Jaime, então, regressou à Espanha, levando consigo a lembrança da amada.

Certa feita viu na igreja “un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella”.³³ Era Helena. A bela jovem era donzela “honesta, recogida y bien entendida”.³⁴ Logo a desposou e a amou ternamente: “Elena era mi cielo, Elena era mi gloria, Elena era mi jardín, Elena mis holguras y Elena mi recreo”. Não obstante, diz que agora “es Elena mi asombro, mi horror, mi aborrecimiento; fue mujer Elena, y como mujer ocasionó sus desdichas y las mías”.³⁵ A mudança ocorreu quando, ao regressar de uma viagem, aquela negra, escrava da casa, denunciou que Helena o havia traído com o primo que morava com eles. A delatora incitou-o a buscar vingança. Dom Jaime afirma que “al honor de un marido sólo que él lo sospeche basta, cuanto y más habiendo testigo de vista”.³⁶ Para vingar-se queimou vivo o primo da esposa, reservando o crânio para que lhe servisse de copo. Helena quis desculpar-se, mas ele não lhe permitiu. Diz que não a matou porque a morte lhe pareceu um castigo muito breve para o grande mal que sofreu. Conclui:

³¹ ZAYAS, 1983, p. 237.

³² Ibidem, p. 237.

³³ Ibidem, p. 247.

³⁴ Ibidem, p. 247.

³⁵ Ibidem, p. 247.

³⁶ Ibidem, p. 249.

En fin, de la suerte que veis, ha dos años que la tengo, no comiendo más de lo hoy ha comido, ni bebido, ni teniendo más de unas pajas para cama, ni aquel rincón donde está es mayor que lo que cabe su cuerpo echado, que aun en pie no se puede poner; su compañía es la calavera de su traidor y amado primo. Y así ha de estar hasta que muera, viendo cada día la esclava que ella más aborrecía, adornada de sus galas y en el lugar que ella perdió en mi mesa y a mi lado.

Esto es lo que habéis visto, que os tiene tan admirados. Consejo no os le pido, que no le tengo de tomar, aunque me lo deis, y así, podéis excusaros de ese trabajo; porque si me decís que es crueldad que viva muriendo, ya lo sé, y por eso lo hago. Si dijéredes que fuera más piedad matarla, digo que es la verdad, que por eso no la mato, porque pague los agravios con la pena, los gustos que perdió y me quitó con los disgustos que pasa. Con esto, idos a reposar, sin decirme nada, porque de haber traído a la memoria estas cosas, estoy con tan mortal rabia, que quisiera que fuera hoy el día en que supe mi agravio, para poder de nuevo ejecutar el castigo.³⁷

Dando fim ao relato, Dom Jaime e os hóspedes se recolhem. Dom Martim suspeita que a acusação de adultério seja falsa.

Filis interrompe o relato para advertir que Deus, que não se esquece de suas criaturas, já havia dado o prêmio a Helena por tanto padecer. Para que o corpo não ficasse sem honra, ordenou o que agora se dirá. Em seu quarto, a negra grita por causa de uma forte dor, pedindo confissão. Sentindo “que me está amenazando el juicio de Dios”,³⁸ declara a Dom Jaime a inocência de Helena e de seu primo. Afirma que quis vingar-se porque o primo se recusou a ser seu amante e a patroa a maltratou. Pede perdão a Dom Jaime e deseja que ele seja perdoado por Helena. Com “los ojos bermejos de furor”,³⁹ ele a mata a punhaladas.

Dom Martim vai tirar Helena do cativoiro, mas encontra-a morta. Compadecido, chora. Imagina que ela ouviu o marido contar sua história e que “el dolor de ver el crédito que daba a un engaño, [bastó] a acabarle la vida”.⁴⁰ Sua morte faz Dom Jaime perder o juízo.

Os familiares providenciam o enterro de Helena, “que cada hora parecía estar más hermosa”,⁴¹ e médicos para Dom Jaime. Uma semana depois, Dom Martim parte para Toledo, sua cidade natal, onde se casa com sua amada prima, “con quien vive hoy contento y escarmentado en el suceso que vio por sus ojos”.⁴²

Filis diz que, com este exemplo, fica claramente provada a opinião de que “en lo que toca a crueldad son los hombres terribles, pues ella misma los arrastra, de manera que no

³⁷ ZAYAS, 1983, p. 249-250.

³⁸ Ibidem, p. 251.

³⁹ Ibidem, p. 252.

⁴⁰ Ibidem, p. 253.

⁴¹ Ibidem, p. 254.

⁴² Ibidem, p. 254.

aguardan a la segunda información”.⁴³ Também que há mulheres que padecem inocentes, a despeito da comum opinião.

Enternece os ouvintes a paciência com que Helena suportou “su dilatado martirio”.⁴⁴ Os cavalheiros agradecem a cortesia que Filis teve com eles. Enquanto os convidados dão seu parecer sobre a história, desfrutam saborosos pratos, dando fim à primeira noite do sarau.

4.2.1. O discurso político no texto de moldura

Ao introduzir sua preleção, Filis aborda três tópicos do debate sobre a condição feminina, como são os enganos, a crueldade masculina e as convenções sobre a conduta sexual. Ao recordar a lição ensinada pelos contos anteriores, reforça a denúncia acerca da crueldade masculina e estabelece a conexão entre os contos anteriores e o seu, dando univocidade aos discursos do sarau.

A terceira tópica, que se anuncia com a assertiva “ellos nacieron con libertad de hombres, y ellas con recato de mujer”,⁴⁵ também é assunto de *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, como foi apresentado no segundo capítulo da pesquisa. O tema alude ao costume de impor à mulher o controle da sexualidade. Ao afirmar que este padrão se deve a que nela aparece mais o delito, a narradora aponta para o tradicional argumento utilizado para inferiorizar a mulher: sua fisiologia.

Postos os alicerces, a eloqüente narradora lança sua principal tese, a de que os homens, movidos pelo temor de que as mulheres usurpem seu império, por inveja, impedem seu acesso às letras e às armas. Esta tese possivelmente resulta da atualização de um argumento de *La ciudad de las damas*, de Cristina de Pizán. Ali a Razão explica a Cristina que é por inveja, amargura, rancor e ciúme que os homens difamam as mulheres “porque piensan que de esa forma ahogarán su fama y disminuirán su valía”.⁴⁶ Zayas sintetiza as causas no temor e traslada as conseqüências para as reivindicações das mulheres de seu tempo: o acesso à educação e o porte de armas.

Em sua argüição Filis denuncia os mecanismos culturais inventados pelos homens para impedir que as mulheres recebam instrução e ocupem as cátedras e postos públicos –

⁴³ ZAYAS, 1983, p. 254.

⁴⁴ Ibidem, p. 255.

⁴⁵ Ibidem, p. 228.

⁴⁶ PIZÁN, 2001, p. 78.

repetindo a reivindicação da autora no prólogo “Al que leyere” – e que usem armas – o que lhes possibilitaria a defesa contra as ofensas masculinas, ela diz –. Depreende-se que, se fossem atendidos tais quesitos, as mulheres alcançariam uma situação paritária com os homens nas atividades públicas e políticas.

Para provar que as mulheres, quando educadas, demonstram ter excelente engenho, Filis lança mão de um tradicional recurso de argumentação, a enumeração de pessoas célebres. Cuida, porém, de mencionar exemplos contemporâneos, para legitimar e dar força, com modelos vivos, à sua reivindicação pelo acesso da mulher às letras.

A mais impactante denúncia – talvez de todo o sarau – é que os homens, por temor e inveja, privam as mulheres das letras e das armas assim como os mouros e cristãos fazem com aqueles que os servem onde há mulheres: tornam-nos eunucos para estar mais seguros.⁴⁷

Convém recordar que os tratados filosóficos, médicos e políticos da Antigüidade e dos séculos XVI e XVII alicerçavam na suposta fragilidade natural feminina sua inferioridade, o que determinou a subordinação política da mulher ao homem. Com a comparação entre o eunuco e a mulher, a desenganadora altera o lugar-comum das causas da superioridade e da inferioridade.

Filis indica que a violência da mutilação do eunuco equivale à deliberada aniquilação da natural capacidade intelectual da mulher – atestada no exemplo das mulheres célebres – por meio de práticas culturais de controle e subordinação. Com a aguda comparação Filis aponta para os excessos cometidos pela autoridade masculina no exercício do poder, denunciando que os homens, “con el imperio que naturaleza les otorgó”⁴⁸ exercem seu mandato de modo tirânico, portanto, injusto.

Assinalar a tirania masculina parece o fim a que visa a delação dos diferentes artifícios empregados para garantir a submissão feminina, condição *sine qua non* para que os homens gozem tranqüilamente de sua presumida superioridade. Propositalmente, o conto narrado assenta o *escarmento* sobre a crueldade masculina que se manifesta na tirania de um marido com a esposa e os que vivem sob sua custódia. A trágica história ilustra como o predomínio das paixões sobre a razão e a incapacidade para distinguir a mulher viciosa da virtuosa conduzem o homem à ruína, lição repetida em outros contos.

⁴⁷ Esta denúncia, expressa em forma de *conceptuosa* comparação, revela as relações encontradas entre ambos os papéis, feminino e masculino castrado. Alude a uma série de questões de ordem filosófica e política acerca da atribuição dos papéis sociais a partir da divisão dos sexos. É preciso observar que esta comparação não se repete no discurso de outras narradoras, de forma complementar, como ocorre com outros temas. Sendo assim, é prudente limitar a interpretação à sentença apresentada.

⁴⁸ ZAYAS, 1983, p. 228.

4.2.2. As paixões governam a ação

Este conto, assim como os demais, focaliza o amor, o casamento, a oposição entre os caracteres virtuosos e viciosos, com particular atenção às deliberações e inclinações masculinas que levam ao trágico desenlace. O início *in media res* garante o suspense da trama que, ao desenrolar-se, põe em relevo a relação de causalidade que a sustenta. A ação pauta-se pelas inclinações das personagens, particularmente na disposição do protagonista para deixar-se arrastar pelas paixões. O relato autobiográfico permite a primorosa representação dos movimentos da alma masculina, umas das mais extensas.

Quanto à organização do enredo, mesmo no resumo é possível notar como todas as circunstâncias estão perfeitamente justificadas. A cena inicial do jantar, cheia de incógnitas, desvenda-se pouco a pouco com o relato do anfitrião, logo a suspeita do hóspede se comprova com a confissão da escrava moribunda. Inclusive a súbita morte de Helena é interpretada pela narradora, depois por Dom Martim, não deixando dúvida sobre como se deve entender os fatos. Somente uma pergunta fica sem resposta, aquela de Dom Martim concebe após ouvir o relato de Dom Jaime: “cómo un caballero de tan noble sangre, cristiano y bien entendido, tenía ánimo para dilatar tanto tiempo tan cruel venganza en una miserable y triste mujer que tanto había querido”.⁴⁹

A resposta pode ser obtida através da análise dos movimentos da alma de Dom Jaime, descritos em seu relato autobiográfico, com o apoio das teorias aristotélicas sobre as paixões, os caracteres e a conduta.

As paixões, segundo Aristóteles, são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos e são seguidos de tristeza e prazer.⁵⁰ A paixão que dá início à tragédia de Dom Jaime é a luxúria que seu garbo de soldado espanhol despertada em Madame Lucrécia. Ela o seduz, movida por seu caráter lascivo, ele não impõe resistência, levado pela confiança comum ao caráter dos jovens,⁵¹ pois “no conocía la cara al temor”.⁵² A completa submissão com que Dom Jaime se entrega à concupiscência é

⁴⁹ ZAYAS, 1983, p. 250.

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad. introd. notas Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5. Esta obra estuda os capítulos dedicados às paixões (I ao XI) no mencionado Livro II da *Retórica*. Por conta das variantes na tradução, serão utilizadas duas obras para referir o mesmo conteúdo. Esta, de Isis da Fonseca (2003), e a edição portuguesa da *Retórica* a cargo da Imprensa Nacional – Casa da Moeda (1998), com tradução de Manuel Alexandre Jr.; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. de Antônio de Carvalho, pelo título, porque não informa o ano da publicação.

⁵¹ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1998, cf. livro II, cap. XII.

⁵² ZAYAS, 1983, p. 240.

pictoricamente representada pela imagem do homem que se deixa vender e ser levado, passivamente, ao encontro da amante, montado em um cavalo.⁵³ Os equinos, como já foi mencionado, eram freqüente símbolo do desejo sexual e das atividades eróticas.⁵⁴

Quando o incauto soldado rompe o segredo dos encontros, exigido pela dama, desfaz-se o pacto amoroso e muda sua sorte, como ele mesmo declara: “como las venturas fundadas en vicios y deleites precederos no pueden durar, cansóse la fortuna de mi dicha, y volvió su rueda contra mí.”⁵⁵ Sinal disso é a emboscada, realizada a mando de uma mulher, como declaram diferentes emissários.

O ataque contra a vida de Dom Jaime lhe dá motivo para sentir cólera, posto que os homens “encolerizam-se (...) com aqueles que habitualmente os honram ou os consideram, quando já não se comportam da mesma maneira, pois então crêem ser desprezados por eles”, conforme ensina Aristóteles.⁵⁶ O desprezo, explica o filósofo, “é a atualização de uma opinião acerca do que não parece digno de consideração”,⁵⁷ que se dá em forma de desdém, difamação ou ultraje.

Mais que um ultraje, a emboscada que Dom Jaime sofreu é claro indício de que sua vida já não tem nenhum valor para a ex-amante. Além disso, o aviso de que a mulher que ordenou o ataque ainda buscava vingança fez com que seus superiores aconselhassem seu regresso à Espanha. O abandono de seu posto militar, pode-se imaginar, é desonroso para um membro da nobreza.

Vendo-se defraudado dos benefícios e da solicitude que julgava receber de boa vontade,⁵⁸ seria lícito que Dom Jaime se sentisse traído por sua amante. De acordo com as leis do amor, descritas por Ibn Hazm, o esquecimento é legítimo quando há traição.⁵⁹ No entanto,

⁵³ Roca Franquesa, em “La novela cortesana del siglo XVII. Doña María de Zayas y Sotomayor”, indica como uma das fontes de imitação deste conto a comédia *La viuda valenciana* (1599-1600), de Lope de Vega. De fato, o *Desengaño IV* apresenta com muita semelhança o interesse da jovem e bela viúva pelo galã, o mesmo plano para os noturnos encontros secretos, especialmente a descrição do jovem vendido, conduzido às cegas pelas ruas da cidade, guiado pelo velho criado. Teresa Ferrer Valls, responsável pela edição consultada, assinala que Lope copiou o argumento desta comédia da novela 26 da IV parte das *Novelle* de Matteo Bandello ((ed.), 2001, p. 181). Zayas introduz o cavalo à cena e troca o final feliz da comédia pelo desafortunado.

⁵⁴ Pode-se somar aos exemplos apresentados a censura aos ímpetos sexuais da juventude que consta no Elogio de Alonso de Barros à primeira parte de *Guzmán de Alfarache* (1599), em que afirma que os jovens que se criam sem a educação dos pais “entran en la carrera de la juventud en el desenfrenado caballo de su irracional y no domado apetito”. José María Micó afirma que Guzmán será um exemplo perfeito de que “terrible animal son veinte años”, por isso julga que nesta obra há poucas referências à conhecida comparação entre “los apetitos de la mocedad y un caballo desbocado” (ALEMÁN, 2006, v.1, p. 116).

⁵⁵ ZAYAS, 1983, p. 242.

⁵⁶ ARISTÓTELES, 2003, livro II, cap. II, p. 13.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁸ Segundo Aristóteles, amamos aqueles que nos fizeram favores e benefícios “importantes ou feitos de boa vontade”. Também amamos “aqueles que, de certa maneira, nos tratam com solicitude, como, por exemplo, admirando-nos, considerando-nos pessoas sérias, alegrando-se em nossa companhia” (2003, p. 23,25).

⁵⁹ CÓRDOBA, 2000, p. 259.

Dom Jaime volta à Espanha com a imagem da bela Lucrecia gravada na memória, o que o faz rejeitar várias oportunidades de casamento “porque aún vivía en mi alma la imagen adorada de madama Lucrecia, perdida el mismo día que la vi; que aunque había sido causa de tanto mal como padecí, no la podía olvidar ni aborrecer”.⁶⁰

Segundo a doutrina de Hazm, pode-se afirmar que a persistência da lembrança e do afeto a Lucrecia indicam a força com que o amor se apoderou do coração⁶¹ do soldado. Em sua alma o amor aparentemente subjuga a cólera, predominando a memória do prazer sobre a lembrança do sofrimento. Quando ele encontra Helena e reconhece nela “un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella”,⁶² transfere para a dama espanhola a paixão que sentia pela flamenga, casam-se e vivem felizes durante oito anos.

A transferência do amor de uma pessoa para outra, motivada pela semelhança física, é descrita por Ibn Hazm quando se refere ao amante que “habiendo amado una cualidad determinada, no puede amar ya luego ninguna otra contraria”.⁶³ Portanto, é compreensível que Dom Jaime transfira o amor de uma mulher a outra, de aspecto idêntico. Não obstante, quando ele imagina haver sido ultrajado por Helena, após a acusação de adultério, transfere para ela também a cólera que possivelmente sentiu ao ser desprezado e vexado por Lucrecia. A crueldade na execução do primo⁶⁴ e no castigo perpetrado à esposa põe de manifesto a dupla intensidade com que Dom Jaime experimenta esta paixão.

Aristóteles ensina que a cólera é um sentimento que pode ser curado com o tempo,⁶⁵ o que não ocorre com Dom Jaime, uma vez que o impiedoso castigo à esposa dura dois anos e

⁶⁰ ZAYAS, 1983, p. 246-247.

⁶¹ CÓRDOBA, 2000, cf. p. 260.

⁶² ZAYAS, 1983, p. 247.

⁶³ Cita o exemplo de homens cujo primeiro amor foi uma mulher de pescoço curto, uma baixa, uma de boca grande e o dele, que amou uma escrava de cabelo loiro, e depois amaram sempre mulheres com tais características (CÓRDOBA, 2000, p. 136-139).

⁶⁴ Roca Franquesa, na tese citada, aponta “El obstinado arrepentido” (1626) de Castillo Solórzano, como fonte de imitação para “Tarde llega el desengaño”. Comenta que no conto imitado se guarda o crânio do ofensor para ter sempre presente a vingança da ofensa. Lendo-o percebe-se que a caveira opera como um ícone de significativa importância na composição da lição moral, ao qual há recorrentes menções. É interessante transcrevê-las para observar como o crânio representa a excessiva violência e deve operar como *escarmento*. O protagonista, Dom Diego, viaja com um cavaleiro que é fulminado por um raio. Em sua bagagem encontra-se uma caveira em que está escrito “Afrentásteme, diste muerte, y venguéme”. Uma carta faz supor que a vingança foi contra um falso amigo que, na ausência do ofendido, assediou sua esposa. Os circunstanciais julgam que “aunque el delito era atroz, la venganza del ofendido pasaba de los límites del agravio, en traer por trofeo suyo la cabeza del que había intentado quitarle la honra en su ausencia”. Adiante, o criado que presenciou o crime censura que a cabeça tenha sido separada do corpo “cosa que me pareció indigna de hombre de uso de razón, y sólo hecho de un bárbaro falta de la lumbré de fe; pues la venganza sólo debe tener sus límites hasta la muerte, y de allí no ha de pasar, ya que se contraviene a lo que en su sacro Evangelio nos manda Dios.” A morte pelo raio é referida pelo narrador como “tremendo y riguroso castigo” ao obstinado vingador, que deveria servir de *escarmento* para Dom Diego, para que temesse sofrer igual morte e desistisse de seu obcecado desejo de vingança (In: CASTILLO SOLÓRZANO, *Jornadas alegres*. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, p. 247-304).

⁶⁵ ARISTÓTELES, 2003, livro II, cap. IV, p. 29.

não está disposto a dar-lhe fim. Isto indica que não é cólera a paixão que domina o cavalheiro, senão o ódio, que consiste em uma paixão incurável.⁶⁶

A cólera e o ultraje, segundo Aristóteles, são causas do ódio. Quanto aos seus efeitos, as paixões distinguem-se em que “o homem irado sente pena, mas não o que odeia”. Por isto, o colérico deseja que o causador de sua cólera sofra, enquanto que aquele que sente ódio quer que “deixe de existir aquele a quem odeia”.⁶⁷

Por odiar aquele que o ultraja, Dom Jaime mata o primo de Helena. Seria coerente, de acordo com a lógica das paixões, que fizesse o mesmo com ela, porém prefere prolongar o prazer da execução da vingança. Como antes Dom Jaime esteve obcecado pelo prazer sexual que obtinha de Lucrécia, agora está obcecado pelo gozo em ultrajar e causar grande sofrimento à esposa, sem sentir por ela nenhuma pena ou compaixão.

Aristóteles explica que o ultraje consiste em fazer ou dizer coisas que desrespeitam e causam vergonha, com vistas ao gozo da vingança. Esclarece que “a causa do prazer para os que ultrajam é pensarem que, ao fazer o mal, aumenta sua superioridade sobre os ultrajados”.⁶⁸

A violência com que Dom Jaime impõe sua superioridade ante suas vítimas contrasta com a imagem do garboso jovem vendado, a cavalo, deixando-se mansamente levar pelas ruas de Flandres. Porém, como naquela ocasião, o erro de Dom Jaime está em que sua pretensa superioridade não se funda na razão e na prudência, mas nos arroubos da paixão. Agora o ódio o cega e perturba-lhe a razão, como antes fez o amor. Por causa do comprometimento do juízo, pode-se supor, ele não tem paciência para procurar provas para certificar-se da denúncia da escrava. Portanto, na força imperiosa com que a paixão do ódio obnubila a razão, muda o caráter e faz variar o julgamento de Dom Jaime está a resposta para a indagação de Dom Martim acerca da indigna conduta do cavalheiro canarino.

Quando a escrava revela a falsidade da acusação de adultério e descobre-se que Helena está morta, Dom Jaime é tragicamente levado a reconhecer a gravidade de seus erros. É o que se pode depreender das muitas lágrimas e das palavras dirigidas à esposa: “¡ay, Elena mía, y cómo me has dejado! ¿Por qué, señora, no aguardabas a tomar venganza de este traidor, que quiso dar crédito más a una falsedad que a tus virtudes? Pídesela a Dios, que cualquiera castigo merezco.”⁶⁹

⁶⁶ ARISTÓTELES, 2003, livro II, cap. IV, p. 29.

⁶⁷ Idem, 1998, livro II, cap. IV, p. 117.

⁶⁸ Idem, 2003, livro II, cap. II, p. 9.

⁶⁹ ZAYAS, 1983, p. 253.

O reconhecimento das próprias faltas e o conseqüente arrependimento indicam a volta à razão. O abandono das paixões que dominavam a alma de Dom Jaime obriga a descartar a possibilidade de que ele possua um caráter concupiscente, isto é, irremediavelmente inclinado ao vício, como é comum às pessoas de moral deficiente. A volta à razão assinala que possui um caráter incontinente, como o das pessoas que “são dominadas por suas emoções porque não se detém para deliberar”,⁷⁰ segundo a doutrina da conduta de Aristóteles.

Pode-se cogitar que do caráter de Dom Jaime derivam seus erros, uma vez que as pessoas incontinentes, por causa da violência de suas emoções, não esperam que a razão aja, em decorrência de sua propensão para seguir a imaginação, explica Aristóteles. O filósofo ensina, em *Ética a Nicômacos*, que a razão age quando há deliberação, posto que pressupõe raciocínio, investigação e cálculo. A deliberação é uma operação da alma que consome tempo e depende do discernimento. A excelência na deliberação tende a chegar ao que é bom, porque julga segundo a verdade.⁷¹ No entanto, em Flandres, dominado pela paixão amorosa, Dom Jaime preferiu imaginar que o prazer e as recompensas que Lucrecia lhe oferecia consistiam em um bem, o que produziu sua difamação e deu início a seu infortúnio. Depois, em Canária, dominado pelo ódio, preferiu imaginar que a denúncia da escrava era prova suficiente contra sua esposa, aceitou a acusação com impetuosa paixão, sem deliberar, investigar ou encontrar evidências. Sendo assim, pode-se apontar a predominância da imaginação sobre a deliberação – incitada pelo caráter incontinente – como causa para que Dom Jaime se deixe arrastar pelas paixões. Por tanto, a origem dos graves erros do canarino está em seu incontinente caráter.

A razão é preservada as pessoas incontinentes, ensina Aristóteles, por isto estão sujeitas ao arrependimento.⁷² Todavia, a consciência da gravidade dos erros e da impossibilidade de corrigi-los provoca em Dom Jaime “tanta pasión”⁷³ que ele perde rematadamente o juízo.

A tragédia de Dom Jaime consiste em um *exemplo ex contrario* que deve ensinar o homem prudente a evitar semelhantes equívocos. Com tal propósito, o atento exame do relato de Dom Jaime revela que ele poderia desviar o infortúnio se tivesse reagido de outro modo aos conselhos que recebeu. Primeiramente, após ter descoberto a identidade de sua amada, ele foi interpelado por uma mulher mascarada, que lhe advertiu: “malaconsejado mozo, salte de la ciudad al punto. Mira que no te va menos que la vida, porque esta noche te han de matar por

⁷⁰ ARISTÓTELES, 2001, livro VII, p. 142.

⁷¹ Ibidem, cf. livro VI.

⁷² Ibidem, cf. livro VII, p. 142-143.

⁷³ ZAYAS, 1983, p. 253.

mandato de quien más te quiere. Que de lástima que tengo a tu juventud y gallardía, con harto riesgo mío, te aviso.”⁷⁴ A soberba fez com que ele não lhe desse ouvidos, por isto sofreu a violenta emboscada. Na segunda vez, Dom Jaime errou tendo a atitude contrária: acolheu prontamente o conselho da escrava para buscar vingança, quando era falsa a acusação. Nas duas ocasiões o impetuoso cavalheiro canário cometeu um erro de juízo, que o levou à escolha equivocada. Não soube distinguir a boa conselheira da má, tampouco discernir o caráter vicioso de Lucrecia do virtuoso de Helena.

O conselho, a escolha, o autocontrole e também o escrutínio dos ânimos – fonte dos erros que alimentam a tragédia – faziam parte do rol de saberes aplicados à educação do *discreto*, o ideal dos tratados de educação moral e política da nobreza dos séculos XVI e XVII. Por exemplo, Baltasar Gracián, em *El Discreto* (1646), enaltece o benefício da boa escolha;⁷⁵ incentiva aquele que almeja a *discrissão* a dominar seus afetos e ser senhor de seu ânimo;⁷⁶ e ensina o leitor a ser “hombre jucioso y notante” com uma apologia à habilidade de proceder a *anatomia dos ânimos*:

El varón juicioso y notante (hállanse pocos, y por eso más singulares), luego se hace señor de cualquiera sujeto y objeto. Argos al atender y lince al entender. Sonda atento los fondos de la mayor profundidad, registra cauto los senos del más doblado disimulo, y mide juicioso los ensanches de toda capacidad. (...) Todo lo descubre, nota, advierte, alcanza y comprende, definiendo cada cosa por su esencia.

(...) Hay zahoríes de entendimiento que miran por dentro las cosas, no paran en la superficie vulgar, no se satisfacen de la exterioridad, ni se pagan de todo aquello que reluce; sírveles su criticuez de inteligente contraste, para distinguir lo falso de lo verdadero.

Son grandes decifradores de intenciones y de fines, que llevan siempre consigo la juiciosa contracifra. Pocas victorias blasonó de ellos el engaño, y la ignorancia menos.⁷⁷

A coincidência das pautas de conduta do protagonista com a matéria de *El Discreto* permite cogitar que a atenção dada aos movimentos da alma do passional Dom Jaime contempla ao leitor de “Tarde llega el desengaño” uma lição de *anatomia de caráter*, com vistas a escarmentar o homem que ambiciona a *discrissão* como modo de vida que conduz à felicidade. Diligentemente, o expectador direto dos fatos, Dom Martim, põe em prática o prudente aprendizado que o leitor deve imitar. Ao deixar a Ilha Canária, Dom Martim leva a

⁷⁴ ZAYAS, 1983, p. 245.

⁷⁵ GRACIÁN, 1990, p. 79.

⁷⁶ Ibidem, p. 95.

⁷⁷ Ibidem, p. 113-114.

lição de escarmento gravada na memória. A partir dela orienta sua conduta com a esposa e admoesta a quem o quiser ouvir, diz a narradora:

Llegando a Toledo se casó con su amada prima, con quien vive hoy contento y escarmentado en el suceso que vio por sus ojos, para no engañarse de enredos de malas criadas y criados. Y en las partes que se hallaba contaba el suceso que habéis oído de la misma manera que yo le he dicho (...).⁷⁸

Examinadas as paixões do protagonista da tragédia *patética*, cabe estudar as de sua principal antagonista – Helena – para completar o escrutínio da conduta masculina. Helena é a personagem descrita com o maior número de atributos, que desempenham funções importantes no enredo: inicialmente destacam sua beleza, a pesar dos maus tratos e da roupa grosseira, assinalando o contraste com a feiúra da negra, a despeito do belo vestido e das jóias. O aspecto antagônico das mulheres instaura o suspense ao indicar a desordem entre as personagens femininas na relação familiar. O esperado seria que a esposa do cavalheiro fosse branca, estivesse lindamente vestida e se sentasse à mesa, e que a negra, como serviçal, tivesse roupas simples e postura humilde. A caveira nas mãos da mulher branca, o fato de ser mantida trancada e receber comida debaixo da mesa, como se fosse um cão, evidenciam a barbárie a que a personagem é submetida. Contudo, o mais significativo sinal de que tal tratamento é injusto é a extrema beleza da branca, porque a forma do corpo, especialmente do rosto, indica a qualidade da alma do indivíduo. Assim reza o ideário de origem medieval que encontra uma relação de similaridade entre aparência e essência, para o qual a fealdade e o defeito físico são concebidos como resultado da ação de agentes malévolos no mundo, criadores de imperfeições do corpo e do caráter humanos, ao passo que a beleza indica a natureza superior do indivíduo.⁷⁹ Estes princípios estiveram vigentes nos livros de cavalaria, em que belas damas e cavaleiros são interpelados pela ação malévola de anões, feiticeiras e criadas de índole vil. Também na arte do Renascimento, em que o platonismo predominante insinua que “la belleza femenil es el reflejo terreno de la perfección divina”, como afirma Avalle-Arce.⁸⁰ Em “Tarde llega el desengaño” Maria de Zayas atualiza estes preceitos criando expectativas sobre as personagens retratadas que instigam o leitor a acompanhar o desenrolar da trama, para vê-las confirmadas ou negadas.

⁷⁸ ZAYAS, 1983, p. 254.

⁷⁹ Maria Caterina Ruta assinala que o tratado fisionômico *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan, confirma o preceito de que “lo que caracteriza el cuerpo es la manifestación de las calidades de su alma” (“Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*”. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS, II. *Actas ...* Nápoles, 1995, p. 497-511).

⁸⁰ “Introducción”. In: CERVANTES. *La Galatea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, p. XXVII.

Na descrição pictórica da esposa de Dom Jaime o único indício de perturbação de sua alma são as lágrimas que verte. Submetida a impiedoso castigo, ela não se desespera ante os hóspedes, tampouco lhes pede socorro. Seu silêncio e postura humilde indicam a calma de seu espírito, paixão contrária à cólera que domina excessivamente o marido. De acordo com a doutrina das paixões de Aristóteles, são muitas as causas pelas quais sentimos calma e confiança. Dentre as enumeradas, pode-se cogitar que duas delas são a origem da serenidade de Helena:

Sentimos confiança (...) se não cometemos injustiça contra ninguém, ou contra muitos, ou contra aqueles de quem sentimos temor. E, em geral, se estamos em boa situação com os deuses (...). Com efeito (...) supõe-se que a divindade socorre as vítimas de injustiça.⁸¹

A inocência e a confiança em Deus, provavelmente, movem a mulher mortificada à calma. O socorro vem de onde ela espera, da Providência que, como salienta a narradora, ordena os fatos que cessam o castigo.

A aplicação da Vontade Divina se dá com abundante representação pictórica, que didaticamente marca o fim antitético das personagens femininas. A feia escrava é acometida por uma forte dor, com a qual sente “que me está amenazando el juicio de Dios”,⁸² o que a faz temer pelo destino de sua alma. A paixão do temor move-a a revelar o malévolo engano, que delata seu vicioso caráter, a fim de obter o perdão. A morte a punhaladas pelo homem que ela enganou não é obstada pelas testemunhas, “porque juzgaron bien merecido aquel castigo”,⁸³ diz a narradora. Depois de morta, “parecía un retrato de Lucifer”.⁸⁴

Muito diferentes são os fatos que envolvem a morte de Helena. A narradora anuncia seu falecimento como “el premio a Elena de tanto padecer”.⁸⁵ Ao entrar no cativo, Dom Martim nota que os braços de Helena estão em posição de cruz sobre o peito e “el rostro, aunque flaco y macilento, tan hermoso, que parecía un ángel”.⁸⁶ Porém, o mais importante parecer é dado por Dom Martim ao convidar o marido a ver a esposa: “Entrad, señor, y ved de lo que ha sido causa vuestro cruel engaño. Entrad, os suplico, que para ahora son las lágrimas

⁸¹ ARISTÓTELES, 2003, livro II, cap. V, p. 37.

⁸² ZAYAS, 1983, p. 251.

⁸³ Ibidem, p. 252.

⁸⁴ Ibidem, p. 254.

⁸⁵ Ibidem, p. 250.

⁸⁶ Ibidem, p. 252.

y los sentimientos, que ya Elena no tiene necesidad de que vos le deis el premio de su martirio, que ya Dios se le ha dado en el cielo.”⁸⁷

Ao usar o termo “martírio” o católico Dom Martim transfere para o caso a axiologia da exemplar vida dos mártires católicos, acentuando o caráter injusto dos tormentos impingidos à Helena pelo marido, cujo sacrifício é premiado por Deus com a salvação da alma. O sinal visível da glória da alma emana do próprio cadáver, já que Helena “cada hora parecía estar más hermosa”.⁸⁸ A morte, enquanto prêmio Divino, deve ser entendida como um final glorioso, com o qual são exaltadas as virtudes morais e espirituais da personagem.

Ao contrário, o aspecto demoníaco do cadáver da negra indica que sua alma foi condenada ao inferno. Pode-se supor, então, que seu tardio arrependimento não foi suficiente para livrar sua alma da danação. Beneficiou apenas a memória de sua principal vítima, trazendo a público sua inocência.

Didaticamente, a imagem fúnebre amplifica e prova a expectativa criada na primeira cena, de que o belo corpo pertence a uma alma virtuosa e o feio a uma natureza viciosa. Conseqüentemente, o aspecto dos cadáveres é que genuinamente mostra a essência do ser. E quanto mais evidente se torna a qualidade da alma das mulheres, pela crescente beleza ou feiúra, mais notório fica o erro de discernimento de Dom Jaime, que confiou na traidora e castigou a inocente.

Por fim, enquanto a luxúria, o amor, a cólera e o ódio governam a vida de Dom Jaime, as paixões da confiança e do temor particularizam a morte das personagens femininas. A tragédia *patética* descreve como as paixões podem estar na causa e na conseqüência das ações, isto é, como podem governar o modo de viver e, por isto, determinar o modo de morrer.

Ao leitor cabe sentir arrepios pelos fatos descritos, ou se condoer com eles. Discretamente deve advertir os avisos e desenganar-se dos falsos paradigmas. Com prudência, então, poderá colher *exemplo* ou *escarmento* das ações, tal como fez Dom Martim, personagem que didaticamente representa a lição que se deve tomar da trágica história, como será demonstrado a seguir.

⁸⁷ ZAYAS, 1983, p. 253.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 254.

4.2.3. A leitura incita paixões

Segundo a *Poética*, de Aristóteles, “a composição das tragédias mais belas (...) deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação)”.⁸⁹ Sendo assim, também os leitores do *Desengaño IV* devem sentir em seu ânimo o efeito destas paixões, porque delas advém o proveito.

Dom Martim, como expectador privilegiado da ação trágica, tem o claro papel de dirigir a interpretação dos fatos e guiar os afetos do leitor por meio das manifestações de seus sentimentos, suas opiniões e atitudes. Observa-se que ele se sente “harto enternecido”⁹⁰ ao ver as lágrimas de Helena, na primeira cena. Espanta-se com a determinação de Dom Jaime de manter “tan cruel venganza en una miserable y triste mujer que tanto había querido”.⁹¹ Alegra-se com a revelação do engano, que restaura a honra e o matrimônio de seu anfitrião e, por fim, sobrevém-lhe “tan grande compasión” ao encontrar Helena morta que “se le arrasaron los ojos de lágrimas”.⁹² A ação que mais fortemente perturba sua alma, portanto, é a morte de Helena.

A assistência do sarau, cujas opiniões convencionalmente têm a função de sintetizar a lição do conto, entenece-se “con cuánta paciencia había Elena llevado su dilatado martirio”.⁹³ Para a mulher injustamente castigada, portanto, convergem as manifestações de piedade.

O leitor do século XXI, no entanto, poderia compadecer-se também com o malogrado fim da escrava e do marido. A ausência de manifestações de compaixão por eles convida ao exame da clássica doutrina das paixões.

Lê-se na *Poética* que “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso” e que, entre estes casos extremos, há a situação intermediária: “a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça”, no entanto, cai no infortúnio “não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”.⁹⁴ De acordo com a condição intermediária, é possível conjecturar que também Dom Jaime mereceria a compaixão de Dom Martim, visto que suas ações perversas foram em decorrência do grave erro de deixar-se arrastar pelas paixões, não de uma natural índole vil, como prova sua capacidade de voltar à razão, reconhecer os erros e arrepender-se.

⁸⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1992, cap. XIII, p. 120.

⁹⁰ ZAYAS, 1983, p. 237.

⁹¹ *Ibidem*, p. 250.

⁹² *Ibidem*, p. 253.

⁹³ *Ibidem*, p. 255.

⁹⁴ ARISTÓTELES, 1992, cap. XIII, p. 120.

Também o arrependimento da escrava, ante as dores que anunciam a morte, seu temor ao juízo Divino, poderiam suscitar a piedade do jovem toledano, posto que a ação se inclui entre as circunstâncias que Aristóteles chama “males dolorosos e destrutivos”, como são os diversos gêneros de morte.⁹⁵ No entanto, ninguém se compadece. Suas faltas não encontram a possibilidade do perdão. E, ao contrário do que ela esperava, o homem a quem pede absolvição é quem a mata. Deste modo, o homem que antes ela enganou para que executasse sua vingança agora é usado como instrumento da Providência Divina para dar-lhe o merecido castigo, tal como entendem as testemunhas.

A ação patética que envolve a morte da escrava deve mover o leitor não à piedade, mas ao temor, paixão que, como explica Aristóteles, em *Retórica*, consiste em uma espécie de pena ou perturbação que podemos sentir por diversas causas, mas “todas as coisas temíveis são ainda mais temíveis se não é possível a seus autores corrigi-las, ou porque isso é absolutamente impossível, ou porque não depende deles, mas de seus adversários”.⁹⁶ Por causa de seus graves erros, cujos efeitos são irreversíveis, a escrava perde a vida. Sem a possibilidade de obter a clemência de suas vítimas, é condenada à danação no inferno – figurada no horrendo aspecto de seu cadáver –.

Também é lícito que Dom Jaime incite temor em Dom Martim, não piedade, uma vez que os erros do canarino já não têm remédio, porque Helena e seu primo estão mortos. Por tanto, é sensato temer que a impossibilidade de remissão das faltas condene a alma de Dom Jaime ao mesmo desgraçado fim que teve a da escrava.

Aristóteles ensina que tememos “aquelas coisas que parecem possuir grande capacidade de arruinar, ou de causar danos que levam a grande desgosto”.⁹⁷ É compreensível que Dom Martim tenha seu ânimo afetado pelo temor ao presenciar a trágica história de Dom Jaime, posto que estava na iminência de se casar. O medo de repetir os erros de discernimento do canarino e sofrer idêntico infortúnio serve-lhe de *escarmento*, como declara a narradora. Em conseqüência, guarda na memória “el suceso que vio por sus ojos, para no engañarse de enredos de malas criadas y criados”,⁹⁸ apontado como causa determinante de sua felicidade matrimonial.

Ao leitor prudente e discreto, portanto, cabe emular Dom Martim, não Dom Jaime. Não deve se deixar governar pelas paixões, tampouco acreditar prontamente nas acusações

⁹⁵ Além da morte, Aristóteles inclui “os ultrajes corporais, os maus tratos, a velhice, as doenças, a falta de alimento” (2003, livro II, cap. VIII, p. 55).

⁹⁶ ARISTÓTELES, 2003, livro II, cap. V, p. 33.

⁹⁷ *Ibidem*, livro II, cap. V, p. 31.

⁹⁸ ZAYAS, 1983, p. 254.

contra as mulheres, deve aprender a fazer *anatomia do caráter* de quem o avisa ou quer enganar. Nunca deve pensar que todas as mulheres são iguais e jamais tratar uma mulher honrada como se fosse uma mulher livre, para assim alcançar uma vida feliz e, conseqüentemente, uma boa morte.

À leitora prudente e discreta cabe sentir piedade pela bela e virtuosa esposa que padeceu cruel castigo quando seria justo que recebesse de seu marido apenas o bem.⁹⁹ De acordo com a doutrina das paixões, a percepção da semelhança da personagem consigo, seja pela idade, caráter, qualidade, dignidade, ou lugar de nascimento deve aumentar a consternação por ela. Todas estas circunstâncias, ensina Aristóteles, levam o espectador a sentir-se igualmente ameaçado de sofrer as desgraças que atingiram a pessoa que nos move à compaixão.¹⁰⁰ Assim, do infortúnio de Helena a leitora pode obter o *desengano* acerca da propalada superioridade do marido para governar a esposa e ser o cabeça da família, como asseveram os pregadores da moral católica em inúmeros tratados de educação feminina.¹⁰¹

Explicitadas a natureza das paixões sobre as quais a ação se apóia para proporcionar deleite e proveito ao leitor, cabe aprofundar a análise do conto e examinar alguns dos artifícios empregados pela autora para aproximar o leitor ao texto, a fim de que o *exemplo* e o *escarmento* alcancem a máxima persuasão, tendo em conta, especialmente, a representação da morte na cultura dos séculos XVI e XVII.

4.2.4. Artifícios para mover os afetos

O desenlace trágico da história da família canarina é o ápice da ação do conto, mas a amarga lição de *escarmento* não seria apetecível ao leitor se não estivesse adoçada com atrativo *deleite*, tal como a Agudeza aconselha à Verdade, na fábula de Baltasar Gracián citada no início do capítulo. É importante lembrar que Maria de Zayas é uma autora iniciante, que pleiteia a afirmação de sua obra no meio autoral, em que a exclusividade masculina é quebrada por raríssimas exceções. Para tanto, ela precisa dar mostras de sua agudeza, isto é, sua capacidade para compor mostrando excelente domínio dos preceitos da arte poética. Por

⁹⁹ Segundo Aristóteles, movem à compaixão os males causados pela Fortuna, entre os quais está “o mal que vem donde se esperaria que viesse um bem” (1998, livro II, cap. VIII, p. 128).

¹⁰⁰ Ibidem, livro II, cap. VIII, p. 129.

¹⁰¹ Veja-se, por exemplo, os já mencionados *Formación de la mujer cristiana* (1523), de Luis Vives; *La perfecta casada* (1538), de Frei Luis de León; e *Introducción a la vida devota* (1608), de Francisco de Sales.

isto é relevante observar alguns dos artifícios empregados pela autora para “dourar a verdade”, tornando o texto atrativo, capaz de “suspender os ânimos”¹⁰² e dar-lhes substancial *desengano* – finalidade pedagógica das artes da Contra Reforma –.

Por certo, em “Tarde llega el desengaño” a engenhosa disposição da ação contribui significativamente para suspender o ânimo e *mover os afetos* do leitor. Propicia grande deleite a concatenação de três histórias na mesma trama: à trajetória de Dom Martim, que constitui uma tragédia *morata*, no modelo dos romances amorosos de aventura, encaixa-se a tragédia *patética* vivida por Dom Jaime. Esta, por sua vez, desdobra-se ao evocar fatos passados à experiência presente, esclarecendo a origem da atual conduta do protagonista. A primorosa unidade das três fábulas resulta em acréscimo do proveito moral, posto que Dom Martim atua não apenas como expectador da história de Dom Jaime, mas também como *discreto* aprendiz. Os fatos que testemunhou exercem sobre ele um efeito pedagógico, de tal modo que quando o jovem toledano conclui seu trânsito, com um final afortunado, completa-se também a lição que as paixões devem produzir na alma do espectador.

Não obstante, o mais importante arranjo constitui o episódio patético que envolve a morte das mulheres, quando se unem diversos reconhecimentos às peripécias que mudam decisivamente a fortuna das três personagens da trama principal: aqueles que desfrutavam o prazer da vingança são castigados e quem era castigada é premiada. A união de reconhecimento e peripécia, ensina Aristóteles, é precisamente o objeto da tragédia, por sua capacidade de excitar o terror e a piedade.¹⁰³ Contudo, o mestre ensina que não se sente temor ou compaixão pelos males que não sejam próximos, quase iminentes. Ele explica que, no teatro, os gestos, a voz, a indumentária e os demais artefatos da imitação “são mais dignos de compaixão (porque fazem parecer mais próximo o mal, pondo-o diante de nossos olhos, como algo iminente ou há pouco consumado”.¹⁰⁴ Para compor esta sensação de proximidade, com vistas a *mover os afetos* dos juízes, os antigos retores usaram abundantemente as figuras de elocução, posteriormente legadas aos poetas. A mais importante delas, principalmente nos discursos que buscam persuadir, é a *proposopéia*. Esta figura consiste na *fictio personae* através da imitação da fala, ensina Luisa López Grigera.¹⁰⁵ Na ficção do discurso das personagens o poeta pode obter muitos e diferentes benefícios para a fábula. É importante destacar dois deles no conto em estudo.

¹⁰² Como já foi mencionado, a “suspensão dos ânimos” é uma agudeza que consiste no artifício de criar e alimentar expectativas na mente do leitor, interessando-o por avançar a leitura e desvendar o suspense. Cf. GRACIÁN, 2001, Discurso XLIV.

¹⁰³ ARISTÓTELES, 1992, cf. cap. XI, p. 118.

¹⁰⁴ Idem, 2003, livro II, cap. VIII, p. 57.

¹⁰⁵ GRIGERA, 1995, p. 134.

O primeiro, relativo às virtudes da elocução, é o relato autobiográfico de Dom Jaime, que traz ao texto uma vantagem peculiar à epopéia: a possibilidade de imitar ações simultâneas que, “sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia”. Este artifício ainda permite “variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos”.¹⁰⁶ Assim, enquanto as personagens estão na sala de jantar de um castelo na ilha Canária, a narrativa transporta a ação para o passado, em Flandres. Os episódios narrados por Dom Jaime contêm erotismo, suspense, segredo, aventura, cenas de combate, conflitos de honra, deslocamentos, além de reconhecimentos, peripécias e ação patética. A variada matéria traz saboroso deleite e proveito à fábula, posto que contém declarações que permitem ao leitor fazer a *anatomia* do caráter da personagem.

Pode-se supor que o relato autobiográfico de Dom Jaime serve de atrativo disfarce para cativar o interesse do leitor, adoçando com aventuras e erotismo o amargo *escarmento* que se denuncia. Porém, o leitor atento deve advertir a astúcia do eloqüente orador. O colorido relato de Dom Jaime, ao apresentar as causas da estranha cena do jantar, tem em vista sua autodefesa. Com esta finalidade, ele justifica sua furiosa cólera aludindo a um argumento legitimado pelo costume, de que “al honor de un marido sólo que él lo sopeche basta, quanto y más habiendo testigo de vista.”¹⁰⁷ Com esta conhecida escusa¹⁰⁸ o cavalheiro tenta eximir-se da responsabilidade por seu erro de pré-julgar, sem averiguar a denúncia, e

¹⁰⁶ ARISTÓTELES, 1992, cap. XXIV, p. 140.

¹⁰⁷ ZAYAS, 1983, p. 249.

¹⁰⁸ Este argumento é freqüente nas obras que tratam de conflitos de honra. Pode-se tomar o exemplo do drama *El médico de su honra* (1621 estréia, 1633 publicação) de Lope de Vega. Nele Jacinto suspeita que sua esposa o trai com o infante Dom Enrique. Fundado na interpretação de indícios que obtém mediante um engano, manda aplicar uma sangria na esposa, para que sua morte pareça acidental. O rei, informado do caso, dá o veredicto: “los indicios forman/ tanta culpa, errores tantos,/ que en vuestro honor se acrisolan,/ lo hecho está muy bien hecho”. Logo ameaça os presentes com a morte se levarem a público “lo que aquí ha pasado” (in: *Obras escogidas. Teatro*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Aguilar: Madrid, v. 3, 1955, p. 943-972. Esta peça foi refundida por Calderón de la Barca, que a leva à cena com o mesmo título, em 1635 (publicada em 1637) (Cf. Ed. D.W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1989). Na tragédia *El castigo sin venganza* (1631 estréia, 1634 publicação), de Lope de Vega, encontram-se diversas alusões à lei da honra. A mais contundente é proferida pelo Duque de Ferrara após receber uma carta anônima que denuncia que seu filho e sua jovem esposa ofenderam sua honra durante sua ausência: “que mal que el honor estraga,/ no es menester que se haga,/ porque basta que se diga” (Ed. Antonio Carreño. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1998, p. 232-233). Convém considerar que, nestas obras de ficção, o argumento que justifica o assassinato da esposa, fundado apenas em suspeitas, tem origem em antigas leis de honra que seguiam vigentes e escusavam semelhantes crimes, como se depreende desta notícia publicada em agosto de 1626: “Este día llegó nueva de que un hermano del Conde de Villamayor había degollado a su mujer en Zamora, estando en la cama, ayudado de dos hombres; y luego se pasaron a Portugal. Fué a esta averiguación un Alcalde de la Chancillería de Valladolid; y fué público que no había ofendido a su marido la mujer” (*Noticias de Madrid. 1621-1627*. Ed. Angel González Palencia. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1942, p. 147).

ainda dissimular a verdadeira causa de seu ódio: a transferência da malograda experiência com uma mulher livre para o casamento com uma mulher honesta.¹⁰⁹

Ao leitor discreto cabe advertir este engano e não se deixar persuadir pelo eloqüente discurso que tenciona atribuir toda a culpa à mulher castigada. A prosopopéia, desde modo, traz como principal benefício a engenhosa implicação o leitor como juiz dos fatos, estratégia imprescindível para aproximá-lo da trama, com vistas a compadecê-lo e atemorizá-lo.

O segundo artifício de elocução que merece destaque é o empregado por Dom Martim para se referir à morte de Helena. Ao designá-la como *martírio* compõe uma *conceptuosa* metáfora¹¹⁰ com a qual transfere os valores da hagiografia católica para a ação do conto. Para que o leitor do século XXI possa perceber as relações lógicas que esta metáfora deveria gerar na mente do leitor do século XVII é preciso ter em conta as práticas religiosas, bem como os instrumentos doutrinadores do catolicismo da Contra Reforma, que serão brevemente apresentados nas próximas páginas. Aqui cabe salientar que a escolha da palavra *martírio* atua como potente artifício para induzir a mente do leitor a uma interpretação mística dos eventos trágicos, efeito que a autora obtém manipulando sutilmente o repertório cultural que compartilha com seu público.

Além da prosopopéia, a *evidentia*, segunda figura mais importante da elocução, resulta muito eficaz para *mover os afetos* dos ouvintes ou leitores. Quintiliano a define como “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos”.¹¹¹ Nos séculos XVI e XVII, este tropo segue vigente na arte oratória, como indica a elogiosa definição de Frei Luis de Granada, em *Rhetórica Eclesiástica* (1576): “es exponer lo que sucede, ó ha sucedido, no sumaria y ligeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo, que poniéndolo delante de los ojos del que lo oye ó lo lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro.”¹¹² O potente artifício é incorporado às artes poéticas¹¹³ e, como aguda poetisa, Maria de Zayas usa com maestria este instrumento. Em “Tarde llega el desengaño” pode-se identificar as três variedades de *evidentia* classificadas por Quintiliano. A primeira é “cuando ponemos la imagen de las cosas como en una pintura”,

¹⁰⁹ Esta denúncia se repete em outros contos, pois integra o programa reivindicatório da obra contra a generalização misógina, que ataca indistintamente o gênero feminino com acusações de lascívia, astúcia, avareza, etc. transferindo injustamente a censura aos vícios das pícaras, celestinas e cortesãs às mulheres honestas.

¹¹⁰ Aristóteles afirma que a composição de metáforas assinala “o engenho natural do poeta” pois, “com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças” (*Poética*, 1992, cap. XXII, p. 138).

¹¹¹ Apud GRIGERA, 1994, p. 135.

¹¹² GRANADA, 1793, p. 156.

¹¹³ Em *Philosophía Antigua Poética* (1596), López Pinciano confirma que os olhos movem mais o ânimo que os ouvidos (1973, Ep. 5ª, p. 70).

que Luisa López Grigera chama evidência estática; a segunda, “cuando enumerando partes se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho”, que Grigera chama evidência dinâmica; e “cuando usamos de símiles”, que ela designa como alegoria.¹¹⁴

No Desengaño IV a mais importante ocasião em que a autora põe diante dos olhos do leitor pessoas e fatos imitados é na descrição da entrada das personagens femininas na sala de jantar de Dom Jaime. Neste evento cada personagem compõe uma dupla figura, o retrato, que corresponde à evidência estática, e também a dinâmica, que produz no leitor a sensação de acompanhar uma cena de teatro. Ao longo do enredo outras aplicações da figura da *evidência* ajudam a aproximar o leitor dos fatos mais importantes da fábula como, por exemplo, a cena do jovem Dom Jaime, vendado, sobre um cavalo, sendo conduzido pelas ruas de Flandres. No entanto, talvez a variedade de *evidência* mais eficaz para incitar horror e compaixão no leitor seiscentista seja o símil efetuado a partir do aspecto fúnebre das personagens femininas. Grigera explica que o símil apresenta ante os olhos uma imagem sensível de idéias abstratas, tais como virtudes e vícios.¹¹⁵ Assim, a semelhança do cadáver da escrava a Lúcifer e o de Helena a um anjo coloca ante os olhos do leitor ícones consagrados para simbolizar o mal e o bem.

“Tarde llega el desengaño” é o conto em que a imbricação de valores religiosos à ação injusta está identificada com maior didatismo, especialmente pela presença da personagem diabólica. Por isto oferece as melhores condições para a análise da representação dos castigos e mortes femininas, em muitos contos referidos como “martírios”. A análise que se segue, portanto, serve de modelo para a compreensão da lógica que o “martírio”, como artifício poético, possui em *Desengaños amorosos*.

Para tentar uma aproximação com a concepção da morte da sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII convém considerar que ensinar a morrer é o fim a que visam a pedagogia escolar, moral e política do período, decorrente da atualização da *recta ratio agibilium* escolástica, a “reta razão das coisas agíveis”. Este princípio regula a ética do comportamento difundida pela proliferação dos espelhos de príncipe, de homem político, de donzelas, casadas, religiosas, e outros. João Adolfo Hansen explica que, segundo o mencionado paradigma, o *discreto* é aquele que em todas as ações sabe “discernir o que importa para a

¹¹⁴ GRIGERA, 1994, cf. p. 135.

¹¹⁵ Ibidem, cf. p. 135.

salvação da alma”.¹¹⁶ A perspectiva da morte, conseqüentemente, deve estar presente em todas as suas deliberações.

Os membros da nobreza – como são as personagens dos contos de Zayas –, no papel de colaboradores do príncipe, devem dirigir suas ações ao bem comum da república. Na pedagogia do Estado contra-reformado o ideal de justiça alia-se ao preceito de que “somente a vida segundo a virtude é boa.”¹¹⁷ Não se pode esquecer, adverte Hansen, que “o homem que vive segundo a virtude está ordenado para um fim ulterior, que é o do gozo de Deus.”¹¹⁸ Este padrão de comportamento tem como base os tratados de Sêneca. Em *De la brevedad de la vida*, Sêneca afirma que a arte da vida e a ciência da morte estão em se libertar das coisas efêmeras e aproveitar bem o tempo. Recomenda refletir sobre a brevidade da existência e a fragilidade humana¹¹⁹ com muitos exemplos, entre eles o de Caio César que, quando se retirou do cargo de procurador de Roma, se pôs em seu leito e simulou estar morto, para que toda sua família chorasse ao seu redor.¹²⁰ A partir da segunda metade do século XVI a Igreja Católica recomenda aos fiéis um exercício mental semelhante, convidando-os à constante reflexão sobre a morte, como se constata neste excerto de *Guía de Pecadores* (1556), de Frei Luis de Granada:

Día vendrá ... en en cual tú mismo, que estás agora leyendo esta escritura sano y bueno... te has de ver en una cama, con una vela en la mano, esperando el golpe de la muerte y la sentencia dada contra todo el linaje humano... Allí se te representará luego... el agonía de la muerte, el término de la vida, el horror de la sepultura, la suerte del cuerpo que vendrá a ser manjar de gusanos.¹²¹

José Sánchez Lora, em *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (1988), afirma que a Igreja Católica, por ocasião do Concílio de Trento, copia o método de oração mental da teologia mística e a reinventa como “meditación imaginativa”, difundida e oficializada sob os auspícios da Companhia de Jesus. O primeiro foco deste exercício espiritual foi a meditação sobre a humanidade de Cristo, para replicar a teologia da Reforma.

¹¹⁶ “Educando príncipes no espelho”. In: FREITAS, M.C.; KUHLMANN Jr., M. *Os intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 64.

¹¹⁷ Ibidem, p. 69.

¹¹⁸ Ibidem, p. 69.

¹¹⁹ SÊNECA. *Tratados filosóficos. Tragedias. Epístolas morales*. Trad. J. Azagra. Prólogo José María Pemán. Madrid: E.D.A.F., 1986, p. 235.

¹²⁰ Ibidem, cf. p. 274.

¹²¹ Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 213.

Francisco de Borja¹²² orienta, em *Tratados espirituales* (1557), como se deve fazer esta classe de oração: “y, si dices que no sabes cómo entrar en la meditación de la pasión... Haz cuenta que le topas así llagado en la Cruz, que más duro serás que la piedra, si no comienzas a ablandar ese tu corazón endurecido”.¹²³ Em *Siete meditaciones sobre las siete fuentes de sangre*, Borja incita o devoto a imaginar, por exemplo, a dor de Cristo crucificado, o sangue vertendo de suas chagas, correndo pelo chão, a punção dos espinhos da coroa no crânio.¹²⁴ O propósito da meditação imaginativa é “alcanzar la contemplación mediante el recurso de hacerse partícipe en la escena que se medita”.¹²⁵

Logo esse método, chamado *Ignaciano*, será imposto como forma de oração pública e privada dos jesuítas para se submergir em Deus e nos mistérios da fé Católica. Em 1639 se torna obrigatório também aos membros da Ordem Franciscana.¹²⁶

Os exercícios espirituais visam a um efeito calculado. Por exemplo, a meditação sobre a humanidade de Cristo, a paixão e a glória servem para despertar a contrição do católico. Já a meditação sobre a morte deve mover o devoto à atrição, isto é, ao arrependimento dos pecados, como “última *ratio*”, explica Sánchez Lora.¹²⁷

Em sentido amplo, a meditação realista sobre a morte, tópica que incluía, entre outros temas, os horrores do inferno e as delícias do paraíso, visa ao *desengano* do homem acerca das ambições terrenas, admoestando-o sobre a efemeridade da vida, dos prazeres, privilégios e bens materiais. Sobretudo, da necessidade de zelar pelo destino da alma.

Além dos tratados de espiritualidade e meditação, as vidas de santos e mártires católicos, revitalizadas para contestar os argumentos da Reforma Protestante, paulatinamente se tornam um paradigma de religiosidade. Com elas, a difusão da estética do sangue e da crueldade gera na nova espiritualidade a necessidade de buscar sensações dolorosas, para experimentar o sofrimento de Cristo e dos mártires. Nos conventos, as religiosas se disciplinam com automortificações,¹²⁸ seguindo as orientações de autores ascéticos e obras que se convertem em manuais de autotortura, como a do jesuíta italiano Juan Bautista Scaramelli.¹²⁹ As diferentes ordens religiosas registram por escrito tais experiências místicas

¹²² “Francisco de Borja (San), noble español (1510-1572), duque de Gandía y general de la Compañía de Jesús” (*Pequeño Larousse Ilustrado*, 1994, p. 1303).

¹²³ Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 208.

¹²⁴ Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 208-209.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 211.

¹²⁶ *Ibidem*, cf. p. 211-212, 233-234.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 231.

¹²⁸ Sánchez recolhe numerosas biografias, entre as quais são relatadas flagelações com chicote, coroa de espinhos, silício, objetos metálicos e cortantes, além de outros instrumentos inventados para a mortificação (cf. p. 241-152).

¹²⁹ *Directorio ascético*. Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 247.

em biografias que se convertem em modelos de piedade,¹³⁰ as quais ampliam, com casos contemporâneos, a extensa hagiografia dos santos católicos.

No púlpito os pregadores são orientados pelos tratados de predicação a acender no auditório a piedade cristã e o desejo de penitência. Para isto usam, além dos recursos da oratória, aparatos das artes cênicas, tais como cenários, trombetas, espadas, cortinas, cadafalsos, efeitos de luz, caveiras e imagens¹³¹ para *mover os afetos* da assistência.

Martín de la Naja, em *El misionero perfecto* (1678), tratado em que reúne a experiência do pregador jesuíta Gerónimo López, divulga as benesses do artifício de ter em mãos uma caveira e estabelecer com ela um diálogo durante o sermão. Assegura que este símbolo da morte é “tan eloquente Predicador, que quando ella abla y predica, enmudecen, y callan los Predicadores... ¿Qué mejor sermón, que una muerte impensada, y repentina?... ¿qué ver muerto sin color, sin aliento y sin movimiento, al que poco antes ablava...?”¹³²

Na pedagogia do sermão os artefatos teatrais podem ser conjugados a uma coleção de *exemplos*, constituídos por histórias e fábulas para a meditação realista. Em seu tratado, Frei Francisco Miguel Echévez y Eyto destaca a importância dos *exemplos*: “no hay cosa que más mueva los corazones de los hombres, que los exemplos de otros hombres, porque si son de Santos, los mueven a ser Santos; y si de pecadores castigados por sus vicios, los aterran, y los mueven al escarmiento.”¹³³

Nos séculos XVI e XVII, a bem calculada pedagogia ministrada no púlpito, mais que *ensinar*, aspira a *mover* o auditório a *crer*. Não simplesmente incitar ao credo, mas à ação, isto é, *mover condutas*. Eis a finalidade de todo sermão e a meta mais repetida pelos preceptores da arte da predicação, observa Sánchez Lora. Por trás do potente instrumento de persuasão está o propósito de “preservar el orden y la estabilidad política controlando religiosamente el comportamiento”, acionando condutas mediante determinadas formas de espiritualidade, resume Sánchez Lora.¹³⁴

Martín de la Naja confirma esta lógica ao declarar que “para sanar una República enferma, y estragada con vicios, más se á de buscar el remedio en la penitencia pública, que en la prudencia política”.¹³⁵ Este preceito sintetiza a índole pedagógica de outros instrumentos

¹³⁰ Por exemplo, a obra de Fray Juan Pinto de Victoria: *Corona ilustre del Gravísimo y Real Convento del Carmen de Valencia* (Zaragoza, 1679). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 249.

¹³¹ SÁNCHEZ, 1988, p. 289-290.

¹³² Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 290.

¹³³ *El misionero instuido. Vida y misiones del V. P. Fray José Monteagudo, misionero insigne* (Madrid, 1741). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 294. Pode-se supor que a presença deste símbolo na cena do jantar antecipa para o leitor de “Tarde llega el desengaño” que a reflexão sobre a morte faz parte do enredo.

¹³⁴ SÁNCHEZ, 1988, p. 282.

¹³⁵ *El misionero perfecto*. Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 283.

utilizados para disciplinar coletivamente os governados, tais como as execuções públicas, os autos sacramentais e as populares comédias de santos.

Em “Tarde llega el desengaño”, assim como em toda a segunda coletânea, Zayas transfere os mesmos métodos e semelhantes fins da pedagogia do sermão e das artes sacras da Contra Reforma para a prosa de ficção. Em *Desengaños amorosos* faz o vitupério dos vícios e o elogio à virtude ensinando a *arte de viver* através da *arte de morrer*. Porém, pauta a boa vida e a boa morte na ação justa voltada à mulher, não ao Estado ou à Igreja. Compondo uma *conceptuosa* agudeza, Zayas traslada a linguagem e os símbolos da mais potente doutrina de sua época para sustentar o projeto ideológico de sua obra.

No episódio patético da morte das personagens femininas concentram-se as evidências, tanto pictóricas como místicas, da aplicação da pedagogia da “última *ratio*” católica. Por exemplo, na composição do episódio da morte da escrava, o leitor está diante dos mesmos elementos que compõe os exercícios de meditação imaginativa da morte: a descrição das fortes dores, suores, tremores que anunciam a hora da morte; logo a angústia, o temor do juízo final, que leva à atrição, isto é, o arrependimento pelos pecados, as súplicas pela salvação da alma. Depois, o aspecto demoníaco do cadáver, sugerindo que sua alma foi condenada, poderia trazer à memória do leitor algum dos exercícios de meditação do inferno, como este de São Inácio de Loyola:

El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.
 El segundo: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias...
 El tercero: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.
 El cuarto: gustar con el gusto cosas amargas...
 El quinto: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas.¹³⁶

Maria de Zayas habilmente manipula a imaginação de seu leitor, a partir dos elementos sinestésicos utilizados na descrição dos fatos que envolvem a morte da escrava, transformando-a em um exercício de meditação da morte dos condenados, que deve operar como lição de *escarmento*, fazendo o leitor temer o desgraçado fim e lembrar que não se pode “tener buena muerte haciendo mala vida.”¹³⁷

¹³⁶ San Ignacio de Loyola. *Ejercicios espirituales*. Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 211.

¹³⁷ Advertência do padre Echévez, em *El misionero instruido* (1741). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 282.

A ameaça do inferno era o mais poderoso e freqüente recurso da pedagogia da Contra Reforma para frear os vícios, como se lê no tratado de um dos pregadores mais importantes do século XVII, Terrones del Caño:

Es que todo sermón o la mayor parte dél sea de cosas morales, quiero decir provechosas para las costumbres, reprehendiendo vicios, aconsejando y persuadiendo virtudes, convidando al cielo, afeando pecados, amenazando con muerte e infierno, ... así el sermón, por muy buenas calidades que tenga, si no entra por medio de los vicios y los derriba, ... no lo tengo por perfecto...¹³⁸

O persuasivo convite para o céu encontra-se na meditação da morte dos justos que, no conto em estudo, é figurada por Helena.

A doutrina católica acerca do glorioso destino da alma dos justos atualiza a filosofia estoíca, divulgada por Sêneca, de que Deus educa com máxima dureza, por isto “los varones justos y amados de Dios trabajan y sufren fatigas, (...) los somete a pruebas, los endurece y así los va preparando para sí.”¹³⁹ Sêneca, interpretando os desígnios da Providência, afirma que Deus é “tan enamorado de los justos, que quiere verlos esforzarse por alcanzar lo mejor y más excelente”.¹⁴⁰ Por isso devemos entender que aquilo que chamamos “cruel y abominable, en primer lugar constituye un favor para los mismos a quienes les sucede”,¹⁴¹ tendo em conta “que ciertas incomodidades revierten a favor de aquellos a quienes les suceden (...) como igualmente es cierto que muchas cosas de las que se alaban y se apetecen, se revuelven contra los mismos a quienes deleitaron”.¹⁴² Contudo, o filósofo adverte que “no interesa lo que uno sufre, sino la manera de soportar el dolor personalmente”.¹⁴³ Por isto, adornam a alma do justo as virtudes da confiança e da constância, ensina.

Pode atestar a confiança e constância de Helena o fato de que morreu com “los brazos en cruz sobre el pecho”¹⁴⁴, indício de que teve uma passagem tranqüila. Este dado é relevante para compor o quadro de contemplação da boa morte, que na biografia dos santos é descrita como um “dulce tránsito”,¹⁴⁵ ao contrário da morte agônica dos condenados.

¹³⁸ Francisco Terrones del Caño. *Arte o Instrucción, y breve tratado, que dize las partes que á de tener el predicador Evangélico: como á de componer el sermón: que cosas á de tratar en el y en que manera las á de dezir* (Granada, 1617). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 281.

¹³⁹ SÉNECA, “De la Providencia”, 1968, p. 7-8.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴² *Ibidem*, p. 15.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴⁴ ZAYAS, 1983, p. 252.

¹⁴⁵ SÁNCHEZ, 1988, p. 444.

Virtude compatível com a confiança e a constância é identificada em Helena quando os membros do sarau enternecem-se “con cuánta paciencia había Elena llevado su dilatado martirio”¹⁴⁶. A ênfase na paciência assinala a resignação estóica da personagem, que a autora acentua com o mórbido detalhe de que sua única companhia era a caveira do primo. Esta, talvez, tenha servido a Helena como instrumento de meditação sobre a efemeridade da vida, tal como ocorria nos púlpitos. Este exercício espiritual, hipoteticamente, seria uma das fontes de sua calma. A despeito de tais conjecturas, o desfecho do longo martírio é indubitável: a virtuosa paciência agrada a Deus. Prova disto é o sinal da salvação da alma de Helena, visível na crescente beleza de seu cadáver.

Os leitores do século XVII possivelmente interpretaram com facilidade esse sinal, visto que a beleza fúnebre é elemento de destaque na literatura hagiográfica. Por exemplo, em 1607, o biógrafo de Santa María Magdalena de Pazzis registra que “su rostro quedó hermosísimo atestiguando la gloria de su santa alma, y en tal compostura, que á todos provocaba a devoción.”¹⁴⁷

A exaltação da serenidade e resplandecente beleza da morte dos escolhidos na literatura hagiográfica, nos sermões e demais artes sacras da Contra Reforma têm como propósito pedagógico *mover* o católico a este fim louvável e desviá-lo dos terrores do inferno, como orienta Frei Alonso de Alvarado:

Pues ves alma mia quan diferente es la muerte de los justos, de la de los pecadores; deseando la de los justos, dí las palabras del profeta Balaan. Muera yo la muerte de los justos. Para conseguir este deseo, procura vivir la vida de los justos, imítalos en la vida, si quieres imitarlos en la muerte.¹⁴⁸

Em vista dos dados apresentados, é certo afirmar que Zayas utiliza elementos do programa moral racionalizado pela cultura contra-reformista para ativar a imaginação do leitor e incitar-lhe afetos a fim de obter um efeito calculado, concorde com o propósito da obra: mostrar que todo mau juízo e más ações contra a mulher honesta, por seu caráter injusto, aos olhos de Deus revertem em prêmio para ela, enquanto que o autor de calúnia ou conduta vil atrai para si a desgraça e a condenação do inferno.

Depois de meditar sobre o fim das personagens, depreende-se que o leitor deve buscar mais os gozos do céu que os prazeres das paixões terrenas, esforçando-se para ser superior na

¹⁴⁶ ZAYAS, 1983, p. 255.

¹⁴⁷ Fray Antonio Capilla. *Vida singular de la M. María de Christo*. Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 441.

¹⁴⁸ *Arte de bien vivir, y guía de los caminos del Cielo* (Valladolid, 1608). Apud SÁNCHEZ, 1988, p. 447.

graça divina, não nas glórias e privilégios concedidos pela República dos homens. Além disto, aqueles que caluniam a mulher e os que não sabem distinguir a viciosa da virtuosa devem temer pelo destino de sua alma.

A repetição da ameaça subliminar¹⁴⁹ em todos os contos é um dos possíveis fatores da mudança de opinião da platéia masculina do sarau, no final da Segunda Noite. Por isto, ainda que a reação da audiência, após ouvir “Tarde llega el desengaño” não seja muito expressiva, deve-se ter em conta que sua lição completa a de um conjunto de contos, formando uma didática *galeria de escarmentos*.

Por fim, pode-se concluir que o Desengaño IV une primorosamente os princípios da arte retórica e da arte poética, atendendo decorosamente aos propósitos do sarau, uma vez que os argumentos do discurso de moldura e do conto se integram harmoniosamente em uma unidade textual que visa ao deleite e ao proveito, elogiando a virtude e vituperando os vícios por meio do debate de idéias, do *exemplo* e do *escarmento*. Agudamente, sobre o desafortunado fim da fábula trágica incidem as promessas e ameaças da potente pedagogia católica da Contra Reforma, aumentando a força suasória do conto. Como o orador católico, a autora dos *Desengaños amorosos* recorre a diversos artifícios para *mover os afetos* do leitor e persuadi-lo, porque a persuasão, como se disse, é o meio mais eficaz para *mover condutas*.

¹⁴⁹ Advirta-se que nenhum dos protagonistas masculinos é claramente condenado ao inferno, apenas fica a sugestão dos fatos, como no caso de Dom Jaime, ou a declaração das narradoras sobre a ameaça que pesa sobre eles.

4.3. Desengaño VIII, “El traidor contra su sangre”

Dando continuidade à amostragem da segunda coletânea, serão observados os mesmos critérios de apresentação e análise da moldura e do conto. Como o estudo anterior, este também se apóia nas doutrinas de Aristóteles para examinar a conduta das personagens e as reações esperadas do auditório e do leitor.

Por muitos motivos o Desengaño VIII foi selecionado para análise, tais como pelo vigor dos argumentos da narradora, em seu discurso introdutório; pela clareza da conexão entre a tese proposta pela desenganadora e o enredo do conto exemplar; pela qualidade da fábula, sobretudo pela detalhada descrição dos movimentos da alma das personagens masculinas e a elaborada composição dos “martírios” femininos; ainda, pela importância da manifestação da platéia masculina, no final do relato.

A fábula apresenta, como os demais contos da coletânea, um protagonista masculino que constitui um *exemplo ex contrario*, posto que sua ação é marcada por dois assassinatos e um final inglório. Observa-se que a ênfase na debilidade dos caracteres masculinos e na ação vituperável amplifica a negação da superioridade masculina, em curso ao longo da obra, como réplica às obras e discursos misóginos que apontam a mulher como fonte dos males do mundo.

Com o intuito de apresentar uma análise conclusiva sobre a integração da trama da moldura aos discursos e contos, nesta seção serão contemplados também fragmentos de outros Desengaños e os discursos da autora, que intervém em diversas ocasiões. Vejamos, primeiramente, o resumo do conto selecionado para amostragem.

A oitava desenganadora, Dona Francisca, inicia sua exposição negando-se a uma opinião generalizadora acerca dos homens. Logo pondera, lançando uma assertiva e uma interrogação aos ouvintes sobre a capacidade masculina para amar e enganar:

Que los hombres siempre llevan la mira a engañar a las mujeres, no me persuado a creerlo; que algunos habrá que con la primera intención, o aficionados a la hermosura, o rendidos al agrado, o engolosinados de la comodidad, amen, téngolo por certísimo; que se cansan presto, y cansados, o se entibian, o aborrecen y olvidan, es seguro. Mas que hay muchos que engañan, ¿quién lo puede dudar?¹⁵⁰

¹⁵⁰ ZAYAS, 1983, p. 369.

Sintetiza o assunto com uma conhecida equação, de que “lo que poseo no lo puedo desear”,¹⁵¹ usada para justificar que aquele que ama uma coisa, depois de possuí-la, a engane.

Em seguida, sua argumentação se dá mediante a proposição de um diálogo, em que ela se dirige ao homem casado, inquirindo-o sobre os motivos que o fazem procurar uma mulher fora de casa:

¿Pues cómo el casado, teniendo a su mujer, busca otra? No es respuesta el decir: ‘Harálo porque es más hermosa, más graciosa o más agradable’. Porque le responderé: ‘Cuando amaste ésa, ¿no la hallaste con todas esas gracias? ¿Sí? Pues mírala siempre con ellas, y será siempre una, y no engañes a otra diciendo que la quieres amar y servir. No amas ni sirves a la que tienes en casa, ¿y lo harás a la que buscas fuera?’¹⁵²

Logo dirige sua advertência aos galãs e às damas, afirmando que elas são a causa dos enganamentos cometidos, porque dão crédito a eles. Por isto não se espanta que os homens condenem as mulheres. A seguir, Dona Francisca amplifica sua arguição sobre os enganamentos, dizendo que os homens, ao serem acusados de enganar as mulheres, perguntam: por que elas se deixam enganar? Afirma que eles têm razão, pois há mulheres que são como o ladrão obstinado, que vê seu companheiro sendo enforcado e continua furtando. Diz que há mulheres que vêem outras se lamentarem por haver sido enganadas e, sem tomar escarmento, enganam a si mesmas.

Dona Francisca pergunta-se: por que haveria de se deixar enganar por quatro mentiras bem elaboradas que um homem lhe diz? Assegura que só se deve crer nos homens quando eles dizem: “Domine, non sum dignus”.¹⁵³

A seguir dá um exemplo de uma aventura amorosa entre uma dama e um galã em que, no final, ele a esqueceu ao afastar-se dela duas léguas; mas ela, como estava advertida da manha do galã, não se lembrou mais dele ao se afastar uma légua. Então sentencia: “a la treta armar la contratreta, que de cosario¹⁵⁴ a cosario no hay que temer.” A continuação, se dirige ao auditório: “esto es, señoras mías, no dejarse engañar; y mientras no lo hiciéredes así, os

¹⁵¹ ZAYAS, 1983, p. 360.

¹⁵² Ibidem, p. 370.

¹⁵³ Ibidem, p. 370. Equivalente a “Senhor, eu não sou digno”.

¹⁵⁴ “Cosario”: corsário (port.). Julián Olivares, no breve glosário que acrescenta à sua edição das *Novelas*, registra o conceito de *cosario* dado por Covarrubias: “*cosario*: el que es muy versado y ordinario en ir y venir algún camino o trajinar y tener trato de alguna cosa” ((ed.) 2000, p. 536).

hallaréis a cada paso en las desdichas en que hoy se hallan todas las que tratan de estos misterios, más dolorosos que gozosos.”¹⁵⁵

Dona Francisca muda o tópico do discurso dizendo que o que a desagrada nos homens é que falem mal das mulheres. Assevera que ao fazê-lo faltam com seus compromissos de nobreza. Reconhece haver mulheres indignas, contudo, já são denunciadas por suas más obras, não sendo necessário maior vilipêndio. Diz acreditar que os ânimos masculinos estão obstinados contra as mulheres, porque como não encontram mulheres dignas, não querem acreditar que elas existem, sendo esta sua maior ignorância. Então aconselha aos cavalheiros que procurem as boas mulheres no lugar certo, uma vez que não as encontrarão pelas ruas, prados e rios, de noite e de dia, e assim não terão do que se queixar.

Por fim, anima-se a desempenhar o papel que lhe coube: “tratemos de salir con nuestra intención, que es probar que hay y ha habido muchas [mujeres] buenas, y que han padecido y padecen en la crueldad de los hombres, sin culpa.”¹⁵⁶

Dito isso, Dona Francisca apresenta o conto que opera como *exemplo* da tese apresentada, que ao final é comentado e julgado pela audiência do sarau.

A ação principia em Jaén, cidade da Andaluzia, com os acontecimentos que envolvem o casamento secreto, “por palabra”, de Dom Henrique e Dona Mencia. Ele é um rico jovem aristocrata que possui gala e bizarria, além de um caráter dadivoso. Porém, sobre Dom Henrique recai a suspeita de uma mancha de sangue, por seus avós terem sido lavradores, ainda que fossem cristãos-velhos. A “honesta y recogida” Dona Mencia é filha de um homem avaro, de natureza cruel, que deseja fazer de seu filho, Dom Alonso, o único beneficiário de sua fortuna. Afrontados pelo casamento, o pai e o irmão de Dona Mencia planejam vingar-se. Dom Alonso mata a irmã com golpes de punhal e fere gravemente Dom Henrique. Misteriosos fenômenos sobrenaturais se seguem à morte de Dona Mencia. Quando Dom Henrique se recupera, decide entrar para a vida religiosa. Constrói um túmulo para sua esposa no mosteiro ao que se recolhe. Ao trasladar o corpo se verificam novos mistérios.

Após os crimes, Dom Alonso foge para Nápoles, onde experimenta o amor por Dona Ana de Añasco, jovem virtuosa, de família honrada, mas pobre. Com ela, Dom Alonso conhece a felicidade e o matrimônio lhes traz um filho. Não obstante, o amor pela esposa dura até que Dom Alonso recebe uma carta de seu pai, que anuncia o fim da pensão mensal e a intenção de aniquilar sua fortuna, em represália pelo enlace com uma mulher pobre. Tencionando voltar às boas com seu pai, Dom Alonso segue o conselho de seu amigo Marco

¹⁵⁵ ZAYAS, 1983, p. 371, também a citação anterior.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 371. O conto ocupa as páginas 371-399.

Antônio e mata a esposa: degola-a e joga o corpo num poço, levando a cabeça consigo na fuga, para enterrá-la próximo ao porto. Mais tarde é preso em Gênova, como ladrão, e reconduzido a Nápoles. Confessa o crime e também o assassinato da irmã, atormentado pelo sonho em que ela aparece, ameaçando-o com uma faca. No cadafalso, prestes a ser degolado, Dom Alonso revela onde está a cabeça de Dona Ana e pede que seja resgatada. Com a cabeça de sua vítima nas mãos, ele declara a inocência da esposa e reconhece a própria culpa.

Dom Pedro, pai de Dona Mencia e Dom Alonso, morre subitamente, ficando toda sua fortuna para o neto que desdenhara, Dom Pedro Portocarrero y Añasco, que hoje mora em Sevilha.

Terminada a narração do conto, damas e cavalheiros presentes debatem sobre. No final:

Si bien los caballeros, o rendidos a la verdad, o agradecidos a la cortesía, dieron el voto por las damas, confesando haber habido y haber muchas mujeres buenas, y que han padecido y padecen inocentes en la crueldad de los engaños de los hombres. Y que la opinión común y vulgar, por lega y descortés, no era justo guardarla los que son nobles, honorosos y bien entendidos, pues no lo es, ni lo puede ser, el que no hace estimación de las mujeres.¹⁵⁷

Esta declaração marca a rendição do auditório masculino à causa das desenganadoras, o que permite, na noite seguinte, que elas se apresentem com coroas de louros, representando sua vitória sobre os ânimos masculinos.

4.3.1. A preleção sobre os enganados

Notadamente, o discurso de Dona Francisca distingue-se do apresentado por Filis pela ironia, temperada com leve sátira, que permeia a preleção sobre os enganados. A maior desenvoltura da narradora do *Desengaño VIII* talvez se deva à sua condição de mulher

¹⁵⁷ ZAYAS, 1983, p. 399. Vale lembrar a conotação que o termo “vulgar” recebia na época. Apoiando-se em Baltasar Gracián, Hansen adverte que no século XVII define-se “vulgar” como categoria intelectual (em oposição a “sábio”): “Tão vulgares há alguns [príncipes] e tão ignorantes quanto os seus próprios lacaios. E repara que, embora seja um príncipe, não sabendo as coisas e querer meter-se a falar delas, a dar sua opinião no que não sabe, nem entende, imediatamente se declara homem vulgar e plebeu; porque o vulgo não é outra coisa senão uma sinagoga de ignorantes presumidos que falam mais das coisas quando menos as entendem” (Apud HANSEN, 2002, p. 67).

madura e solteira. Seus anos lhe dão autoridade para falar em público com maior liberdade que a jovem donzela, segundo as normas de conduta feminina e da conversação elegante.

Filis, como as demais moças donzelas, acompanha suas palavras de timidez inicial e adorna seu formoso rosto com “alejandrinas rosas”.¹⁵⁸ Em seu rubor se espelha sua honestidade e recato. As senhoras casadas, viúvas, a religiosa e Dona Francisca prescindem de tais sinais de vergonha, que devem acompanhar as palavras e gestos das virgens, como recomendam os tratados de educação feminina.¹⁵⁹ No entanto, elas não excedem os limites da honestidade, sabendo expressar sua inteligência vivaz sendo alheias a qualquer grosseria, como recomenda *O Cortesão* à perfeita dama de palácio.¹⁶⁰

Diferentes graus de seriedade, humor, ironia, sátira e mordacidade nos jogos de palavras particularizam a palestra das narradoras do honesto sarau, guardando diligente decoro ao estado de cada uma. Possivelmente, a autora tencionou colorir o sarau com esta variedade de modos discursivos para emular os paradigmas de obras filiadas ao gênero diálogo, em que a modalização dos discursos é marcada pelo caráter dos oradores. Por exemplo, no *Decamerão*, Dionéio é destacado como “homem divertido e alegre”¹⁶¹ que dispõe de uma licença para contar a última novela de cada jornada, com tema livre. Seu humor justifica a apresentação dos contos mais licenciosos da coletânea. Outro exemplo, já mencionado, é que em *O Cortesão*, Dom Gaspar Palaviccino é reconhecido como inimigo das mulheres, enquanto o magnífico Iuliano de Medici é seu defensor.¹⁶² Assim, as intervenções de tais personagens são marcadas pelas distintas posturas que as caracterizam.

Nos *Desengãos amorosos*, os diferentes estados civis femininos justificam a criação de uma “escala modal” no coro de vozes femininas. No preâmbulo do Desengano VIII vemos que, com perspicácia, Dona Francisca combina severas admoestações ao fino gracejo. A ironia é a principal figura usada para compor agudezas como, por exemplo, ao dizer que não acredita que todos os homens sempre queiram enganar as mulheres, porém, são muitos os que o fazem. A hábil defensora suscita a anuência da platéia para a afirmação que compromete a negação inicial com uma pergunta retórica: “¿quién lo puede dudar?”¹⁶³

¹⁵⁸ ZAYAS, 1983, p. 227.

¹⁵⁹ Segundo Vicente Mexía, a vergonha é a primeira coisa que se deve ensinar às meninas, porque constitui “un fuerte escudo para que se defiendan de muchos y grandes peligros en que fácilmente podrían caer según su flaqueza” (*Saludable instrucción del estado del matrimonio* (Córdoba, 1566). Apud VIGIL, 1994, p. 19. Veja-se outros excertos sobre o tema p. 18-24)

¹⁶⁰ CASTIGLIONE, 1997, cf. p. 193.

¹⁶¹ BOCCACCIO, 1979, cf. p. 56.

¹⁶² CASTIGLIONE, 1997, cf. p. 156-157.

¹⁶³ ZAYAS, 1983, p. 369.

O segundo tema da preleção de Dona Francisca alude à impossibilidade de alimentar o desejo pelo que se possui.¹⁶⁴ Esta é uma tópica do amor erótico que ela inverte ao propor ao marido que admire, deseje, ame e sirva a quem já possui. Para tanto, ensina um procedimento para que o marido mantenha o amor à esposa: vê-la sempre com o mesmo olhar com que constatou suas qualidades quando começou a amá-la.

Com essa breve lição da arte de amar, Dona Francisca convida o marido a ser firme no amor e marca sua opinião favorável ao casamento. Tal postura foi sustentada por autores humanistas como Erasmo, Luis Vives e Francisco de Sales, que recomendam que os esposos não apenas respeitem, mas amem suas esposas.¹⁶⁵ No entanto, esta proposição é contrária ao pessimismo das vertentes do gênero picaresco e da crítica de costumes, que associam o matrimônio às calamidades masculinas, sempre por culpa da ruindade das esposas.

Por exemplo, em Guzmán de Alfarache (1599/1604) encontra-se um longo sermão de admoestação que Guzmán profere a partir de sua memória sobre seu primeiro matrimônio, matéria que, ele afirma, serve de exemplo para o desengano público. Amplifica o tema com o exame dos distintos gêneros de mulheres sediciosas,¹⁶⁶ entre os quais estão as que se casam para serem servidas e regaladas, e as que usam o matrimônio como meio para alcançar desonestos fins. Metaforicamente, compara o marido da mulher sediciosa a um Lázaro no sepulcro das misérias femininas, que não pode sair do escuro e forte cárcere do túmulo das importunações da esposa, envolto na mortalha do gosto dela, atadas as mãos e rendido a sua sujeição, tanto quanto ela deveria estar rendida à vontade do esposo.¹⁶⁷

Sintetiza a opinião do pícaro sobre o casamento um dos contos que narra a seu jovem amo para explicar-lhe como é a vida de casados:

Estando en cierta conversación tres amigos, dijo el uno: “Dichoso aquel que pudo acertar a casar con buena mujer.” El otro respondió: “Harto más

¹⁶⁴ Sobre este tema veja-se, por exemplo, o debate sobre a discordância entre o amor e o desejo no início do Diálogo I, em *Diálogos de amor* (1535).

¹⁶⁵ Em *Introducción a la vida devota*, recomenda: “conservad, pues, oh maridos, un tierno, constante y cordial amor para con vuestras mujeres. Por esto la mujer fué sacada de la costilla más cercana al corazón del primer hombre, para que fuese amada dél cordial y tiernamente. Las flaquezas y enfermedades, sean del cuerpo o del espíritu de vuestras mujeres, no os deben provocar a ninguna suerte de desdén, sino antes a una dulce y amorosa compasión; pues Dios las ha criado tales, para que dependiendo de vosotros, recibáis más honra y respeto” (SALES, 1992, p. 1861-1862) É interessante notar que Sales condiciona o amor do marido à esposa à superioridade masculina, como um dever que, quando cumprido, traz aumento de honra e respeito para o homem casado.

¹⁶⁶ Neste contexto, o qualificativo “sedicioso” se aplica àquela que não aceita a submissão à autoridade estabelecida.

¹⁶⁷ ALEMÁN, 2006, v.2, cf. p. 383-401.

dichoso es el que la perdió presto, si la tuvo mala.” Y el tercero dijo: “Por mucho más dichoso tengo a el que ni la tuvo buena ni mala.”¹⁶⁸

Fiando-se em sua experiência, o pícaro ensina que no gênero feminino, sem exceção, assentam-se as desditas masculinas.

A mesma ótica pessimista se repete em inúmeros versos satíricos de Francisco de Quevedo, por exemplo, “Riesgos del matrimonio en los ruines casados”, e ainda em suas obras em prosa. Entre elas, Sandra M. Foa destaca o paralelo entre o matrimônio e o martírio em um dos *Sueño del infierno* (1627), quando o autor avista um grupo de casais. Após observá-los, conclui “que un mal casado tiene en su mujer toda la herramienta necesaria para mártir, y ellos en ellas a veces el infierno portátil.”¹⁶⁹

A comparação de Quevedo entre o matrimônio e o martírio convida a pensar que talvez os martírios femininos dos *Desengaños amorosos* sejam uma réplica a essa visão infernal. O que se pode ter por certo é que o coro de vozes femininas engenhado por Maria de Zayas se levanta para refutar o taxativo menosprezo à mulher.

No discurso de todas as narradoras se nota o cuidado em não repetir o procedimento dos detratores das mulheres, evitando a generalização e o escárnio. Exemplo disto é que ao desenvolver a tópica dos enganos Dona Francisca trata da responsabilidade das mulheres. Equilibrando censura e bom humor, afirma que há mulheres que são como o ladrão obstinado, que vê seu comparsa ser enforcado e continua furtando. Esta sentença pode levar ao riso, como efeito da inesperada associação entre uma dama e um ladrão. Nela há uma grave acusação que, no entanto, ao escolher um sujeito indeterminado evita a excessiva aspereza contra as senhoras da corte e, assim, suaviza a mordacidade do símil.

Dona Francisca também encobre a amarga censura com um gracejo ao alegar que só se deve acreditar nos homens quando eles dizem “Domine, non sum dignus”.¹⁷⁰ A citação latina é um fragmento de uma passagem bíblica que faz parte da liturgia católica¹⁷¹ e aqui é usada pela desenganadora para dar força à sua argumentação contra os enganos masculinos.

¹⁶⁸ ALEMÁN, 2006, v. 2, p. 512.

¹⁶⁹ Apud FOA, 1979, p. 82. Foa indica haver sátira à mulher e ao matrimônio também nas seguintes obras de Quevedo: *Capitulaciones matrimoniales*, *El siglo del cuerno*, *El alguacil endemoniado*, *El mundo por de dentro*, *La hora de todos y la fortuna con seso* (ibidem, p. 82).

¹⁷⁰ ZAYAS, 1983, p. 370.

¹⁷¹ O trecho originalmente compõe Mateus 8:8. Neste capítulo Jesus estava pregando em Cafarnaum, quando se aproximou dele um centurião, pedindo que Ele curasse seu empregado, que jazia em casa. Jesus se prontifica a ir até ele e curá-lo. É quando o centurião lhe diz: “Senhor, não sou digno de que entres debaixo do meu telhado, mas dize somente uma palavra, e o meu criado sarará.” Este versículo foi modificado e incorporado à liturgia da missa, atualmente faz parte do rito da comunhão.

Dona Francisca usa as palavras que originalmente são ditas com uma conotação positiva, na confissão da fé, com uma conotação negativa, a da declaração de culpa. O efeito esperado da inusitada inversão do significado de um dito conhecido é que torne o mote engenhoso e risível, como ensina Dom Bernardo Bibiena no segundo livro de *O Cortesão*, dedicado aos jogos de linguagem.

Dom Bernardo também explica que algumas facécias curtas, que cabem em um dito breve, originalmente destinadas a provocar o riso, são agudíssimas e nascem da ambigüidade, por isto são antes elogiadas como engenhosas do que como engraçadas. Estas, mais facilmente provocam admiração do que o riso.¹⁷² Dona Francisca se mostra versada em tais exercícios de engenho quando, depois de insistir em que as mulheres não se devem deixar enganar pelos homens, afirma que isto evitará que provem do infortúnio no qual se encontram aquelas que tratam destes mistérios, “más dolorosos que gozosos”.¹⁷³ Aqui, Dona Francisca explora a ambigüidade das palavras, aplicando com muita perspicácia os termos do dogma eclesiástico para definir, com uma eloqüente metáfora, os percalços femininos nas aventuras amorosas.

Depois de luzir sua graciosidade, engenho e perícia com os jogos de palavras – sinais de sua excelência nas artes da conversação, de acordo com os padrões de *O Cortesão* – o discurso de Dona Francisca deixa a tópica dos enganos e assume um tom mais ofensivo para criticar os homens por falar mal das mulheres e repetir a acusação de que o ânimo dos homens está obstinado contra as mulheres. Com ironia ela diagnostica a causa da obstinação em sua incapacidade para distinguir as mulheres boas das más. O erro de discernimento produz a repetição do equívoco de buscar boas mulheres onde estão as más: nas ruas, prados e rios, de noite e de dia, em evidente alusão aos lugares em que as prostitutas e cortesãs encontram-se com seus clientes.¹⁷⁴ Importa observar que esta irônica referência à incapacidade masculina para distinguir a mulher honrada da dissoluta reforça e amplifica, com novos argumentos, esta freqüente denúncia, encontrada tanto nos discursos de moldura

¹⁷² CASTIGLIONE, 1997, cf. p. 146-147.

¹⁷³ ZAYAS, 1983, p. 371.

¹⁷⁴ Por exemplo, Guzmán de Alfarache conhece sua segunda esposa na ermida de Santa María del Val, padroeira de Alcalá, lugar de oração e entretenimento. Descreve o lugar onde o grupo de mulheres que observa se instala para o piquenique: “entre los álamos adelante a la orilla del río y sobre un pradillo verde, haciendo alfombra de su fresca yerba” (ALEMÁN, 2006, v. 2, p. 424-425). Já “Las harpías en Madrid” vão buscar suas vítimas nos lugares centrais da cidade: Calle de Toledo, Plaza Mayor, Puerta de Guadalajara, Platería, ou em El Prado, “paseo en las afueras del Madrid de los Austrias, en donde desembocaba la Carrera de San Gerónimo. Estaba de moda como lugar de recreo – en coche casi siempre – principalmente en verano y a la caída de la tarde” (JAURALDE (ed.), 1985, p. 27, 57).

como na ação dos contos. Tal constatação indica como a pauta reivindicatória da obra se efetua e dá a conhecer ao leitor.

Finda a argumentação introdutória, Dona Francisca enuncia o propósito do conto que vai narrar: “probar que hay y ha habido muchas buenas, y que han padecido y padecen en la crueldad de los hombres, sin culpa.”¹⁷⁵ Chama atenção a ênfase aos marcadores temporais, os quais apontam para a atualidade dos *exemplos*, cuja ação se situa no pretérito. Pode-se atestar a veracidade de truculentos assassinatos de mulheres na Espanha da primeira metade do século XVII nos registros dos cronistas de *Notícias de Madrid*, *Avisos*, *Cartas de los Jesuítas*,¹⁷⁶ já citados. Eles reiteram as mostras de que a ficção de *Zayas* visa ao diálogo com a realidade de seu tempo.

Antes de iniciar a análise do conto, é importante observar que com o *Desengaño VIII* Dona Francisca faz a última apresentação da segunda noite do sarau, que iniciou com a tese de que “en cuanto a la crueldad, no hay duda de que está asentada en el corazón del hombre” (*Des. V*).¹⁷⁷ Também o *Desengaño VII* versa sobre a crueldade, cabendo ao *Desengaño VIII* culminar a lição sobre esta tópica, cujo efeito esperado é a rendição da platéia masculina.

Examinemos os elementos da composição de “El traidor contra su sangre” que operam para *mover as paixões* do auditório a tal propósito.

4.3.2. O obstáculo das paixões à perfeita deliberação

Esta seção traz a análise dos movimentos da alma das personagens, enfatizando como as paixões interferem no processo de deliberação. Tem como parâmetro a doutrina aristotélica acerca das paixões, da *Retórica*, e acerca da conduta, de *Ética a Nicômacos*. A atenção aos movimentos da alma, pertinentes às atividades psíquicas e às operações racionais, pretende elucidar como eles determinam a ação dos sujeitos.

Espera-se demonstrar como a composição do conto, no que diz respeito à *inventio*, *distributio* e *elocutio*, coloca em relevo a estreita relação entre a psiqué, a razão e a ação, assinalando as causas que ditam o final de cada personagem.

¹⁷⁵ ZAYAS, 1983, p. 371.

¹⁷⁶ José Deleito y Piñuela, no capítulo “Violencias, crímenes y robos”, em *La mala vida en la España de Felipe IV*, lista algumas notícias de tais periódicos que registram o assassinato de mulheres por causa da honra ou desavenças amorosas (Madrid: Alianza, 1998, cf. p. 79-102).

¹⁷⁷ ZAYAS, 1983, p. 264.

Como nos demais contos da coletânea, no Desengano VIII as virtuosas figuras femininas ocupam o segundo plano, sendo descritas com poucos traços que indicam sua grande beleza, distinção e honestidade. Sua participação é crucial para a trama amorosa e tem maior destaque no desfecho. Avulta-se no enredo a personagem feminina de condição viciosa, Clavela, “dama casada, mas libre y desenvuelta”,¹⁷⁸ móbil da peripécia na primeira parte do conto.

As personagens masculinas também são descritas sinteticamente. Destaca-se em Dom Henrique a índole dadivosa e a condição nobre, características que se opõem às de Dom Pedro: homem soberbo, de condição cruel e avara. Dom Alonso é ajudante de seu pai, faltando-lhe, inicialmente, maiores atribuições. Na segunda parte do conto, torna-se amigo de Marco Antônio, “hombre perdido y vicioso”.¹⁷⁹ Como se nota, apesar da economia descritiva, a apresentação indica a polarização dos caracteres femininos e masculinos, ao apontar sua inclinação para o vício ou para a virtude. Os caracteres masculinos são o foco da ação e, principalmente, da narração onisciente, o que permite ao leitor acompanhar os movimentos da alma destas personagens.

Observando o enredo, nota-se que na *inventio*, isto é, na seleção dos argumentos que compõem o texto, Zayas privilegia as circunstâncias de pessoa tanto quanto as circunstâncias dos fatos. Sinal disto é que a ação tem início com a declaração de que de Dom Pedro tem o propósito de fazer de seu filho o único herdeiro de sua fortuna, o que determina a conduta hostil com a filha e seus pretendentes. No texto poético, deslindar a intenção que origina a conduta corresponde à circunstância *conselho* – uma das circunstâncias de pessoa – que reside em “una razón premeditada de hacer o no hacer algo.”¹⁸⁰ Como será demonstrado, o enredo do Desengano VIII concede especial destaque a este elemento de composição, uma vez que a narração se detém sobre a “razão premeditada” para apontar como ela dirige a ação das personagens.

Pode-se supor que o intuito de salientar as atividades psíquicas na organização do enredo está estreitamente relacionado ao caráter pedagógico do conto, com vistas a dar vulto à faculdade da escolha racional, condição prévia para a ação moderada. Como já foi mencionado, a arte da prudência, divulgada por obras do gênero “espelho”, tem como fim a ação moderada, isto é, o meio termo entre os excessos, que constituem vícios. Porém, como

¹⁷⁸ ZAYAS, 1983, p. 377.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 386.

¹⁸⁰ A *inventio*, parte da composição concernente à seleção dos argumentos, contém circunstâncias relativas às pessoas e aos fatos. A de *conselho* está entre as onze circunstâncias de pessoa de Cícero que, segundo Luiza López Grigera, eram empregadas pela retórica renascentista (incorporada pela arte poética) (cf. GRIGERA, 1994, p. 21-22).

ensina Aristóteles, em *Ética a Nicômacos*, a origem da ação é a escolha “e a origem da escolha está no desejo e no raciocínio dirigido a algum fim”.¹⁸¹ Os mesmos elementos doutrinários dos “espelhos” alicerçam a axiologia da obra de Maria de Zayas, como já foi demonstrado. A sucessão das ações dos contos, especialmente nos *Desengaños amorosos*, além de assinalar as relações de causa e conseqüência, atenta para o desvendamento das “inclinações” e “faculdades” da alma das personagens, o que põe em relevo a origem da ação, sugerindo a posse de excelência ou deficiência na deliberação, como se viu no Desengaño IV. Esta estratégia é especialmente aplicada em “El traidor contra su sangre”, posto que a ênfase na atividade psíquica ressalta o importante papel das opiniões, das paixões e dos distintos estágios da deliberação para o efeito das ações e o conseqüente agraciamento ou mísero fim das personagens. Assim, ao acompanhar atentamente os movimentos da alma dos caracteres e o resultado de sua ação, o leitor obterá a didática compreensão do prêmio ou castigo que lhes é destinado.

Vejamos, inicialmente, como Aristóteles define o processo de deliberação. O mestre ensina que o homem dotado de discernimento deve aplicar a *reta razão* para julgar se o desejo, isto é, aquilo a que aspira, é correto ou não, e então buscar ou rechaçar aquilo a que o desejo o inclina. O desejo será correto se visar ao que é justo e louvável. Havendo deliberado sobre o desejo, cabe ao homem aplicar seu entendimento para escolher o modo de alcançar o fim visado, devendo optar sempre pela ação moderada, isto é, aquela em conformidade com a *reta razão*.¹⁸²

No caso de Dom Henrique, antagonista de Dom Pedro e Dom Alonso na primeira parte do conto, seu principal desejo é se unir em matrimônio com Dona Mencia, o que lhe é negado. O conflito o leva à deliberação e à escolha:

Enamorado de la hermosura y contento con la buena fama de doña Mencía, se atrevió don Enrique a pedírsela a su padre y hermano por esposa, que habiéndole respondido que doña Mencía quería ser monja, se halló defraudado de merecerla y desesperado por amarla. Mas como los amantes siempre viven de esperanzas, no la perdió del todo don Enrique, pareciéndole que si llegase a alcanzar lugar en la voluntad de la dama, importaba poco no tener la de su padre; pues, a todo riesgo, como ella quisiese ser su esposa, todo el daño podía resultar en sacarla de su poder, aunque no le diesen dote con ella, pues tenía bastantes bienes para no sentir la falta de que doña Mencía no los tuviese más que los de su belleza y virtud.

¹⁸¹ ARISTÓTELES, 2001, livro VI, p. 114.

¹⁸² Ibidem, cf. livro VI, p. 113-127.

Y con este pensamiento, se determinó a servir a doña Mencía y granejarla la voluntad, hasta conseguir su deseo y salir con su intención.¹⁸³

Levado por sua condição nobre, Dom Henrique ama Dona Mencia para fazê-la sua esposa, o que é um fim louvável.¹⁸⁴ Primeiramente, ele segue os procedimentos convencionados para o enlace matrimonial: o pedido de casamento feito ao pai e ao irmão. No entanto, decide desconsiderar a recusa. Não é digno desrespeitar a autoridade familiar de membros da nobreza, porém, há que se ter em conta as circunstâncias envolvidas. A vontade de Dona Mencia e o consentimento de seu pai – do qual depende o recebimento de um vultoso dote – são os objetos de escolha neste caso. O resultado da deliberação de Dom Henrique privilegia a vontade da dama ao invés da fortuna do pai, implicada no contrato nupcial. Portanto, não chega a ser reprovável.¹⁸⁵ Sua escolha atesta sua liberalidade, isto é, sua falta de apego ao dinheiro, que consiste em uma qualidade laudável. A escolha de Dom Henrique merece maior louvor quando comparada à de seus antagonistas, Dom Pedro e Dom Alonso, cuja opção é contrária, denotando seu vituperável caráter avaro.

O modo que Dom Henrique escolhe para alcançar seu desejo está de acordo com as leis do amor, sendo constante, zelando pelo segredo, sendo fiel e acomodando sua vontade à de sua amada. Prova sua condição de verdadeiro amante quando recusa o convite da lasciva Clavela para voltar a visitá-la, fato que indica sua boa disposição da alma, pois prefere o que é honesto em vez do que é vicioso.

Ainda que não afronte escandalosamente a honra de Dom Pedro, tirando sua filha de casa para casar-se, o apaixonado cavalheiro não realiza o serviço amoroso com o recato necessário para evitar a murmuração dos vizinhos, erro que possibilita a Dom Alonso a ocasião para a aleivosa vingança, que se disfarça como questão de honra.

Se no relacionamento amoroso Dom Henrique mostra sua disposição para a moderação, prova ser um homem *discreto* ao escolher a vida monástica, desenganado das coisas do mundo, após a morte de Dona Mencia. Esta escolha soma dobrados méritos ao cavalheiro. Primeiramente porque indica que ele possui a *reta razão das coisas agíveis*,

¹⁸³ ZAYAS, 1983, p. 373.

¹⁸⁴ Vale recordar que, conforme a *Ética a Nicômacos*, “uma coisa louvável é sempre louvada por ter uma certa qualidade e relacionar-se de certo modo com alguma coisa. Com efeito, louvamos as pessoas justas e corajosas, e de um modo geral as pessoas boas e a própria excelência moral, por causa das ações destas pessoas e dos respectivos resultados. (...) Com efeito, o louvor convém à excelência, pois é esta que torna o homem capaz de praticar ações nobilitantes” (ARISTÓTELES, 2001, livro I, p. 31).

¹⁸⁵ Em *Ética a Nicômacos* o termo “reprovável” serve de antônimo a “louvável”. Aristóteles ensina que “em todas as coisas a observância do meio termo é louvável, e os extremos não são nem louváveis, nem corretos, mas reprováveis” (2001, livro II, p. 44).

aquela que discerne o que realmente importa para o destino da alma. Depois, porque ele encontra na vida monástica o meio para guardar fidelidade à esposa, o que se evidencia pela decisão de mandar construir uma capela para sepultá-la no mosteiro para onde se retira.

Concluída a trajetória da personagem, pode-se afirmar que Dom Henrique é um homem de entendimento, uma vez que se mostra capaz de julgar acertadamente em todas as circunstâncias, isto é, perceber apropriadamente o que é equitativo, bem como recorrer aos meios certos, o que pressupõe sua excelência na deliberação.¹⁸⁶

Seus antagonistas, ao contrário, se afastam da equidade ao se deixar levar excessivamente pelas paixões. Por exemplo, quando delatam para Dom Alonso o casamento secreto de sua irmã – que representa um obstáculo ao plano de exclusividade sobre a herança –, demonstra compartilhar com o pai a mesma inclinação para a soberba, a avareza e a ira:

La ira de don Alonso con esto que oyó fue tan grande, que apenas acertó a responder, y ciego de enojo, tanto de la liviandad de su hermana, como del atrevimiento de don Enrique, sin poder desimular su pasión, ni las mal aconsejadas mujeres reportarle en ella, pues ellas no pretendían sino incitarle a ella, se despidió y fue a su casa, y apartando a su padre, le dio cuenta de lo que pasaba, y después de varios acuerdos, se determinaron a disimular hasta vengarse, teniendo por afrenta que la sangre de don Enrique se mezclase con la suya.¹⁸⁷

A ira por haverem sido enganados dá início à ação de Dom Alonso e Dom Pedro, cujo primeiro passo é deliberar. Aqui a autora não permite ao leitor conhecer os meandros da deliberação, como no caso de Dom Henrique, mas revela as causas da cólera, o fim visado – a vingança – e o motivo: tomar como afronta que o sangue de Dom Henrique se juntasse ao de sua família. Merece nota a indicação de que foram vários os acordos entre pai e filho. A alusão à quantidade evidencia a premeditação da ação, pois, como afirma Aristóteles, “quem delibera investiga e calcula”, o que pressupõe raciocínio e consome muito tempo.¹⁸⁸ Depreende-se, então, que Dom Pedro e Dom Alonso aplicaram seu entendimento no julgamento dos fatos, na determinação de um fim e na escolha dos meios para levá-lo a cabo. Portanto, a vingança calculadamente protelada não se deve à paixão da cólera, que tem natureza impetuosa e não se dissimula,¹⁸⁹ mas é movida pelo ódio. E quem odeia, como foi

¹⁸⁶ De acordo com Aristóteles, a “excelência na deliberação” consiste na “deliberação que tende a chegar ao que é bom” (2001, livro VI, p. 122).

¹⁸⁷ ZAYAS, 1983, p. 379.

¹⁸⁸ ARISTÓTELES, 2001, livro VI, p. 121.

¹⁸⁹ Ibidem, cf. livro VII, p. 130.

dito anteriormente, deseja que “deixe de existir aquele a quem odeia”,¹⁹⁰ não apenas que sofra na mesma proporção que o ofendido.

Na progressão da narrativa vai sendo revelado ao leitor o plano traçado. Dom Pedro deixa a cidade, para usar sua ausência como álibi, dando início a um gradual esvaziamento da casa, que será cenário da vingança. Dom Alonso confirma a suspeita do casamento secreto e, no momento oportuno, rouba um bilhete de Dona Mencia solicitando a visita do amado. Em seguida a mata a punhaladas e envia o bilhete, que serve de chamariz para atrair Dom Henrique até a casa.

A morte cruel de Dona Mencia e a emboscada a Dom Henrique são os meios escolhidos para obter a vingança pretendida. A deliberação de Dom Pedro e Dom Alonso foi eficaz, mas o fim alcançado não é nada louvável. Segundo Aristóteles, o fim visado por uma ação dever ser “o bem atingível pela atividade”.¹⁹¹ Há que considerar que o meio cruel não era a única solução possível para o conflito de interesses. Pai e filho poderiam ter optado por separar os amantes enviando Dona Mencia a um convento, como a princípio haviam cogitado. Esta opção, suprimido o dote para o ingresso no convento, garantiria a exclusividade de Dom Alonso sobre a fortuna paterna e preservaria a vida dos implicados. Seria uma solução moderada. No entanto, os algozes escolhem o fim extremo. Optar pela morte como meio de vingança é uma pena exagerada para a infração cometida, porém, como ensina Aristóteles, “os fins aparecem a cada pessoa sob uma forma correspondente ao seu caráter”.¹⁹² Sendo assim, cabe aprofundar o exame do caráter destas personagens.

Dom Pedro é descrito como homem em que a soberba prevalece à nobreza, de natureza cruel e avara, características partilhadas com seu filho. A crueldade, que é um excesso,¹⁹³ por si só explica a decisão tomada. Mas, além dela, a soberba também consiste em uma disposição excessiva, índice de deficiência moral: a egolatria, atribuída àqueles que amam mais a si mesmos, reservando para si a maior parte de suas riquezas, honrarias e os prazeres do corpo. Diz Aristóteles que “com efeito, são estas as coisas que as pessoas [ególatras] desejam acima de tudo e se esforçam por obter como se elas fossem as melhores entre todas; esta é também a razão pela qual tais coisas são objeto de competição.”¹⁹⁴ De acordo com as características dos ególatras, pode-se dizer que Dom Pedro julga que sua determinação de proibir o casamento de Dona Mencia para tornar seu filho o único herdeiro é

¹⁹⁰ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1998, livro II, cap. IV, p. 117.

¹⁹¹ Idem, 2001, livro I, p. 23.

¹⁹² Ibidem, livro III, p. 59.

¹⁹³ De acordo com Aristóteles, a crueldade é um excesso em relação à amabilidade, cuja emoção é a cólera (2001, cf. livro IV, p. 71-89).

¹⁹⁴ Ibidem, livro IX, p. 183.

mais importante que tudo, inclusive que a vida dos que são um obstáculo à satisfação de seus desejos. Portanto, é lícito supor que, no entendimento de homens de caráter cruel e ególatra, só a morte dos que infringem sua imaginada superioridade pode restituí-la.

Em Dom Pedro e Dom Alonso são reconhecidas disposições que se afastam consideravelmente do meio termo, cujo efeito é o uso impróprio da *reta razão*. A falta de equidade impossibilita-lhes julgar devidamente os fatos, segundo as verdadeiras causas, o que os leva a sucessivos erros de deliberação.

Dom Alonso, no entanto, teve a oportunidade de perceber o erro em que incorria. Antes de matar a irmã fez vir à casa um sacerdote para confessá-la.¹⁹⁵

Acabada de confesar la dama, el sacerdote salió, y con palabras muy cuerdas y cristianas quiso reducir a don Alonso, diciéndole que mirase que aquella señora no debía aquella muerte, por cuanto su delito no pasaba a ofensa, supuesto que no era más de deseo de casarse, sin haber habido agravio ninguno de por medio; que temiese la ofensa de Dios y su castigo.
– Bien estoy con eso, padre – respondió el airado mozo –. Yo sé lo que tengo de hacer, y nunca dé consejos a quien no se los pide. Lo que yo le pido es que en estos ocho días no diga a nadie esto que aquí ha visto; porque si lo contrario hace, le he de hacer menudas piezas.¹⁹⁶

A argumentação do sacerdote contém o parecer de uma autoridade que Dom Alonso rejeita rudemente. O sábio conselho poderia havê-lo chamado à *reta razón*, anulando a força persuasiva que Dom Pedro exercia sobre ele. Ao não dar ouvidos ao sacerdote, evidenciam-se os sinais do ódio: a falta de compaixão por aquele a quem odeia e o irrefreável desejo de aniquilá-lo.¹⁹⁷ Assim, a incapacidade para ouvir a razão e conter a paixão do ódio leva Dom Alonso ao fratricídio, tornando-o “El traidor contra su sangre”.

¹⁹⁵ Este caprichoso detalhe não é fruto da inventiva da autora, mas faz referência a acontecimentos da vida real da Madri que a autora conheceu. José Pellicer, em seus *Avisos históricos*, faz constar no dia 5 de julho de 1639 o caso de Dom Antônio Muñoz que, suspeitando que o alfaiate de rei, Juan Valera, “miraba a su mujer”, encomendou a morte deste a Gregório Ervás, oficial da Contabilidade, do que resultou a morte do último e graves ferimentos no primeiro. Depois disso “don Antonio llevó a confesar a su mujer el otro día con ánimo de matarla; ella, por medio del confesor, avisó la Justicia; está en un convento, y el marido en la cárcel, culpado del asesinato. Hace tanto ruido en la Corte este caso que me ha parecido no indigno de ocupar lugar en estos avisos” (Madri: Taurus, 1965, p. 38-39). José Deleito y Piñuela, em *La mala vida en la España de Felipe IV*, comenta que o caso truculento “de la mujer a quien su marido llevaba a confesar antes de darle muerte, consta de más de una colección de sucesos de entonces”, e cita o caso de Miguel Pérez de las Navas, escrivão real, que deu garrote à sua mulher “por muy leves sospechas de que era adúltera”, escolhendo fazê-lo na quinta-feira santa, dia em que ela havia se confessado e comungado. O crime foi publicado nas *Noticias*, de Rodríguez Villa, em 18 de abril de 1637 (1998, p. 81). Portanto, Maria de Zayas lança mão de um ardid que se assemelha aos fatos históricos.

¹⁹⁶ ZAYAS, 1983, p. 381.

¹⁹⁷ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1998, livro II, cap. IV, p. 117.

Na estratégica distribuição da ação, Dom Alonso se afasta do pai na segunda parte do conto e assume o protagonismo. Novas experiências levam a personagem a experimentar outras paixões, permitindo ao leitor amplificar o escrutínio dos movimentos de sua alma.

Fugindo da justiça espanhola, Dom Alonso estabelece-se em Nápoles, onde despende seu tempo no jogo e na visita a casas de mulheres, atividades que indicam sua inclinação para a lassidão, isto é, para desejar imoderadamente o divertimento.¹⁹⁸ Neste ambiente trava amizade com Marco Antônio, “hombre perdido y vicioso”.¹⁹⁹ Contudo, uma nova paixão produz uma mudança na trajetória da personagem. Conhece o amor por Dona Ana de Añasco, sente-se “melancólico y desesperado”.²⁰⁰ Garante que não se trata de “apetite”, afirmando que “su hermosura y nobleza, junto con su virtud, es lo que yo en doña Ana estimo”.²⁰¹

Frente à intensidade das novas emoções, Dom Alonso parece disposto a resistir à influência e aos interesses de seu pai. Embora considere que por causa da pobreza de Dona Ana “la condición avarienta de mi padre me pudiera dar temor”,²⁰² ele a desposa e com ela tem um filho. Durante um ano desfruta da felicidade do seu acerto, como diz a narradora. Aparentemente Dom Alonso substitui as inclinações viciosas pelas virtuosas, levado pela força do verdadeiro amor a uma mulher nobre e honesta. Entretanto, ao se inteirar do casamento, Dom Pedro remete uma carta ao filho, “loco de enojo”, em que lhe diz:

Que ni se nombrase su hijo, ni le tuviese por padre, pues cuando entendió que le diera por nuera una gran señora de aquel reino, que engrandeciera su casa de calidad y riqueza, añadiendo renta a su renta, se había casado con una pobre mujer, que antes servía de afrenta a su linaje que de honor, y que se le tuviera presente, hiciera de él lo que él había hecho de su hermana.²⁰³

Além disso, Dom Pedro avisa que suspende o envio mensal de dinheiro e ameaça dilapidar sua fortuna, para que dela nada herde. A carta produz nova mudança nos afetos de Dom Alonso:

¹⁹⁸ Lê-se em *Ética a Nicômacos*: “as pessoas que gostam muito de divertir-se são também consideradas concupiscentes, mas na realidade são lassas, pois o divertimento é relaxante, por ser uma pausa no trabalho; e quem gosta demais de divertimentos excede-se em relação a eles”(ARISTÓTELES, 2001, livro VII, p.141-142).

¹⁹⁹ ZAYAS, 1983, p. 386.

²⁰⁰ Ibidem, p. 389.

²⁰¹ Ibidem, p. 390.

²⁰² Ibidem, p. 390.

²⁰³ Ibidem, p. 391.

Mucho sintió don Alonso el enojo de su padre, y fue de modo que bastó a templarle el amor, de suerte que lo que hasta allí no le había sucedido, que era arrepentirse de haberse casado, en un instante le llegó el arrepentimiento, y se le empezó a sentir en el desagrado con que trataba a su esposa.²⁰⁴

Dom Alonso é incapaz de se manter firme a sua própria decisão e de encontrar uma forma moderada de superar o obstáculo que se lhe apresenta. Portanto, nele foi apenas temporária e aparente a predominância da virtude sobre o vício. A premente pobreza que se segue o leva a uma decisão extrema:

Con estas cosas se remató don Alonso, de suerte que no había cosa más aborrecida de él que la hermosa dama, y de aborrecerla nació el desear verse sin ella, creyendo que así tornaría a la amistad y gracia de su padre, y luego con los buenos consejos de su amigo Marco Antonio, se resolvió a salir de todo de una vez, y concertando los dos cómo había de ser, lo dilataron hasta la partida del excelentísimo señor conde de Lemos, que ya se trataba su vuelta a España.²⁰⁵

Quando o casamento deixa de ser uma fonte de felicidade e passa a ser um empecilho ao seu prazer, Dom Alonso simplesmente o despreza, trocando o amor por sua esposa pelo apreço ao pai e sua fortuna. Seu desejo, portanto, se move de um extremo a outro, buscando sem moderação o que lhe é agradável. Entretanto, como o texto deixa claro, as impetuosas emoções de Dom Alonso não o dominam a ponto de impedir-lhe o uso da razão, já que ele delibera com Marco Antônio e juntos escolhem um modo de dar fim ao casamento. O resultado será a morte de Dona Ana.

O uxoricídio²⁰⁶ é resultado de um ardiloso plano que se desvenda para o leitor à medida que é posto em prática. O engenho maligno dos algozes escolhe cuidadosamente o lugar, o dia e a hora (próximo ao porto, na ocasião em que o Conde de Lemos e sua comitiva regressava à Espanha, à noite), e o meio para executar o crime: com um facão, que é caprichosamente mandado amolar naquele dia. Ainda mais numerosas são as precauções tomadas para facilitar a fuga, tais como separar o corpo da cabeça, jogar o corpo em um poço e levar a cabeça para enterrá-la no porto, antes de embarcar, ainda obstruir a porta da pousada de Marco Antônio – cenário do crime –. A riqueza de detalhes salienta como o crime foi minimamente pensado.

²⁰⁴ ZAYAS, 1983, p. 392.

²⁰⁵ Ibidem, p. 392.

²⁰⁶ “Uxoricídio [De *uxor(i)*- + *-cídio*.] S.m. Assassinato da mulher pelo próprio marido” (*Novo Dicionário Aurélio*, 1986, p. 1746).

Como no homicídio anterior, fica demonstrado que Dom Alonso não é vítima de um impulso colérico, mas mata depois de aplicar calculadamente a razão a um fim vil. Em sua deliberação ele poderia ter escolhido outros meios para voltar à amizade do pai, por exemplo, abandonando a esposa e o filho. Porém, pode-se imaginar que com a morte da esposa, Dom Alonso espera ficar livre de embaraços para atender a expectativa de seu pai, de que se case com uma mulher rica, de ilustre família. Não obstante, a busca excessiva do próprio prazer leva o “mozo mal aconsejado”²⁰⁷ a odiar e, em conseqüência, a aniquilar quem representa um obstáculo. O desejo ególatra lhe obscurece a razão e o induz à ação abjeta.

Após o segundo assassinato, Dom Alonso se dá ao crime vulgar, sendo preso por furto em Gênova. De acordo com a doutrina da conduta, a franca decadência moral da personagem se deve a que a excelência moral preserva a razão, enquanto que a deficiência moral a destrói,²⁰⁸ porque a busca constante da satisfação dos apetites e das paixões alimenta o “elemento irracional” da alma.²⁰⁹ Em conformidade com esta óptica, pode-se entender o furto como uma manifestação impetuosa da incontinência da personagem ante o objeto desejado, a qual denota seu extremo afastamento da *reta razão*.

Aos recônditos movimentos da alma, que as atitudes permitem apenas pressupor, devem-se acrescentar as causas sugeridas pela narradora para interpretar a nova peripécia no destino da personagem. Ela sugere que, em Gênova, Dom Alonso age “persuadido del demonio, o que Dios lo permitió así”.²¹⁰

A moral católica da Contra Reforma faz-se sentir na advertência da narradora e se amplifica na análise que Dom Alonso, após sua prisão, faz dos fatos que protagonizou:

Apenas les tomaron la confesión, cuando dijeron lo que sabían y más de lo que les preguntaron, diciendo don Alonso que ya era tiempo de pagar con la vida, no sólo la muerte de su esposa, mas también la de su hermana, y que así había permitido Dios que hiciese en Génova aquel delito, para que pagase lo uno y lo otro; mas que no le perdonase Dios si él tuviera ánimo para matar a doña Ana, si Marco Antonio, su amigo, no le persuadiera a ello, diciéndole que con eso quitaría el enojo a su padre, y que él le había dado el modo y dispuesto el caso. Y que haberse dejado vencer de su consejo era permisión divina, para que pagase por lo uno y lo otro. Dijo más, que había más de dos meses que, apenas se dormía, cuando le parecía ver a su hermana que le amenazaba con un cuchillo.²¹¹

²⁰⁷ Assim a narradora se refere a Dom Alonso quando descreve os planos para o assassinato (ZAYAS, 1983, p. 393).

²⁰⁸ ARISTÓTELES, 2001, livro VII, p. 143.

²⁰⁹ Ibidem, livro IX, p. 183.

²¹⁰ ZAYAS, 1983, p. 397.

²¹¹ Ibidem, p. 397.

O depoimento de Dom Alonso revela que sobre ele atuaram duas forças: o conselho do amigo e a intervenção da Providência Divina. Ele entende que a Providência interferiu por diversos meios – em seus sonhos, entendimento e conduta – e que, mesmo de forma tortuosa – permitindo que reincidisse nos crimes – teve uma única finalidade: puni-lo pelo assassinato da irmã. De acordo com seu julgamento o primeiro crime se encadeou aos seguintes involuntariamente, para que aquele – mais grave – não ficasse impune. Embora Dom Alonso se coloque na condição de vítima, levada a agir por indução, dá sinais de reconhecer a gravidade de seus crimes. Por isto, após a confissão já não se porta com soberba, mas com temor, o afeto contrário:

Sentenciáronle a degollar, y a Marco Antonio, ahorcar, y otro día salieron a morir. Iba don Alonso, cuando salió, ya tan desmayado, que casi no se podía tener en la mula, y fue fuerza que se pusiese cerca quien le tuviese. Y viéndole así Marco Antonio, dando una voz grande, le dijo:

– ¿Qué es esto, señor don Alonso: tuvisteis ánimo para matar, y no le tenéis para morir?

A lo que respondió don Alonso:

– ¡Ay, Marco Antonio, y como que si supiera qué era morir, no matara!²¹²

A individualização do protagonista, através do habilidoso retrato de seu estado anímico, faz o leitor compartilhar com ele a angústia da alma que receberá a condenação perpétua, já que ao morrer sem ter recebido o perdão por seus pecados e os devidos sacramentos, estará fadada à danação. Talvez para amenizar o sentimento de culpa, prestes a ser executado Dom Alonso revela onde está enterrada a cabeça de Dona Ana e pede que a tragam até ele:

Lleváronsela, y tomándola en la mano, llorando, dijo:

– Ya, doña Ana, pago con una vida culpada la que te quité sin culpa. No te puedo dar más satisfacción de la que te doy.

Y diciendo esto, se quedó desmayado, en que se conoció que no la quería mal, sino que los desapegos de su padre y consejos de Marco Antonio fueron causa de que la quitase la vida.²¹³

A comoção de Dom Alonso ante a cabeça decepada de sua vítima faz supor seu arrependimento. As lágrimas são, na convenção poética, um sinal de sinceridade. Com este

²¹² ZAYAS, 1983, p. 397-398.

²¹³ Ibidem, p. 398.

episódio de grande força expressiva culmina a ação da personagem protagonista. Note-se que a narradora minimiza a culpa de Dom Alonso, atribuindo a seu pai e seu amigo parte da responsabilidade sobre o assassinato.

Comparando-se a descrição da morte de Dom Alonso com a de seus colaboradores encontram-se novos dados para completar a *anatomia* de seu caráter. Note-se como Marco Antônio reage de modo muito distinto ao de Dom Alonso:

Murió también Marco Antonio tan desahogadamente (si se puede decir de quien moría ahorcado), que como estaba en la plaza y no entendió qué había pedido don Alonso, cuando mandó ir por la cabeza de doña Ana, preguntó que a qué se aguardaba, y diciéndoselo, respondió:
 – Buen despacho tiene mi amigo. Ya no falta sino que envíe también por la de su hermana a Jaén. Acabemos, señores, que no tengo condición para aguardar, y hasta morir quiero que sea sin dilación.²¹⁴

Marco Antônio não sofre o tormento do remorso e, aparentemente, não teme pelo destino de sua alma, o que confirma a descrição inicial de “hombre vicioso y perdido”. Morre tal como viveu. Sua impassibilidade, provavelmente, aumenta a comoção do leitor pela angústia de Dom Alonso.

Dom Pedro recebe a notícia da execução de seu filho com indiferença, enquanto joga cartas com amigos, e afirma: “más quiero tener un hijo degollado que mal casado”.²¹⁵ Antes de um mês, falece durante o sono, fato interpretado pela narradora como um castigo de Deus – “que no se sirve de los soberbios” –.²¹⁶ A morte repentina, portanto, dá fim à presunção de Dom Pedro destituindo-o do poder que advinha de sua riqueza. O último evento do conto é a notícia sobre o destino de sua fortuna, entregue ao legítimo herdeiro, Dom Pedro Portocarrero y Anasco, filho da nora que ele rejeitou por ser pobre.

Certamente choca o leitor a indiferença de um pai à notícia da morte do filho, principalmente porque, no desenrolar da trama, Dom Pedro parece estar determinado a favorecer Dom Alonso. A perturbadora negação do afeto paterno conduz o leitor à compreensão de que também Dom Alonso esteve enganado ao julgar que seu pai o favorecia. Esta conclusão amplia a percepção de que foi um grande equívoco de Dom Alonso submeter-se à vontade de seu pai e dispor-se a ações extremas, como matar sua irmã e sua esposa, uma

²¹⁴ ZAYAS, 1983, p. 398.

²¹⁵ Ibidem, p. 398.

²¹⁶ Ibidem, p. 398.

vez que, no final, fica demonstrado que a natureza soberba, avara e cruel de Dom Pedro não se presta a concessões.

A disposição das mortes, colocando em primeiro lugar a do homem que executou os crimes, só depois a daqueles que o persuadiram a cometê-los, significativamente assinala como, a despeito da responsabilidade dos mentores, Dom Alonso não pôde se eximir de sofrer as penalidades por seus atos.

Como Aristóteles adverte, “somos senhores de nossas ações do princípio ao fim”, posto que aquilo que é passível de escolha também é passível de rejeição, portanto, a responsabilidade do indivíduo sobre sua escolha é inegável.²¹⁷ O ditame ético referenda as leis humanas e divinas que, no universo dos contos de Maria de Zayas, ninguém pode elidir.

A comparação dos afetos de Dom Alonso e de seus comparsas na hora da morte sugere que Dom Alonso era um homem que propende antes “para melhor do que para pior”,²¹⁸ cujo trágico erro foi perceber os sinais da Providência divina, voltar à *reta razão* e deliberar sobre seu próprio destino quando já era tarde demais, quando não havia meios para remediar o mal. Assim, a personagem que provocou indignação no leitor por causa de seus repulsivos crimes torna-se digna de pena. Este afeto, unido à percepção de que é justo e inevitável que o malfeitor seja punido, deve mover o leitor ao temor.²¹⁹ Portanto, é certo dizer que as circunstâncias do arrependimento constituem também o ápice do *escarmento* dirigido à audiência masculina, que deve temer a possibilidade de incidir nos erros de Dom Alonso e ser condenado ao mesmo desgraçado fim.

Pode-se observar a engenhosidade da autora na invenção do conto ao observar como o resultado da *anatomia dos caracteres* – a que o leitor é induzido, a partir da aplicação das *circunstâncias de pessoa* – se confirma e amplifica no exame da qualidade das ações, destacada na aplicação das *circunstâncias dos fatos*.

Luisa López Grigera, em *La retórica en la España del Siglo de Oro* (1995), lista as *circunstâncias dos fatos* apresentadas pelos tratados retóricos de El Brocense (1523-1601), que levam em conta os seguintes aspectos: se é grande, perigoso, possível, fácil, necessário, útil, justo, insigne, honesto ou tudo ao contrário. Estas circunstâncias poderiam ser provadas ou explicadas com o auxílio dos *atributos dos fatos*: a pessoa, o lugar, o modo, o tempo e as

²¹⁷ Cf. *Ética a Nicômacos*, livro III, p. 49-69.

²¹⁸ Idem, *Poética*, 1992, cap. XIII, p. 120.

²¹⁹ Vale recordar que, para a doutrina das paixões, o temor consiste em uma espécie de pena ou perturbação que podemos sentir por diversas causas, porém, “tudo o que é temível é mais temível ainda quando há uma falha irreparável” (Idem, *Retórica*, 1998, livro II, cap. V, p. 119).

causas.²²⁰ Segundo o tratadista, de suma importância era a consideração das *causas*, tanto as enunciadas pelo narrador como pelas personagens. Explica que “*causa* es lo que induce a realizar un hecho con la esperanza de conseguir algo bueno o evitar algo malo.”²²¹

Como é comum à natureza trágica dos contos desta coletânea, na fábula do Desengaño VIII a *causa* que move o protagonista, Dom Alonso, não é evitar o mal, senão perpetrá-lo, o que é dado a conhecer ao leitor por meio da deliberação, quando a personagem examina as causas, estabelece o fim a ser alcançado pela ação, escolhe o lugar, o modo e o tempo, sabendo a que pessoa irá atingir e de que forma ela será afetada. A deliberação, portanto, suplanta os cinco *atributos dos fatos*, com vistas a assinalar tanto a meticulosidade dos agentes como a condição injusta da ação.

O enredo de “El traidor contra su sangre” destaca três fatos, o assassinato das duas personagens femininas principais e a morte de seu executor. Em consequência, prioriza as *causas* dos homicídios. Estas, por seu caráter ignóbil, determinam o desafortunado fim do algoz. A ênfase na relação entre a aplicação da razão, a qualidade da ação e da morte denota a preocupação com os fins últimos, objeto da educação política do *discreto* e da pregação católica da Contra Reforma. Deste modo, a ocasião da morte sintetiza as ações realizadas ao longo da vida, o que determina o *modo* de morrer e o destino da alma, como didaticamente acontece com Dom Alonso, Marco Antônio e Dom Pedro. No entanto, no caso das mulheres, a morte tem uma especial conotação.

Em outros contos, como no Desengaño IV, antes analisado, a morte de mulheres por via do suplício é designada como “martírio”, para acentuar seu caráter injusto. Em “El traidor contra su sangre” pode-se repetir o epíteto, uma vez que não existe um genuíno conflito entre o algoz e as vítimas e notadamente as mortes sangrentas não possuem uma *causa* justa. Este veredicto é dado pela narradora e também pelas personagens, assim como recomendava El Brocense. Todavia, os mais contundentes indícios da inocência das mulheres são apresentados na descrição dos misteriosos fenômenos que envolvem sua morte. A zelosa exposição dos fatos permite ao leitor vislumbrar tanto o quadro de contemplação estática como a movimentada cena do crime. Sendo assim, constata-se que sobre as *circunstâncias dos fatos* é aplicada a principal figura da *elocutio*, a *evidentia* que, como dito anteriormente, é uma figura de pensamento que tem como objetivo *pôr diante dos olhos* do leitor as idéias, a fim de mover seus afetos.²²²

²²⁰ GRIGERA, 1995, p. 22.

²²¹ Ibidem, p. 23.

²²² Ibidem, cf. p. 136.

Já foi observado na análise do *Desengaño IV* como Maria de Zayas usa habilmente esse recurso retórico de representação pictórica das idéias. No *Desengaño VIII* este artifício volta-se especialmente à composição do “martírio” das mulheres, com numerosas referências sinestésicas. Por exemplo, quando Dom Henrique chega à casa de Dona Mencia, à noite, para encontrá-la secretamente, percebe que a casa está fechada e às escuras. No entanto, quando toca a porta ela se abre com grande estrondo. Uma estranha luz, não de tocha nem de lamparina, o atrai até um cômodo. Ali “vio al resplandor de ella [luz] a la hermosa dama tendida en el estrado, mal compuesta, bañada en sangre, que con estar muerta desde mediodía, corría entonces de las heridas, como si se las acabaran de dar, y junto a ella un lago del sangriento humor.”²²³ Perplexo ante o que vê, Dom Henrique nota “que de donde estaba el sangriento cadáver salía una voz muy débil y delicada”²²⁴ que o trata por esposo, informa que há mais de nove horas a alma deixou aquele corpo²²⁵ e o aconselha a pôr-se a salvo, porque sua vida corre perigo.²²⁶

A descrição da luz sobrenatural, a observação da beleza do cadáver, das feridas, da quantidade e movimento do sangue, acompanhados pela misteriosa voz produzem um vivo quadro de contemplação do corpo sacrificado. O esmerado retrato da cena acumula os conhecidos sinais *post-mortem* que configuram o resplendor da morte dos justos,²²⁷ divulgados pelas várias formas da literatura hagiográfica.²²⁸ Estes sinais indicam ao leitor católico que Dona Mencia recebeu a luz da Graça Divina e que sua alma foi salva.

Quando o corpo é trasladado, depois de um ano, ao convento franciscano onde Dom Henrique havia ingressado, verifica-se outro mistério que atrai muitas pessoas: “estaban las heridas corriendo sangre como el mismo día que la mataron, y era tan hermosa, que parecía

²²³ ZAYAS, 1983, p. 382.

²²⁴ *Ibidem*, p. 382.

²²⁵ A indicação do tempo de falecimento destaca a conservação da beleza do cadáver, uma vez que o esperado, de acordo com o biógrafo de Maria Angela Astorhc, seria que a morte deixasse o corpo feio, enegrecido ou pálido (apud SÁNCHEZ, 1988, p. 443).

²²⁶ O sobrenatural contato de Dona Mencia com os vivos, para avisar Dom Enrique e para ameaçar Dom Alonso, alude aos fenômenos de aparição dos santos. Veja-se, por exemplo, a “Epítome de la historia de la vida ejemplar y religiosa muerte del bienaventurado Fray Tomás de Villanueva” (Madri, 1620), de Francisco de Quevedo, que registra a curiosa sucessão de aparições do Frei a um dos arrendatários das terras do arcebispado em atraso com o pagamento, primeiramente para avisá-lo, depois para censurá-lo e, por fim, para castigá-lo fisicamente (QUEVEDO, *Obras completas*, 1992, cf. p. 1282).

²²⁷ Sánchez Lora, em numerosos excertos de biografias de santas castelhanas dos séculos XVI e XVII, registra a freqüente menção a um extraordinário resplendor que emana dos corpos santos, fenômeno que o biógrafo de Sor Ana de la Concepción interpreta como um sinal exterior de que a alma estava comungando um resplendor ou claridade de origem celestial. Também anota os registros de uma estranha luz que se projeta sobre o túmulo ou o retrato das santas (SÁNCHEZ, 1988, cf. p. 449-450).

²²⁸ Como já foi mencionado, as vidas de santos eram divulgadas em forma de biografias independentes ou coletâneas, nas “comedias de santos”, nos autos sacramentais, além de serem matéria para o sermão (cf. SÁNCHEZ, 1988, cap. VIII e IX).

no haber tenido jurisdición la muerte sobre su hermosura.”²²⁹ As chagas abertas, a beleza e a integridade do corpo somam-se às provas anteriores do glorioso destino da alma para corroborá-las, esta vez diante dos olhos de grande número de testemunhas.

Na morte de Dona Ana, a brutalidade é maior e o sangue ainda mais abundante. Vejamos como Maria de Zayas cuidadosamente descreve os fatos. Dom Alonso e Dona Ana estão com Marco Antônio no pátio da sua pensão, merendando:

Hecho como él lo ordenó, y recogida el ama, estando la descuidada doña Ana comiendo de la empanada, fingiendo don Alonso levantarse por algo que le faltaba, se llegó por detrás, y con un cuchillón grande que él traía apercebido, y aquel día había hecho amolar, le dio en la garganta tan cruel golpe, que le derribó la cabeza sobre la misma mesa.²³⁰

Na efetuação da *evidentia* nota-se que a atenção do leitor é conduzida para a construção da imagem que deve visualizar: a posição da vítima, sentada à mesa, de cabeça baixa, comendo; o homem em pé, atrás dela; o facão; a lâmina bem afiada; o golpe certo e, por fim, a cabeça decepada sobre a mesa.

O aviltamento ao qual a mulher é submetida, com a mutilação, amplifica-se nos acontecimentos seguintes, nos quais o corpo degolado é encontrado em um poço, suas roupas ensanguentadas são descritas, depois é levado à praça pública para ser reconhecido e, mais tarde, ainda incompleto, é enterrado. A composição do martírio culmina com a satisfação da última vontade de Dom Alonso quando, no cadafalso, solicita que lhe tragam a cabeça de Dona Ana. Então se percebe que ela está “tan fresca y hermosa como si no hubiera seis meses que estaba debajo de tierra”.²³¹ A milagrosa conservação da cabeça é o sinal visível de que Dona Ana foi agraciada por Deus com a salvação da alma.

De modo similar, na morte de Helena, no *Desengaño IV*, de Dona Mencia e Dona Ana, os acontecimentos sobrenaturais que envolvem suas mortes põem diante dos olhos do leitor os sinais que, em conformidade com a tradição hagiográfica, provam a inocência das personagens e exaltam a posse de uma alma virtuosa. No elenco de ícones o leitor católico pode contemplar a doce passagem da alma dos justos e, sobretudo, deve reconhecer a disparidade da ação do homem e de Deus em relação a estas personagens femininas.

A aplicação da figura da *evidência* na representação do martírio feminino move o leitor a afetos contrários, uma vez que a imagem do bom destino da alma também figura a

²²⁹ ZAYAS, 1983, p. 385.

²³⁰ Ibidem, p. 394.

²³¹ Ibidem, p. 398.

ignomínia do homem que cruelmente castigou ou matou uma pessoa inocente. Simultaneamente à compaixão pela vítima da ação injusta o receptor é levado a sentir grande indignação pelo executor e seus aliados, cujo desgraçado fim deve incitar o temor de receber, na inescrutável hora do juízo, a condenação eterna pelas faltas irremediáveis.

O malogrado fim dos protagonistas masculinos dos *Desengaños amorosos* vem-lhes em decorrência de graves erros, tais como a incapacidade para moderar suas paixões e o equívoco de identificar na mulher um empecilho para sua felicidade. Neles a busca da satisfação de seus interesses e da eliminação dos obstáculos se torna obsessiva – enfermidade da alma identificada por Dona Francisca –, alheia aos ditames da *reta razão*, da prudência e da piedade cristã.

Particularmente em “El traidor contra su sangre”, a agônica morte do protagonista, Dom Alonso, homem antes melhor que pior, mostra que quando decidiu passionalmente seguir os maus conselheiros, sem examinar seu caráter e a natureza de suas opiniões, cometeu o maior erro em sua deliberação: o de não calcular os efeitos últimos de sua ação, aqueles que implicam no destino de sua alma.

A transposição dos símbolos da doutrina católica de meditação da morte para o vitupério dos vícios, certamente dá grande força persuasiva ao *exemplo ex contrario* de Dom Alonso e move o auditório masculino a escarmentar-se e mudar de opinião, reconhecendo que houve e há mulheres virtuosas, que padeceram e padecem sob a crueldade e os enganos dos homens. Também que a má opinião sobre as mulheres não condiz com a nobreza e o bom entendimento.

Pode-se dizer que, no final da narração, a rendição da platéia masculina deriva da eficácia das lições sobre a prudente escolha, o sábio conselho, a necessidade de controlar as paixões e de fazer *anatomia do ânimo* das pessoas, que se acumulam no conto.²³² Ainda, que o resultado soleniza a vitória dos propósitos de Dona Francisca e celebra sua excelência como oradora.

²³² Estes assuntos são tópicos dos manuais de arte de prudência, que se vê, por exemplo, em *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), de Baltasar Gracián. Entre os trezentos aforismos, diversos estão dedicados à arte da escolha: “51. Hombre de buena elección”; ao bom conselho: “176. Saber o escuchar a quien sabe”; ao controle das paixões: “8. Hombre inapasionable”, “29. Hombre de entereza”, “69. No rendirse a un vulgar humor”, “287. Nunca obrar apasionado: todo lo errará”; e ao estudo do caráter das pessoas: “49. Hombre jucioso y notante”, “157. No engañarse en las personas”, “273. Comprensión de los genios con quien trata” (1990, cf. p. 137-230).

4.3.3. A mudança nos afetos e opiniões do auditório

Sem tirar os louros da vitória a Dona Francisca,²³³ há que reconhecer que ela faz o magistral arremate de um trabalho de equipe.

O Desengaño VIII é um dos poucos contos que declara o propósito de dar provas da crueldade masculina. Antes dele, apenas o Desengaño V propõe que “en cuanto a la crueldad, no hay duda de que está asentada en el corazón del hombre”.²³⁴ Após a narração de um horrendo castigo a uma mulher inocente a quinta desenganadora conclui que “el corazón del hombre es bosque de espesura (...) donde la crueldad, bestia fiera y indomable, tiene su morada y habitación.”²³⁵ Porém, ainda que não seja anunciada como tema dos contos anteriores, a crueldade masculina é a tópica mais freqüente da coletânea, juntamente com a denúncia sobre a inclinação viciosa para enganar as mulheres. Isto pode ser atestado ao se observar que os contos I, II, III e VI destinam-se a provar que o amor dos homens é falso e enganoso; e os contos IV, V, VII, VIII e IX a demonstrar a crueldade dos homens. Não obstante, inclusive aqueles cujo escarmento volta-se aos enganos masculinos terminam com as protagonistas femininas desonradas ou impiedosamente assassinadas.²³⁶ Portanto, é certo dizer que a atrocidade masculina contra as mulheres é matéria de todos os contos que antecedem “El traidor contra su sangre” (Des. VIII). Igualmente, o falso amor dos homens, que inicialmente se esmera no cortejo e nas provas de verdadeira afeição, mas logo muda para desafeto, é matéria de todos os *Desengaños amorosos*. Sendo assim, a eficácia do Desengano VIII, para *mover* o auditório masculino a conceder a vitória às desenganadoras e reconhecer a justeza de sua causa – a defesa da mulher – pode ser interpretado como efeito esperado da amplificação das tópicas da crueldade e do engano.

Temas que pertencem às pautas de educação do *discreto*, tais como a escolha, o conselho e a moderação das paixões também se repetem ao longo da obra, com variadas

²³³ Na Terceira Noite as “damas desengañadoras” apresentam-se ao sarau com coroas de louro, “como vencedoras triunfantes” após sua vitória sobre o ânimo dos cavalheiros, deve-se supor. Dona Estefania, “aunque no había hasta entonces desengañado, segura venía de ser tan valiente como las demás.” As únicas exceções são Dona Isabel e Lisis, com belos vestidos brancos e na cabeça “coronas de azucenas de diamantes, cuyas verdes hojas eran de esmeralda”. A voz onisciente sintetiza a descrição dizendo que “en la belleza imitaban a Venus, y en lo blanco la castidad de Diana” (ZAYAS, 1983, p. 404-405). O texto não antecipa o motivo de estarem vestidas deste modo, apenas se comenta a decepção de Dom Diego, pois Lisis deveria estar com o riquíssimo vestido de casamento que ele lhe presenteou. Assim, as roupas geram suspense sobre o final do sarau.

²³⁴ Ibidem, p. 264.

²³⁵ Ibidem, p. 288. Ainda o Desengaño IX, na Noche III, tem como propósito dar prova da crueldade masculina.

²³⁶ Camila (Des. II) é envenenada pelo marido; Roseleta (Des. III) é dessangrada, a mando do esposo; e sobre Laurela (Des. VI) desmorona uma parede, por ordem do pai.

aplicações. Invariavelmente os protagonistas masculinos são *exemplos ex contrario* da prática da arte da prudência, como se viu na análise dos Desenganos IV e VIII. Deste modo, pode-se dizer que a sucessão de *exemplos ex contrario* compõe uma *galeria de escarmentos* oferecida aos cavalheiros presentes ao sarau e ao leitor, modelos que o homem ajuizado deve evitar. Sendo assim, pode-se entender a rendição do auditório masculino como um sinal público de sua prudência, isto é, de sua faculdade racional para reconhecer e rechaçar o que é equivocado e indigno.

Algumas particularidades propiciam que a capitulação masculina se dê após o Desengano VIII, e não no final da coletânea, como seria possível esperar. Há que recordar que o Desengano VIII é o último da segunda noite do sarau, e que dos quatro contos apresentados, três têm como propósito declarado provar a crueldade masculina através de casos de extrema violência contra a mulher.²³⁷ Assim, o acirramento dos discursos contra os excessos masculinos durante a segunda noite opera como poderoso móvil para instigar os cavalheiros a externar sua disposição para a prudência e a moderação mediante opiniões que distanciem o seletto grupo das execráveis condutas das fábulas. Como fazem ao confessar:

Haber habido y haber muchas mujeres buenas, y que han padecido y padecen inocentes en la crueldad de los engaños de los hombres. Y que la opinión común y vulgar, por lega y descortés, no era justo guardarla los que son nobles, honorosos y bien entendidos, pues no lo es, ni lo puede ser, el que no hace estimación de las mujeres.²³⁸

Há que considerar, entretanto, que o Desengano VIII, além de ser o ponto culminante de uma jornada do sarau e da amplificação das tópicos da crueldade e do engano masculinos, possui ainda características peculiares de grande força para *mover os afetos* da platéia, como

²³⁷ No Desengano V, que abre a segunda noite, a inocente dona Inês é mantida encarcerada em um cubículo por seis anos, por deliberação de seu marido, irmão e cunhada. Quando é libertada, a descrição de seu corpo compõe o quadro mais detalhado de flagelação em vida da coletânea: “En primer lugar, aunque tenía los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (...), u de llorar (...). Sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; el color, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal; desde los ojos hasta la barba, dos surcos cavados de las lágrimas, que se le escondía en ellos un bramante grueso; los vestidos hechos ceniza, que se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no sólo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar.” A descrição leva a platéia às lágrimas (ZAYAS, 1983, p. 287, 289). No Desengano VI, derrubam uma grossa parede sobre a desonrada Laurela. No Desengano VII, Dona Marieta é morta a garrote, pelo pai e o marido, e Dona Blanca é dessangrada, por ordem do cruel sogro, com anuência do marido, pelas mãos do pajem homossexual, seu amante. No Desengano VIII, recordando, Dona Mencia é morta a punhaladas, pelo irmão, e Dona Ana tem a cabeça decepada, pelo marido.

²³⁸ ZAYAS, 1983, p. 399.

são as descrições estática e dinâmica de fatos relacionados à morte das personagens, as quais sugestivamente contêm os mesmos predicados poéticos e implicações morais dos exercícios de meditação da morte, já mencionados.

Os episódios voltados a esse fim se apresentam nos *Desengaños* III, IV e VIII, em episódios que não apenas repetem um tema, mas o amplificam com incremento,²³⁹ posto que se nota um aumento gradual em duas vias: a numérica e a de relação de proximidade com o protagonista.

No *Desengaño* III, “*El verdugo de su esposa*”, há somente um episódio que convida a refletir sobre a morte, envolvendo Dom Juan, a personagem masculina antagonista, que tenta seduzir a esposa de Dom Pedro. Ela o delata. O marido atrai o cavalheiro apaixonado para uma emboscada em sua quinta. Antes de sair para o encontro amoroso, Dom Juan ouve tocar a Ave Maria e faz uma oração à Virgem, pedindo-lhe proteção. No caminho, Dom Juan é interpelado por um homem enforcado à beira da estrada, que milagrosamente ressuscita, vai à quinta em seu lugar, é ferido mortalmente e volta para mostrar a Dom Juan as feridas que recebeu. Explica-lhe que os prodígios que vê são por intervenção divina, graças à mediação da Virgem, para que “*tengas lugar de arrepentirte y enmendarte*” e para avisá-lo: “*quédate con Dios, y mira lo que haces, y que tienes alma*”.²⁴⁰ Logo o ressuscitado pede a Dom Juan que lhe faça algum bem e volta a aparecer na forca. Em consequência dos extraordinários fatos, Dom Juan abandona o século e abraça a vida religiosa.

Em “*Tarde llega el desengaño*” (*Des.* IV), como já foi demonstrado, são dois os episódios de meditação da morte e as personagens que os protagonizam – a escrava negra e a esposa, Helena – são do convívio doméstico e familiar do protagonista, Dom Jaime.

No *Desengaño* VIII, “*El traidor contra su sangre*”, aumentam para três os episódios de contemplação da morte: a da irmã (Dona Mencia), a da esposa (Dona Ana), e do próprio protagonista masculino (Dom Alonso). Avançando na relação de proximidade entre o morto e o matador, este conto destaca, já no título, que o crime mais grave é o praticado contra a irmã, devido aos laços consangüíneos. No ponto culminante da amplificação da matéria fúnebre, a fábula de “*El traidor contra su sangre*” ainda suplanta os demais contos ao apresentar a ocasião da morte do assassino. Se nos sete contos precedentes paira sobre o autor dos crimes a ameaça do castigo divino, como se depreende do desgraçado fim de Dom Jaime (*Des.* IV), no *Desengaño* VIII ele é posto diante dos olhos do leitor, em forma de

²³⁹ Recorde-se que, de acordo com a citada explicação de Frei Luis de Granada, em *Rhetórica Eclesiástica*, o *incremento* é um dos quatro gêneros de amplificação, que “*camina siempre a lo más alto*”, fazendo com que coisas do mesmo gênero subam de “*grau*” (1793, cf. p. 146-148).

²⁴⁰ ZAYAS, 1983, p. 217.

extenso exercício de meditação da morte, que reúne o reconhecimento da culpa ante a justiça; a descrição dos sonhos, dos sinais de arrependimento e temor; a declaração de culpa à cabeça da vítima, fatos que enchem de angústia a hora da morte do protagonista e que, pela riqueza descritiva, aproximam o leitor dos fatos, com o inequívoco propósito de *mover-lhe os afetos*.

A triste morte do homem que se arrepende por faltas irremediáveis serve de perspicaz aviso acerca da necessidade de arrepender-se e afastar-se dos maus conselhos e maus hábitos enquanto é tempo, porque a ação da justiça divina é certa e inescrutável a hora da morte.

Enfim, o artifício de vislumbrar a morte agônica do cruel assassino, tal como se estivesse presente aos fatos, faz do Desengaño VIII o mais persuasivo *escarmento* à platéia masculina do sarau, que manifesta o vitupério aos *exemplos ex contrario* ao render-se à opinião das desenganadoras. Atitude que o leitor, se for nobre, honrado e *discreto*, deve imitar.

Convém advertir que a rendição do auditório masculino não se dá abruptamente, após a apresentação do Desengaño VIII. Imitando uma situação real de confronto de opiniões, a mudança ocorre pouco a pouco. A primeira intervenção dos cavalheiros ocorre durante os comentários ao Desengaño III, na primeira noite, quando inocentam o marido que mandou dessangrar a esposa, “alegando que un marido no está obligado, si quiere ser honrado, a averiguar nada”.²⁴¹ Porém, o voto a favor do marido cruel não se repete na noite seguinte. O primeiro sinal da capitulação masculina é enunciado no final do Desengaño V, quando Dom Juan concorda com Dona Estefania que falar mal das mulheres é um vício, tão vulgar quanto o do tabaco. A capitulação dá um passo adiante após o Desengaño VII, quando Dom Juan, em nome dos demais cavalheiros, afirma que:

Queda tan bien ventilada y concluida la opinión de las damas desengañadoras y que con justa causa han tomado la defensa de las mujeres, y por conocerlo así, nos damos por vencidos y confesamos que hay hombres que, con sus crueldades y engaños, condenándose a sí, disculpan a las mujeres.²⁴²

Esta declaração significa uma vitória apenas parcial das reivindicações femininas. A completa rendição (transcrita na seção 4.3), no final da segunda noite, amplifica-a com incremento, posto que além de corroborar a declaração de que também existem homens que

²⁴¹ ZAYAS, 1983, p. 223.

²⁴² Ibidem, p. 366.

são cruéis e ardilosos, censura as opiniões desfavoráveis à mulher e, principalmente, advoga que não são nobres, honrados e bem entendidos aqueles que não estimam as mulheres.

Observar o gradual convencimento da platéia masculina ajuda a perceber o planejamento da obra de Maria de Zayas. A paulatina capitulação acompanha o movimento crescente dos artifícios para persuadir o expectador do sarau e o leitor, à medida que avançam pela *galeria de escarmentos*. A progressiva rendição também é um importante alicerce à *distributio*, uma vez que justifica a extensão do sarau, a necessidade da repetição dos *exemplos ex contrario* e do acréscimo de argumentos para provar a tese das desenganadoras. Se os cavalheiros dessem os louros da vitória às damas já no final da primeira noite, a continuidade do sarau, com os fins estabelecidos, ficaria comprometida.

Há que observar, ainda, que as pautas da rendição didaticamente sintetizam o foco das reivindicações da obra: a mudança de opinião. Não por acaso, quando a assistência masculina institui a opinião a respeito da mulher como índice que confirma ou nega a nobreza de um cavalheiro faz ecoar – agora com vozes masculinas – as palavras da autora no final do prólogo “Al que leyere”:

Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada. Y así pues, no has de querer ser descortés, necio, villano ni desagradecido.²⁴³

Singularmente, a repetição da mesma condição no prólogo e no momento da rendição masculina assinala a cuidadosa unidade temática da obra.

Obtido o esperado efeito do *escarmento* dirigido aos homens, falta a demonstração do *desengano* feminino para o completo sucesso sarau. Ela ocorre na última noite, que conta com apenas duas palestrantes, Dona Estefania e Lisis, para dar lugar à celebração de seu casamento com Dom Diego.

Dona Estefania, religiosa *de la Concepción*, inicia seu discurso tratando dos amores platônicos de “tantos ignorantes (...) asidos a las rejas de los conventos”.²⁴⁴ Censura esta classe de galanteadores e elogia as religiosas, que vingam as mulheres seculares enganando os homens que as procuram com amorosas intenções.²⁴⁵ Depois refere um conto que prova,

²⁴³ ZAYAS, 2000, p. 161.

²⁴⁴ Ibidem, p. 408-409.

²⁴⁵ Yllera anota que semelhante menção ao galanteio de religiosas aparece em *Guzmán de Alfarache*; em *Buscón*, quando Quevedo apresenta Pablos convertido em “galán de monjas”; no *Memorial pidiendo plaza en una Academia y las indulgencias concedidas a los devotos de las monjas*, atribuído a Quevedo; e nos relatos de

com a história da rainha Beatriz da Hungria, que também há reis e príncipes cruéis. Antes de encerrar o relato, a narradora interpela o público feminino, para que considere que só a presença da Mãe de Deus é capaz de livrar uma mulher da crueldade de um homem. Sintetiza as atrocidades contra a mulher nos casos apresentados, incita-as a tomar *escarmento* e a convencer-se de que:

El día de hoy el mayor honor y la mayor hazaña de que se precian los hombres es de burlaros y luego publicarlo y decir mal de vosotras, sin reservar ninguna, sino que en común hacen de todas una ensalada, ¿ y no tomaréis ejemplo las unas en las otras? Para qué os quejáis de los hombres, pues conociéndolos, os dejáis engañar de ellos, fiándoos de cuatro palabras cariñosas? No véis que son píldoras doradas? No consideraréis que a las otras que burlaron dijeron lo mismo, que es un lenguaje estudiado con que os están vendiendo un arancel que todos observan, y que apenas os pierden la vista, cuando, aunque sea una fregatriz, le dicen otro tanto?²⁴⁶

Dando continuidade ao tema dos enganos, Lisis recorda que o propósito do sarau é “desengañar a las damas y a persuadir a los caballeros para que no las engañen”, de modo que “yo misma he de ser el mayor desengaño, porque sería morir del engaño y no vivir del aviso, si desengañando a todas, me dejase yo engañar.”²⁴⁷ Sobre o conto, adverte que usará um modo diferente de escarmentar: se antes os cavalheiros receberam a repreensão temendo, agora será triunfando. Logo narra a história de Dom Gaspar, à qual se interpola a de Florentina, dama lasciva que tem relações adúlteras com seu cunhado. Ela é responsável pelo falso flagrante de infidelidade da irmã, cujo trágico desenlace contabiliza doze mortos, entre os quais estão a irmã, escravos, criados e o próprio cunhado que, depois de matar os ocupantes da casa e ferir gravemente Florentina, comete suicídio.²⁴⁸

Após apresentar o único *exemplo* feminino *ex contrario* do sarau, Lisis se dedica a dar provas de seu desengano. Começa com uma confissão, como fizeram os cavalheiros: “confieso que hay muchas mujeres que, con sus vicios y yerros, han dado motivo a los

viajantes estrangeiros ((ed.), 1983, p. 409). Convém recordar a conclusão de Mariló Vigil e Sánchez Lora de que alguns casos verídicos, pelo seu caráter extraordinário, transformaram-se em tópica da literatura satírica. Em sua argüição, Dona Estefania põe o foco da censura nos galãs e converte os enganos perpetrados pelas religiosas em meritórias estratégias de vingança, em nome das mulheres seculares.

²⁴⁶ ZAYAS, 1983, p. 458-459. *Fregatriz*: “lo mismo que fregona, pero más culto”, recolhe Yllera do *Diccionario de Autoridades*.

²⁴⁷ ZAYAS, 1983, p. 470.

²⁴⁸ Possivelmente para moderar a sensação de exagero que a fúria do marido supostamente traído pode trazer ao leitor do século XX, Yllera documenta um caso semelhante: “tenemos noticias de venganzas de la época que muestran esta misma dureza. En los *Avisos* de Pellicer se narra cómo, en Córdoba, un marido, no contento con matar a su mujer, dio muerte también a todos los criados e incluso al perro, al loro y al mono, historia que parece haber inspirado a Lope de Vega su obra *Los comendadores de Córdoba*” (YLLERA (ed.), 1983, p. 482).

hombres para la mucha desestimación que hoy hacen de ellas”.²⁴⁹ Logo censura as opiniões generalizadoras contra as mulheres, reconhece que tampouco os homens são todos iguais e novamente condiciona a nobreza masculina à demonstração de estima pelas mulheres. Depois de outras admoestações, dirige ao público uma pergunta retórica: “¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han salido vencidas (...)?”²⁵⁰ Em seguida anuncia a Dom Diego a determinação de não se casar. Deseja acompanhar Dona Isabel e se recolher a um convento, onde “me voy a salvar de los engaños de los hombres”.²⁵¹ Justifica sua decisão como resultado da lição de escarmento obtida dos tristes exemplos relatados no sarau e dos recentes casos de assassinatos de mulheres ocorridos em Madri.²⁵²

Dona Isabel, a quem Lisis aponta como modelo que quer seguir, foi narradora do Desengaño I, “La esclava de sua amante”. Ela iniciou o sarau de um modo singular: contando seus próprios infortúnios amorosos, não os alheios, como fizeram as demais. Concluiu também de maneira ímpar: declarando que está desenganada do mundo e que, após o término do sarau, ingressará em um convento. Dona Isabel, portanto, é um *ejemplo* vivo de desengano sobre o amor e os homens.

Quanto às razões que moveram Lisis a rejeitar o casamento, há que recordar o anúncio de uma secreta mudança de desígnios, ocorrida antes de marcar a data do casamento. Esta oculta deliberação justificou a realização do sarau e a determinação do tema, como foi dito no início do capítulo. No encerramento do sarau, Lisis não alude a estas deliberações prévias, possivelmente para acentuar o efeito das palestras sobre seu ânimo e dar mais força ao seu *ejemplo* de desengano.²⁵³ Emulando Dona Isabel, assegura que “las palabras han de ser prendas de las obras”²⁵⁴ e destaca sua *acción* como máxima expressão do desengano: “y

²⁴⁹ ZAYAS, 1983, p. 503.

²⁵⁰ Ibidem, p. 508.

²⁵¹ Ibidem, p. 509. A opção pelo retiro conventual e, portanto, pela vida casta, cobre de significado a roupa branca e a coroa de açucenas das duas jovens, que instiga a curiosidade da platéia no início da noite (cf. primeira nota desta seção).

²⁵² Pode-se confirmar a veracidade de tais casos consultando os cronistas do período, já mencionados.

²⁵³ Os indícios de que o sarau é o meio calculadamente escolhido para externar o desengano de Lisis, cujos coerentes propósitos são acolhidos pelo grupo de desenganadoras e, paulatinamente, por toda a assistência, permitem contestar a citada afirmação de Evangelina Rodríguez Cuadros e María Haro Cortés de que “para reflexionar sobre sus contradicciones y laberintos, la palabra de mujer precisa de la búsqueda de un *tú*, el móvil para quebrar la sensación de aislamiento. Por ello la Zayas acentúa, sobre todo en las desmesuradas intervenciones del mundo comentado de sus *Desengaños*, la relación conativa y persuasiva de las narradoras con respecto a un público (oidor, en el marco, lector en su formulación escrita) femenino” (1999, p. 87). Se analisadas individualmente, as palestras das desenganadoras podem parecer “labirínticas”, abrangendo diferentes temas. Porém, quando examinadas em conjunto, as partes complementam-se e sua afinidade e coesão ficam evidentes.

²⁵⁴ Este é um princípio da arte da prudência, como se pode constatar no aforismo 166, “Diferenciar el hombre de palabras del de obras”, de *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), (GRACIÁN, 1990, p. 193).

vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengáneos lo que me veis hacer.”²⁵⁵

É díspar a reação do auditório. A mãe de Lisis fica confusa, Dom Diego, desesperado, e os demais “admirados de su determinación”. Logo se despedem de Dona Laura “dándole muchos parabienes del divino entendimiento de su hija”.²⁵⁶

A breve notícia da deliberação de Lisis, na introdução na obra, é fundamental para que ela não seja acusada de volúvel, qualificativo freqüentemente usado na poesia amorosa para afirmar a inconstância do ânimo feminino. Em vez disto, sugere ao leitor que o sarau é o meio escolhido por ela para preparar o ânimo da mãe, do pretendente e dos amigos antes de anunciar a decisão de nunca se casar. Se entendido deste modo, o sarau se converte em uma prova *exemplar* da excelência do entendimento feminino, tanto pelo bom termo dos desígnios da anfitriã quanto pela atuação das desenganadoras – laureada com a rendição masculina –.

A ênfase na ação de Lisis como índice da mudança de conduta²⁵⁷ intensifica o caráter pedagógico imbuído às personagens da moldura, as quais, com seus discursos, suas opiniões e, especialmente, suas atitudes participam da composição do significado da obra. Sua principal função é atuar, como atores em uma peça de teatro representando, de um lado, um coro de vozes femininas que advoga pela mesma causa e, de outro, a platéia, destinatária das argüições, que irá julgar, discordar, concordar e, sobretudo, mimetizar o efeito suasório das palestras. Assim, o conjunto de ilustres e bem entendidos cavalheiros e damas do sarau acumulam as funções de orador, ouvinte e *exemplo* de desengano.

Representando o efeito da admoestação dirigida a homens e mulheres, o *exemplo* dos membros do sarau tem mais força para *mover os afetos* do leitor que as personagens dos contos, porque está mais próximo dele, no espaço²⁵⁸ e no tempo.²⁵⁹ Como ensina Aristóteles,

²⁵⁵ ZAYAS, 1983, p. 509. Em seu discurso final, a voz de Lisis algumas vezes se confunde com a voz da autora quando se refere ao conteúdo do sarau como textos escritos, como se estivesse conversando com o leitor, não com os assistentes do sarau, assunto que será analisado na próxima seção.

²⁵⁶ Ibidem, p. 510.

²⁵⁷ O reconhecimento de que a ação de Lisis cifra o *exemplo* feminino de desengano sobre os homens, o amor e o casamento permite contestar as conclusões de Montesa Peydro, citadas na introdução. Montesa identifica uma flutuação contraditória no pensamento de Maria de Zayas que, a seu juízo, subtrai o valor da obra. Isto porque o pesquisador não encontra coerência entre os discursos do marco e a ação dos contos, recordemos: “para saber el auténtico alcance del feminismo zayesco deberíamos analizar cómo resuelven su vida las heroínas de las novelas. El análisis nos conduce a un resultado bastante claro: una cosa es lo que doña María propone en sus *digresiones doctrinales* y otra lo que encarna en la *acción*” [destaques do autor] (MONTESA, 1981, p. 123). A ação indubitavelmente é mais persuasiva que o discurso, porém, a mais importante é a última, aquela realizada pela anfitriã e organizadora do sarau, na qual figura o pedagógico proveito do *escarmiento* ministrado pelos discursos e casos exemplares.

²⁵⁸ A maioria dos contos de *Desengaños amorosos* tem como cenário terras estrangeiras, obedecendo a seguinte ordem: Zaragoza, Milão, Palermo, Ilha Canária, Sevilha, Madri, Flandres, Jaén e Nápoles, Hungria, Lisboa.

²⁵⁹ Os contos referem ações do passado recente, enquanto que as ações na moldura ocorrem no presente da narração, o que gera uma sensação de maior cercania com o leitor.

a proximidade, tanto quanto as pessoas que se nos assemelham pelas qualidades, dignidades, procedência, idade e caráter são propícias a influir em nosso ânimo.²⁶⁰

Com a engenhosa sincronia entre os discursos da moldura, os contos exemplares e a conduta dos assistentes do sarau, Maria de Zayas acentua o caráter pedagógico da segunda coletânea, posto que o enredo da moldura põe diante dos olhos do leitor o efeito que a “deambulação proveitosa”²⁶¹ pela *galeria de escarmentos* deve exercer sobre seu ânimo: *mover* sua opinião e conduta, pois a *ação* é o fim a que visam os artifícios de persuasão.

Sem abalar estas conclusões, é preciso ponderar alguns aspectos da audaciosa atitude de Lisis. Destacado como ícone do desengano feminino, a opção pelo convento não significa que o modelo de conduta que os *Desengaños amorosos* apontam para a mulher seja a vida religiosa. Primeiramente, porque Lisis não faz os votos. Sua escolha pelo claustro representa a taxativa recusa do casamento e da submissão ao marido, porque ambos são uma “lid de que tantas han salido vencidas”,²⁶² como ela diz. Recorde-se que o retiro de mulheres da nobreza a um convento era uma prática corrente no século XVII, prestigiada socialmente.²⁶³ É significativo que Dona Isabel e Lisis não movam outras desenganadoras donzelas a acompanhá-las, apenas suas respectivas mães, senhoras viúvas. Também que Lisarda se case poucos meses após o sarau, com um forasteiro, fato que indica seu desengano a respeito da condição mudável do amor de Dom Juan.²⁶⁴ Além disto, a voz da autora, nos últimos parágrafos, modera a meta de conduta feminina: “yo he llegado al fin de mi entretenido sarau; y, por fin, pido a las damas que se reporten en los atrevimientos, si quieren ser estimadas de los hombres”.²⁶⁵ Aos cavalheiros repete o desafio de provar sê-lo, honrando as mulheres.

Em síntese, os *Desengaños amorosos* incitam aos homens a abandonar o vício de pensar e falar mal das mulheres, seduzi-las e enganá-las, passando a honrá-las e estimá-las, com palavras e, sobretudo, obras. Para a mulher, a partir do desengano sobre a superioridade masculina e do falso amor, propõe-se um vasto leque de comportamentos louváveis que abrangem os conselhos e reivindicações das desenganadoras, as ações de Lisis e Lisarda, e o

²⁶⁰ *Retórica*, cf. livro II, cap. V e VIII.

²⁶¹ Termos de Adma Muhana, já mencionados ((ed.), 2006, p. 371).

²⁶² ZAYAS, 1983, p. 508.

²⁶³ Cf. SÁNCHEZ, 1988, cap. II - III.

²⁶⁴ Seguindo a mesma lógica das personagens dos contos, Dom Juan tem um desditoso fim: rejeitado pela dama escolhida, confessa que “le había dado Lisarda el pago que merecía, de que le sobrevino una peligrosa enfermedad, y de ella un frenesí, con que acabó la vida”. Dom Diego, marido rejeitado por Lisis, também tem um fim desesperado, mas em circunstâncias mais nobres: “dicen que fue a servir al rey en la guerra de Cataluña, donde murió, porque él mismo se ponía en los mayores peligros” (ZAYAS, 1983, p. 510).

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 510.

pedido final da autora. A estratégia de apontar para diversas possibilidades de conduta ponderada, *discreta* e louvável é coerente com a reiterada sentença de que, como os homens, as mulheres não são todas iguais.

4.3.4. Pleito pela rendição dos autores

Sem dúvida, singulariza a *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* a importância que assumem os eventos da moldura na construção do significado da obra, deixando de ser um usual recurso para justificar a reunião de contos, para se tornar um cenário, em primeiro plano, das ações mais significativas da obra: o debate de idéias, a rendição dos contendores e a conseqüente mudança de opinião e de conduta.

A maior extensão dos discursos introdutórios e intervenções da assistência nos comentários finais gera um ambiente propício para que a voz da autora se una ao coro das desenganadoras, intervindo em diferentes ocasiões, sempre com o mesmo propósito.

Primeiramente intervém no texto da Introdução, destacando-se da voz onisciente com comentários que justificam e autorizam os critérios de Lisis para o segundo sarau: “volver por la fama de las mujeres”.²⁶⁶ Em seguida, em estilo direto adverte o leitor sobre a natureza nobre das personagens femininas, como foi citado.

A segunda intervenção se dá no texto que introduz a Segunda Noite. Depois de comentar que havia mais assistentes que na noite passada, cogita que o motivo que os traz ao sarau seria a novidade da guerra que as oradoras haviam declarado contra os homens. Em primeira pessoa confirma a boa intenção das desenganadoras²⁶⁷ e reafirma o propósito das admoestações: “que mis desengaños son para los que engañan y para las que se dejan engañar”. Logo imagina que entre os presentes poderiam estar alguns homens mal intencionados, que estariam pensando: “vamos ahora a estas bachillerías, que no faltará ocasión para venganza”. Supõe que eles “dejarían en casa doblado el papel y cortadas las plumas, para vengarse”. Adverte que os mal intencionados podem “poner falta en lo hablado, tanto en verso como en prosa; mas en la misma verdad no puede haber falta.”²⁶⁸ Assevera que os bem entendidos sabem reconhecer as obras de entendimento, e comenta o prestígio da

²⁶⁶ ZAYAS, 1983, p. 118.

²⁶⁷ “Tengo por cierto que, si bien estaban éstas, como las pasadas, determinadas a tratar con rigor las costumbres de los hombres, no era para aborrecerlos, sino por enmendarlos” (Ibidem, p. 258).

²⁶⁸ Ibidem, p. 258.

primeira parte do sarau, que já goza de três impressões. A respeito da capacidade feminina para as letras, pondera:

Aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño, por lo menos, tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que, aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios, y como lo que hacen no es más que una natural, fuerza es que no salga tan acendrado.²⁶⁹

A fantasiosa imaginação sobre a presença de algum torpe escritor ajuda o leitor do século XXI a figurar o ambiente de competição no meio autoral. Sob pungente ironia se expressa o *humilitas* da autora, que não ousa igualar o entendimento feminino ao masculino. Na ponderação, no entanto, Maria de Zayas repete a denúncia feita em “Al que leyere” sobre a desigualdade do acesso à educação, posto que às mulheres estava vedado o ingresso aos colégios e às universidades.

Este bem temperado diálogo da autora com o leitor sobre a recepção dos autores masculinos traz à tona que, paralelamente à demanda das desenganadoras para dissuadir os cavalheiros de suas viciosas opiniões e condutas, dá-se o pleito da autora para persuadir os engenhos masculinos a estimar o entendimento e a escrita femininos.

A mais veemente arguição pela autorização da escrita feminina se dá na voz de Lisis, no discurso introdutório do *Desengaño X*. Em diferentes momentos a personagem assume a voz da autora, dirigindo-se ao auditório para replicar as possíveis censuras à obra e ao talento feminino. Temos um exemplo quando, ao começar o discurso, faz uma pergunta retórica semelhante à que inicia o prólogo “Al que leyere”:

Estaréis, hermosas damas y discretos caballeros, aguardando a oír mi desengaño, con más cuidado que los demás, o por esperarle mejor sazonado, más gustoso, con razones más bien dispuestas. Y habrá más de dos que dirán entre sí: “¿Cuándo ha de desengañar la bien entendida, o la bachillera, que de todo habrá, la que quiere defender a las mujeres, la que pretende enmendar a los hombres, y la que pretende que no sea el mundo el que siempre ha sido?”²⁷⁰

²⁶⁹ ZAYAS, 1983, p. 259.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 469.

Logo se defende da acusação de “bachillera”²⁷¹ dizendo que abomina o rebuscamento da linguagem e que “querría que me entendiesen todos, el culto y el lego: porque como todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado la guerra”. Continuando a se referir ao conjunto de palestras como algo de sua responsabilidade, diz ter usado a língua que lhe ensinaram seus pais e que se opõe aos escritores que pretendem ser sofisticados dizendo coisas que eles mesmos não entendem.²⁷²

Depois de anunciar o propósito de desenganar homens e mulheres, que alude à finalidade do conto e de sua argüição, pleiteia a vitória feminina por intermédio de seu trabalho:

¡Ánimo, hermosas damas, que hemos de salir vencedoras! ¡Paciencia, discretos caballeros, que habéis de quedar vencidos y habéis de juzgar a favor que las damas os venzan! Éste es desafío de una a todos; y de cortesía, por lo menos, me habéis de dar la victoria, pues tal vencimiento es quedar más vencedores. Claro está que siendo, como sois, nobles y discretos, por mi deseo, que es bueno, habéis de alabar mi trabajo; aunque sea malo, no embota los filos de vuestro entendimiento este parto del pobre y humilde mí. Y así, pues no os quito y os doy, ¿qué razón habrá para que entre las grandes riquezas de vuestros heroicos discursos no halle lugar mi pobre jornalejo? Y supuesto que, aunque moneda inferior, es moneda y vale algo, por humilde, no la habéis de pisar; luego si merece tener lugar entre vuestro grueso caudal, ya os vencéis y me hacéis vencedora.²⁷³

Se a princípio o desejo de vitória sobre o ânimo dos ouvintes assemelha a preleção de Lisis com a das desenganadoras, logo se distancia do grupo ao desafiar pessoalmente a todos os discretos cavalheiros e autores de heróicos discursos. Ainda mais ao situar a competição entre “mi trabajo” e o dos homens, pleiteando um lugar para o humilde e inferior fruto do engenho feminino entre as obras masculinas de grande riqueza e caudal. O irônico pleito pela autorização da escrita feminina amplifica-se no parágrafo seguinte, quando Lisis/Zayas propõe sua vitória como um benefício extensivo a todas as mulheres:

²⁷¹ A necessidade de defender-se da taxa de “bachillera” indica a conotação pejorativa que o termo possuía. A “bachillería” é “la agudeza con curiosidad”, segundo Covarrubias (*Tesoro*, DVD, 2006), mas frequentemente o qualificativo é usado em sentido irônico, para designar “verborrea pretenciosa e impertinente” (*Diccionario de uso del Español*. MOLINER, María. 1998, v. 1, p. 322). Endereçado à mulher, satiriza aquela “que habla mucho, con pretensiones de saberlo todo” (ibidem, p. 322). Francisco de Quevedo compôs a mais famosa sátira às “bachilleras”: *La culta latiniparla* (1629), em que deslinda os mecanismos usados pelas pretensas “cultas” para inventar palavras, partindo do étimo latino, por exemplo: “Para no decir ‘estoy con el mes’ o ‘con la regla’, se acordará de que las fiestas de guardar se escriben con letra colorada, y dirá ‘estoy de guardar’; y si el interlocutor es graduado dirá ‘tengo calendas púrpuras’” (In: *Obras festivas*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1981, p. 139).

²⁷² Possível crítica aos poetas Culteranos.

²⁷³ ZAYAS, 1983, p. 470.

Veis aquí, hermosas damas, cómo quedando yo con la victoria de este desafío, le habéis de gozar todas, pues por todas peleo. ¡Oh, quién tuviera el entendimiento como el deseo, para saber defender a las hembras y agradar a los varones! Y que ya que os diera el pesar de vencedos, fuera con tanta erudición y gala, que le tuviérades por placer, y que, obligados de la cortesía, vosotros mismos os rindiérades más. Si es cierto que todos los poetas tienen parte de divinidad, quisiera que la mía fuera tan del empíreo,²⁷⁴ que os obligara sin enojaros, porque hay pesares tan bien dichos, que ellos mismos se diligencian el perdón.²⁷⁵

A excessiva humildade da voz autoral no ensejo de não causar dissabor parece zombar da frágil superioridade masculina, que teme conceder a vitória a um engenho feminino e ver embotado seu brilho e grandeza. Por isso, exagerando a simplicidade de sua obra, a autora oferece polidas garantias de que se os varões lhe concederem a vitória serão eles os maiores vencedores.

Nas sentenças finais da preleção de Lisis fica manifesta a identidade da autora quando se refere ao sarau como um texto escrito, fruto de seu trabalho:

Si se tuvieren por bachillerías, no me negaréis que no van bien trabajadas y más, no habiéndome ayudado del arte, que es más de estimar, sino de este natural que me dio el Cielo. Y os advierto que escribo sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías.²⁷⁶

A reiterada advertência de que o texto é fruto de um engenho feminino, tido como inapto para receber instrução formal, marca as falas da autora ao longo das coletâneas. Iniciado no prólogo, o pleito pela afirmação da capacidade intelectual feminina e pela entrada da mulher no universo dos escritores profissionais assinala a unidade temática e coesão do projeto político da obra.

Pode-se concluir que nesta coletânea as reivindicações em favor da mulher ganham incremento na voz das eloqüentes desenganadoras e nas intervenções da autora, que expressa a confiança de quem já publicou uma obra consagrada por três reimpressões. Como índice da vitória do engenho feminino, a *Parte segunda del Sarau y entretenimiento honesto* advoga por benefícios para todas as mulheres, que não ameaçam a grandeza dos autores masculinos ou os privilégios dos cavalheiros. Conseqüentemente, se os discretos leitores estiverem persuadidos

²⁷⁴ Empíreo: “En lenguaje literario y en teología, cielo, morada de Dios, los ángeles y los bienaventurados” (*Diccionario de uso del Español*. MOLINER, María. 1998, v. 1, p. 1086)

²⁷⁵ ZAYAS, 1983, p. 470-471.

²⁷⁶ Ibidem, p. 471.

da justa causa do coro de vozes femininas passarão a externar palavras e obras que elogiem e dignifiquem a mulher, com as quais abrilhantarão sua cortesia e nobreza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se no princípio desta tese afirmou-se que a crítica de orientação feminista não percebeu o nexos entre a moldura e os contos, nem as semelhanças e particularidades entre as coletâneas de Maria de Zayas, ou o projeto de unidade da obra, no final é preciso reconhecer que tal crítica contribuiu com esta pesquisa ao orientar, em certa medida, sua argumentação.

Assim, para refutar a incongruência percebida por Montesa Peydro entre as explosões verbais de veemente insubordinação das narradoras e a passividade e resignação das personagens femininas¹ de *Desengaños amorosos*, apontou-se o prestígio do gênero diálogo e os preceitos da arte da conversação para demonstrar como servem de base formal para o animado debate mimetizado pelo gênero dos contos emoldurados na Espanha da primeira metade do século XVII.

Aludindo ao *Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio* (1335), do Infante Dom Juan Manuel, e ao *Decamerão* (1348-1353), de Boccaccio, mostrou-se como tradicionalmente os contos emoldurados prestam-se a oferecer deleite e proveito moral a seus interlocutores, ora com louváveis *exemplos* a serem imitados, ora com *exemplos ex contrario* que se deve evitar. A partir de tal arquétipo afirmou-se que as altivas protagonistas das *Novelas amorosas y ejemplares* representam elogiáveis *exemplos* de conduta feminina e que, em engenhosa oposição, os protagonistas masculinos dos *Desengaños amorosos* figuram vituperáveis *exemplos ex contrario*, particularmente pelo desgraçado fim a que os erros de discernimento e os crimes contra a mulher os condenam.

Para analisar a representação das personagens que são vítimas de pais, irmãos e maridos cruéis nos *Desengaños amorosos* relacionaram-se os recursos da pedagogia católica da Contra Reforma para a meditação da morte, efetuados nos sermões, na literatura hagiográfica e nos autos sacramentais. Com eles demonstrou-se que a aparente passividade das personagens femininas ante a truculência de que são vítimas denota a virtude da *paciência*, que tem particular significado na paixão dos mártires católicos, como também no paradigma da filosofia neo-estóica que norteava as práticas religiosas, políticas, sociais e as artes da Espanha do século XVII. Deste modo, indica-se que os sinais de calma e resignação que permeiam o cruel castigo ou a morte das personagens femininas tornam-nas *exemplo* da retidão e prudência dos que confiam mais nas coisas divinas e eternas do que nas terrenas e efêmeras, em conformidade com os ideais da espiritualidade da época.

¹ MONTESA, 1981, p. 123.

Atentando para os critérios de organização do segundo sarau, demonstrou-se a estreita unidade temática entre as falas das narradoras e o enredo dos contos. Considerando as reações da platéia masculina e o desfecho da trama da moldura, indicou-se a eficácia dos inflamados discursos e dos trágicos contos para persuadir a audiência a favorecer a mulher. Deste modo, espera-se haver reunido argumentos suficientes para refutar a acusação de incongruência feita por Montesa Peydro e mostrar que em vez de assinalar um defeito que diminui “mucho del valor que se le ha atribuido”,² moldura e contos estão perfeitamente integrados, seguindo um diligente planejamento com vistas a produzir o efeito oposto: *aumentar* o primor da obra. Além disto, fundamentando-se nos princípios da arte poética dos anos Seiscentos, a pesquisa procurou evidenciar que em todas as instâncias da composição das coletâneas Zayas busca o efeito máximo da *poesia de agudeza*: maravilhar o leitor.

Com o apoio dos preceitos religiosos e éticos da Espanha do século XVII corroborou-se a opinião de Montesa Peydro de que o melhor exemplo vem da *ação*.³ Porém, a pesquisa desviou o foco do triste fim das personagens femininas dos contos para a última determinação da anfitriã do sarau. O *desengano* de Lisis, fruto dos discursos e casos que ouviu, manifesta-se em uma *ação* que deve *mover* a audiência a palavras e *obras* que elogiem e dignifiquem a mulher.

Indicando que Lisis e as eloqüentes desenganadoras comungam dos mesmos propósitos e que formam um coro de vozes femininas para defender a mulher, a tese pôs em evidência que não há contradições e labirintos, tampouco sensação de isolamento nas palavras femininas enunciadas em *Desengaños amorosos*, como disseram Evangelina Rodríguez e María Haro.⁴ Embora os temas das preleções possam parecer díspares, mostrou-se que eles integram as tópicos do prolífero debate sobre a natureza, o entendimento, inclinações e afetos do homem e da mulher e que o coro feminino alia-se ideologicamente às reivindicações pelo favorecimento da mulher pleiteadas por Cristina de Pizán (1364-1430), em *La ciudad de las damas* (Paris, 1405).

Ao reunir as reivindicações em prol da mulher nas coletâneas de Maria de Zayas e confirmá-las em obras de ficção e tratados coevos, a pesquisa declinou do ardente feminismo atribuído à autora por Lena Sylvania⁵ e outros estudiosos. Considerando a produção literária na Espanha da primeira metade do século XVII concluiu-se que a casuística feminina e a declarada intenção de defender a mulher constituem uma réplica ao modelo das celestinas,

² Ibidem, p. 123.

³ Ibidem, p. 123.

⁴ RODRÍGUEZ; HARO (ed.), 1999, p. 87.

⁵ SYLVANIA, 1966, p. VII.

pícaras e cortesãs difundido por numerosas obras que tinham tais tipos como protagonistas. Assim, no destacado elogio à mulher efetuado por Zayas, com diversa sorte de agudos artifícios, identificou-se a censura ao costume das artes de seu tempo de representar os males do mundo mediante as artimanhas e vícios femininos e figurar o homem como incauta vítima.

Consultando tratados de ética, de filosofia, de racionalidade da corte e de educação feminina, constatou-se que os contos de Zayas apóiam-se moralmente nos princípios encontrados nestes tratados, os quais têm a *prudência* como índice da perfeita urbanidade e da excelência moral. Na cultura dos anos Seiscentos prudência é sinônimo de temperança e moderação, por isto não é adequado identificar na conduta das protagonistas femininas ou na argumentação das desenganadoras a existência de conteúdo altamente subversivo, como fez Teresa Langle de Paz.⁶ Para que as reivindicações em favor da mulher fossem plausíveis e, sobretudo, para que movessem a audiência do sarau e o leitor a mudar de opinião e de conduta, elas deveriam inclinar seu ânimo a ações moderadas, que suscitassem louvor. A dignificação da mulher, portanto, não poderia sugerir a subversão dos costumes ou das leis, por isto, na obra de Zayas, as mudanças propostas implicam na moderação dos excessos de privar a mulher da educação formal e de submetê-la à tutela de pais e maridos de moral deficiente.

Tendo em conta essas e demais considerações apresentadas ao longo da pesquisa, pode-se afirmar que à luz dos condicionantes culturais, das doutrinas filosóficas, políticas, religiosas e poéticas de seu tempo as coletâneas de Maria de Zayas recuperam o vivo diálogo com textos coevos, a altivez da réplica, a moderação dos postulados, a elevada erudição, a agudeza das fábulas, a diligente unidade e o compromisso ético que alicerçaram sua engenhosa invenção.

Ao indicar os preceitos que orientavam as práticas culturais e as artes do século XVII como fonte própria para a decodificação de significados que se confundem ou se ocultam ao sistema de representações familiar ao leitor contemporâneo, esta tese espera sugerir novas perspectivas de pesquisa e instigar, especialmente no Brasil, o estudo da obra de Maria de Zayas.

Novas investigações poderão suplantar postulados críticos que avaliaram as coletâneas ora positivamente, ora negativamente, à medida que reconheceram, ou não, as reivindicações do feminismo. Poderão rever críticas que buscaram no psiquismo e no gênero da autora o

⁶ LANGLE DE PAZ, 1997, p. 14.

significado da obra, como também aquelas que permitiram sustentar a opinião de que Zayas foi uma escritora de segunda ordem.

Quando a riqueza das partes e o primoroso planejamento ético e poético do par de coletâneas forem considerados com maior propriedade, talvez sejam possíveis registros que apontem Maria de Zayas como autora digna do epíteto e da eterna fama de “sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del conceto y agudeza”⁷ – nos termos de Baltasar Gracián –, como ambicionavam os poetas de seu tempo.

⁷ GRACIÁN, 2001, v. 2, p. 257.

BIBLIOGRAFIA

AGUSTIN, San. “La ciudad de Dios”. In: *Obras completas*, XVI. Trad. Santos Santamarta del Río; Miguel Fuertes Lanero. Ed. Victorino Capanaga. 6. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. José María Micó. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2006, 2 v.

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Ed. Adma Muhana. Trad. do latim João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2002.

AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de (ed.). *Novelas amorosas y ejemplares* de doña María de Zayas y Sotomayor. Madrid: Aldus, 1948. (R.A.E., Biblioteca Selecta de Clásicos españoles, série II, v. 8).

_____ (ed.). *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* de doña María de Zayas y Sotomayor. Madrid: Aldus, 1950. (R.A.E., Biblioteca Selecta de Clásicos españoles, série II, v. 9).

ANÓNIMO. *Sendebar*. Ed. María Jesús Lacarra. Madrid: Cátedra, 1989.

ANÓNIMO. *Tabla de Cebes*; RUFO, Musonio. *Disertaciones. Fragmentos menores*; EPÍCTETO. *Manual. Fragmentos*. Trad. ed. Paloma Ortiz García. Madrid: Gredos, 1995.

AQUINO, Tomás de. *Sobre o ensino. Os sete pecados capitais*. Trad. ed. Luiz Jean Lauand. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. ed. Eudoro de Souza. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

_____. *Retórica*. Trad. ed. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. *Ética a Nicômacos*. Trad. ed. Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Edunb, 2001.

_____. *Acerca del alma*. Ed. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1988.

_____. *Política*. Trad. Patricio de Azcárate. Ed. Carlos García Gual. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

_____. *Retórica das paixões*. Trad. introd. notas Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASUN, Raquel. Introd. notas. In: GRACIÁN, Baltasar. *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Luys Santa Marina. Barcelona: Planeta, 1990.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "Introducción". In: CERVANTES, Miguel. *La Galatea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.

AVELLANEDA, Alonso Fernandez de. *O livro apócrifo de Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

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

BLECUA, Alberto. Ed. introd. notas. In: RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 1992, p. XIII-LII.

BOBES, Carmen et alii. *Historia de la teoría literaria, II. Poéticas classicistas*. Madrid: Gredos, 1998.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1979.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993a.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes; Edunb, 1993b.

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

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: Edunb; J. Olympio, 1997.

BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. Trad. Alvaro Hattnher. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. D.W. Cruickshank. 2. ed. Madrid: Castalia, 1989.

CANNAVAGGIO, Jean (org.). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1994.

CAPANAGA, Victorino. Ed. introd. notas. In: AGUSTIN, San. "La ciudad de Dios". *Obras completas*, XVI. Trad. Santos Santamarta del Río; Miguel Fuertes Lanero. 6. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

CAPELLÁN, Andrés el. *Libro del amor cortés*. Trad. ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 2006.

CARREÑO, Antonio. Ed. introd. notas. In: LOPE DE VEGA. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra, 2002.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. Introd. notas Carlo Cordié. Prefácio à edição brasileira Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASTILLO SOLÓRZANO. *Las harpías en Madrid*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1985.

_____. “El obstinado arrepentido”. In: *Jornadas alegres*. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, p. 247-304. (Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, v. 11).

_____. *Los alivios de Casandra*. Barcelona: Empreতা de Iayme Romeu, 1640.

CÁTEDRA, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1989.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo; Antonio Rey Hazas. 30. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1993, 2. v.

_____. *La Galatea*. Ed. Francisco López Estrada; M.^a Teresa López García-Berdoy. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997.

_____. “Entremés de los divorcios”. In: *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. 8. ed. Madrid: Cátedra, 1990, p. 97-110.

_____. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1990.

CÉSPEDES Y MENEZES, Gonzalo. “Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva”. In: *Historias peregrinas y ejemplares*. Ed. Yves-René Fonquerne. Madrid: Castalia, 1970, p. 283-343.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. ed. Ana Paula C. Faria; Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. Autoria discutível.

_____. *El orador perfecto*. Trad. ed. Bulmaro Reyes Coria. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

CORDIÉ, Carlo. Introd. notas. In: CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. Prefácio à edição brasileira Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CÓRDOBA, Ibn Hazm de. *El collar de la paloma*. Trad. ed. Emilio García Gómez. Prólogo de José Ortega y Gasset. 15. reimp. Madrid: Alianza, 2000.

COSTA, Maria do Carmo Cardoso da. “La Gallarda: das trampas ao infortúnio”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, III, 2004, Florianópolis. *Hispanismo 2004: Literatura espanhola*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2006, p. 273-281.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano; Rafael Zafra. Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 2006. Edição em DVD: Studiolum.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1998.

DELICADO, Francisco. *La Lozana Andaluza*. Ed. Claude Allaigre. 3. ed. Madrid: Cátedra, 2000.

DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam; ZAVALA, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 1995.

DÍEZ BORQUE, José María. "El feminismo de doña María de Zayas". Toulouse: Université de Toulouse - Le Mirail, 1978. II COLOQUIO DEL GRUPO DE ESTUDIO SOBRE TEATRO ESPAÑOL (G.E.S.T.E.). Separata de *Actas...* Toulouse, 16-17 nov., 1978.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus, 1994, v.3.

ESTRADA, Francisco López; GARCÍA-BERDOY, M.^a Teresa López. Ed. introd. notas. In: CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio. "Bosquejo histórico sobre la novela española". In: *Novelistas posteriores a Cervantes*, II. 2. ed. Madrid: Atlas, 1950, p. V-C. (B.A.E., v. 33).

FERRER VALLS, Teresa. Ed. introd. notas. In: LOPE DE VEGA. *La viuda Valenciana*. Madrid: Castalia, 2001.

FERRERES, Rafael. Ed. introd. notas. In: GIL POLO, Gaspar. *Diana enamorada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

FOA, Sandra M. *Femenismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia: Albatrós-Hispanófila, 1979.

FONQUERNE, Yves-René. Ed. introd. notas. In: CÉSPEDES Y MENEZES, Gonzalo. *Historias peregrinas y ejemplares*. Madrid: Castalia, 1970.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. Trad. ed. introd. notas. In: CÓRDOBA, Ibn Hazm de. *El collar de la paloma*. Prólogo de José Ortega y Gasset. 15. reimp. Madrid: Alianza, 2000.

GARCÍA LORENZO, Luciano. Ed. introd. notas. In: GUILLÉN DE CASTRO, Juan. *Los mal casados de Valencia*. Madrid: Castalia, 1976.

GIL POLO, Gaspar. *Diana enamorada*. Ed. Rafael Ferreres. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

GONZÁLEZ PALENCIA, Angel (ed.). *Noticias de Madrid, 1621-1627*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1942.

GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad; DOMÉNECH, Fernando (ed.). *Teatro de mujeres del barroco*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

GÓRGIAS. “Elogio de Helena”. In: *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Departamento de Filosofia/USP, n.4, 1999, p. 14-19. Autoria discutível.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GOUVEIA, António Camões. “Estratégias de interiorização da disciplina”. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal. O Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, 1992, v. 4, p. 415-449.

GRACIÁN, Baltasar. *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Luys Santa Marina. Introd. notas Raquel Asun. Barcelona: Planeta, 1990.

_____. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.2 v.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo español*. Madrid: Atlas, 1943.

GRANADA, Fray Luis de. *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica*. Trad. ed. Dom Joseph Climent. Madrid: Plácido Barco Lopez, 1793.

_____. *Guía de pecadores*. Ed. José M.^a Balcells. Barcelona: Planeta, 1986.

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

GRISWOLD, Susan C. “Topoi and Rethorical Distance: the ‘feminism’ of María de Zayas”. In: *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 2 [1980], p. 97-116.

GROULT, Pierre. *Los místicos de los países bajos y la literatura espiritual española del siglo XVI*. Trad. Rodrigo A. Molina. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976.

GUILLÉN DE CASTRO, Juan. *Los mal casados de Valencia*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Castalia, 1976.

GYBBON-MONYPENNY, G.B. Ed. introd. notas. In: RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de buen amor*. Madrid, Castalia, 1988, p. 7-78.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. M.^a Helena T. Lopes. Porto: Asa, 1996.

HANSEN, João Adolfo. “Educando príncipes no espelho”. In: FREITAS, Marcos César de; KUHLMANN Jr., Moysés (org.). *Os intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 61-97.

HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Trad. prólogo David Romano. Barcelona: José Janés, 1953.

HORÁCIO. *Arte poética*. Ed. Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1993.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. Esteban Torre. Madrid: Nacional, 1977.

JAURALDE POU, Pablo. Ed. introd. notas. In: CASTILLO SOLÓRZANO. *Las harpías en Madrid*. Madrid: Castalia, 1985.

KAMEN, Henry; ELLIOTT, Jonh H.; DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. “La España del siglo XVII”. In: *Cuadernos de Historia* - 16; 18. Madrid: SGEL, 1985.

KRABBENHOFT, Kenneth. “Mujeres sabias (ideales neoestoicos en las novelas de María de Zayas)”. In: PÉREZ CANTÓ, Pilar; POSTIGO CASTELLANO, Elena (org.). *Autoras y protagonistas*. Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

LACARRA, María Jesús. Ed. introd. notas. In: ANÓNIMO. *Sendebarr*. Madrid: Cátedra, 1989.

LANGLE DE PAZ, Teresa. *Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas*. Tese de doutorado. Brown University, 1997. [UMI Dissertation Services, <http://www.umi.com>].

LARA, Sílvia Hunold (org.). *Ordenações Filipinas*, V. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LASPÉRAS, Jean-Michel. “La ejemplaridad de la novela corta”. In: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1992, v. 3/1, p. 294-299.

LAUAND, Luiz Jean. “Introdução”. In: AQUINO, Tomás de. *Sobre o ensino. Os sete pecados capitais*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 3-22.

LEMARCHAND, Marie-José. Trad. ed. introd. notas. In: PIZÁN, Cristina de. *La ciudad de las damas*. 2.ed. Madrid: Siruela, 2001.

LEÓN, Fray Luis de. *La perfecta casada*. 9. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

LERNER, Gerda. *The creation of feminist consciousness. From the middle ages to eighteenth-seventy*. New York: Oxford University Press, 1993.

LOPE DE VEGA. *La viuda Valenciana*. Ed. Teresa Ferrer Valls. Madrid: Castalia, 2001.

_____. “La difunta pleiteada”. In: *Obras de Lope de Vega*. Madrid: R.A.E., 1917, v. 4, p. XVIII-XXV, 543-581.

_____. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. *Obras de Lope de Vega. Comedias novelescas*. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Atlas, 1972. (B.A.E., v. 32).

_____. *Fuente Ovejuna*. Ed. Juan María Marín. 16. ed. Madrid: Cátedra, 1995.

_____. *El caballero de Olmedo*. Ed. Ignacio Arellano; Juan Manuel Escudero. 4. ed. Madrid: Austral, 2001.

- _____. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique G. Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- _____. “La vengadora de las mujeres”. In: *Obras escogidas. Teatro*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 5. ed. Madrid: Aguilar, 1990, v. 1, p. 1569-1600.
- _____. “El médico de su honra”. In: *Obras escogidas. Teatro*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1955, v. 3, p. 943-972.
- _____. *El castigo sin venganza*. Ed. Antonio Carreño. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1995.
- LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía Antigua Poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973. 2.v. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, serie A, v.19).
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. 8. ed. Barcelona: Ariel, 2000.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera*. Ed. Marcela Ciceri. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. “La novela barroca”. In: *Historia de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, tomo XXVI, v. 2, p. 365-402.
- MICÓ, José María. Ed. introd. notas. In: ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2006, 2 v.
- MOLL, Jaime. “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”. In: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1 [1982], p. 177-179.
- MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Ed. Enrique Moreno Baez. 2. ed. Madrid: Nacional, 1981.
- MONTESA PEYDRO, Salvador. *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.
- MORANT, Isabel. *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid: Cátedra, 2002.
- MORENO BAEZ, Enrique. Ed. introd. notas. In: MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. 2. ed. Madrid: Nacional, 1981.
- MUHANA, Adma (ed.). *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. do latim João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp; Edusp. 2002.

_____. Org. notas e posfácio. In: REBELO, Gaspar Pires de. *Infortúnios trágicos da constante Florinda*. São Paulo: Globo, 2006.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela. *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencia de la religión y políticas correctoras del poder (ss. XIV-XVI)*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid; Consejería de Presidencia - Dirección General de la Mujer, 1994.

NAVARRA, Margarita de. *Heptamerón*. Ed. María Soledad Arredondo. Madrid: Cátedra, 1991.

OLIVARES, Julián. Ed. introd. notas. In: ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2000.

_____; BOYCEA, Elizabeth S. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1993.

ORTIZ GARCÍA, Paloma. Trad. ed. introd. notas. In: ANÓNIMO. *Tabla de Cebes*; RUFO, Musonio. *Disertaciones. Fragmentos menores*; EPÍCTETO. *Manual. Fragmentos*. Madrid: Gredos, 1995.

OVÍDIO. *Amores*. Trad. ed. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza, 2001.

_____. *A arte de amar. Os remédios para o amor*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verger; Fernando Navarro Antolín. Introd. notas Antonio Ramírez de Verger. 3. reimp. Madrid: Alianza, 2001.

PALOMO, María del Pilar. *La novela cortesana (forma y estructura)*. Barcelona: Planeta, 1976.

PÉCORA, Alcir (ed.). *A arte de conversar. Morellet e outros*. Trad. Edmir Missio; Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. Introd. notas Carlo Cordié. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PELLICER, José de. *Avisos históricos*. Madrid: Taurus, 1965.

PIZÁN, Cristina de. *La ciudad de las damas*. Trad. ed. Marie-José Lemarchand. 2.ed. Madrid: Siruela, 2001.

PLACE, Edwin B. *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*. Madrid: Victoriano Suárez, 1926.

PLATÃO. *A República*. Ed. Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

PORQUERAS MAYO, Alberto. *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957. (Anejos de *Revista de Literatura*, 14, p. 93-178).

_____. *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968. (Anejos de *Revista de Literatura*, 27, p. 3-24).

PROFETI, Maria Grazia. “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”. In: ZAVALA, Iris M. (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) – II. La mujer en la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1955, p. 235-284.

QUEVEDO, Francisco. “La culta latiniparla”. In: *Obras festivas*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1981, p. 133-145.

_____. *La hora de todos y la fortuna con seso*. Ed. Jean Bourg; Pierre Dupont; Pierre Geneste. Madrid: Cátedra, 1987.

_____. “Epítome de la historia de la vida ejemplar y religiosa muerte del bienaventurado Fray Tomás de Villanueva”. In: *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1992, v. 2, p. 1264-1284.

_____. “La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas”. In: *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1992, v. 2, p. 1324-1364.

_____. “Epícteto traducido”. In: *Obras completas. Obras en verso*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1991, v. 2, p. 779-814.

_____. “Poesías sueltas”. In: *Obras completas. Obras en verso*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1991, v. 2, p. 15-535.

_____. *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos*. Madrid: JM, 1999.

RAMÍREZ DE VERGER, Antonio. Trad. ed. introd. notas. In: OVÍDIO. *Amores*. Madrid: Alianza, 2001.

REBELO, Gaspar Pires de. *Infortúnios trágicos da constante Florinda*. Org. notas e posfácio Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006.

RICO, Francisco (dir.) *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Crítica, 1983.

ROCA FRANQUESA, José María. *La novela cortesana del siglo XVII. Doña María de Zayas y Sotomayor*. Tesis inédita, presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, [19...?]. Biblioteca de tesis inéditas, T 538.

RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina; HARO CORTÉS, María (ed.). *María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana Carvajal. Entre la roca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

ROMERO MUÑOZ, Carlos. Ed. introd. notas. In: CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Coloquios*. Ed. Johan Huizinga. 5. ed. México: Porrúa, 2000.

ROUSSELLE, Aline. “A política dos corpos: entre procriação e continência em Roma”. In: DUBY, G.; PERROT, M. (org.). *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990, v.1, p. 351-407.

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Cátedra, 1992.

RUTA, Maria Caterina. “Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*”. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS, II. *Actas ...* Nápoles, 1995, p. 497-511.

SAAVEDRA FAJARDO. *Idea de un príncipe político-cristiano*. Ed. Vicente García de Diego. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

SALAZAR RINCÓN. *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos, 1985.

SALES, Francisco de. “Introducción a la vida devota”. In: QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1992, v.2, p. 1740-1906.

SÁNCHEZ LORA, José L. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad del Barroco*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.

SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1971.

SEGURA GRAIÑO, Cristina. “La vida espiritual”. In: GARRIDO, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 238-244.

SÉNECA. *Diálogos morales*. Trad. Pedro Fernández Navarrete. 8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

_____. “De la Providencia”. In: *Tratados filosóficos. Tragedias. Epístolas morales*. Trad. J. Azagra. Prólogo José M.^a Pemán. Madrid: E.D.A.F., 1986, p. 3-37.

_____. “De la brevedad de la vida”. In: *Tratados filosóficos. Tragedias. Epístolas morales*. Trad. J. Azagra. Prólogo José M.^a Pemán. Madrid: E.D.A.F., 1986, p. 227-274.

SÉNECA, El Viejo. *Controversias* (libros VI-X). *Suasorias*. Trad. Ignacio Javier Adiego Lajara et alii. Madrid: Gredos, 2005.

SERÉS, Guillermo. Ed. introd. In: HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 13-126.

SERRANO Y SANZ, Manuel. “Doña María de Zayas y Sotomayor”. In: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905, v. 2, p. 583-620.

SYLVANIA, Lena E.V. *Doña María de Zayas y Sotomayor, a contribution to the study of her works*. New York: AMS Press, 1966. [Primeiramente editado em New York: Columbia University Press, 1922].

VALBUENA PRAT, Ángel. *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar, 1992.

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

VILANOVA, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen, 1989.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Introd. Paulo Rónai. Trad. notas David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. (Ediouro).

VIVES, Juan Luis. "Formación de la mujer cristiana". In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947, v. 1, p. 985-1175.

_____. "Deberes del marido". In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947, v.1, p. 1259-1352.

_____. "Arte de hablar". In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948, v. 2, p. 689-806.

_____. "Tratado del alma". In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948, v. 2, p. 1147-1319.

VOLLENDORF, Lisa M. *The Body Imperiled: Violence Against Women in María de Zayas's Novellas*. Tese de doutorado. University of Pennsylvania, 1995. (UMI Dissertation Services, <http://www.umi.com>).

WHINNOM, Keith. Ed. introd. notas. In: SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor*. Madrid: Castalia, 1971.

WILLIAMSEN, Amy R.; WHITENACK, Judith A. (ed.). *María de Zayas, The Dynamics of Discourse*. Cranbury, New Jersey: Associated University Press, 1995.

YLLERA, Alicia. Ed. introd. notas. In: ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Madrid: Cátedra, 1983.

ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Madrid: Castalia, 1983.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.

_____. *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1983.

ANEXO

Prólogo “Al que leyere”¹

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado. Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz. Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino. Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?

Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto de caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizás más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio. Y cuando no valga esta razón para nuestro crédito, valga la experiencia de las historias, y veremos por ellas lo que hicieron las mujeres que trataron de las buenas letras.

De Argenteria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima

¹ ZAYAS, 2000, p. 159-161.

fue venerada de Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las academias. Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos; Cenobia, un epítome de la *Historia oriental*. Y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares con suma elegancia, y otras infinitas de la antigüedad y de nuestros tiempos que paso en silencio, porque ya tendrás noticias de todo, aunque seas lego y no hayas estudiado. Y que después que hay *Polianteas* en latín, y *Sumas morales* en romance, los seglares y las mujeres pueden ser letrados. Pues si esto es verdad, ¿qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros? Y más si todas tienen mi inclinación, que en viendo cualquiera, nuevo o antiguo, dejo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso. De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas Novelas, o por ser asunto más fácil o más apetitoso, que muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden pero no se compran porque la materia no es importante o es desbrida. No es menester prevenirte de la piedad que debes tener, porque si es bueno no harás nada en alabarle; y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada. Y así pues, no has de querer ser descortés, necio, villano ni desagradecido. Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte. Vale.