

DIVERSAS MULHERES DE QUEVEDO NA OBRA *SUEÑOS*, DO SÉCULO XVII
THE DIVERSITY OF QUEVEDO'S WOMEN IN THE WORK *SUEÑOS*, FROM
THE 17TH CENTURY

Andréa CESCO¹

RESUMO

Este artigo pretende mostrar as diversas identidades das mulheres encontradas nas cinco narrativas que compõem a obra satírica *Sueños y Discursos* (1993), escrita no século XVII, de Francisco de Quevedo y Villegas. Estas narrativas – “Sueño del Juicio”, “Alguacil endemoniado”, “Infierno”, “El mundo por de dentro” e “El sueño de la Muerte” – , julgadas por consenso universal os melhores escritos em prosa do escritor espanhol, satirizam os costumes e os personagens de seu tempo, de todas as classes sociais. Porém, nos seus textos, poderemos constatar que a mulher, um dos assuntos preferidos pela sátira de todos em tempos, é enfocada a partir de uma perspectiva misógina; outras vezes, o escritor ridiculariza determinados aspectos, vícios ou costumes não exclusivamente femininos, mas que se referem à mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher – sátira – *Sueños* – Quevedo.

ABSTRACT

This paper intends to show the several identities of women found in the five stories from the satirical book *Sueños y Discursos* (1993), written in the 17th century by Francisco de Quevedo y villegas. These stories - "Sueño del Juicio", "Alguacil endemoniado", "Infierno", "El mundo por de dentro" and "El sueño de la Muerte" – considered to be his best prose works, satirize that time's characters and customs, from every social strata. However, in his writting we will find that women, one of the favorite subjects in satire in all times, are approached by the author in a misogynist perspective; other times, he ridicules specific aspects, vices and habits not exclusive to women, but which refer to them.

KEYWORDS: Woman – satire – Dreams – Quevedo.

A intensa preocupação do século XVII pelas inclinações pecaminosas da cega humanidade leva facilmente em direção à sátira, gênero em que a Espanha é rica. Já que há uma disposição geral para esquivar qualquer novidade radical, a crítica da sociedade toma necessariamente a forma de um ataque contra a conduta contemporânea, no lugar de postular um modelo social alternativo. Este é o gênero mais cultivado pelo escritor espanhol Francisco de Quevedo y Villegas; todos os compartimentos da vida humana e social são objetos da sátira festiva ou desapiedada do escritor. O cenário ultravida permite uma seleção apartada da realidade que favorece o efeito satírico e que, ao mesmo tempo, fornece à crítica uma ressonância que não teria num ambiente puramente terreno.

¹Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC / Capes. Bairro Trindade - Florianópolis - Santa Catarina - Brasil - CEP 88040-970
Pós-Graduação em Literatura andréa.cesco@gmail.com

E dentro da tradição satírica, o tema da corrupção dos costumes sociais é o mais importante, já que de certo modo resume todos os demais. Porém, nos seus textos, podemos constatar que a mulher, um dos assuntos preferidos pela sátira de todos os tempos, é enfocada pelo escritor a partir de uma perspectiva misógina; outras vezes, o escritor ridiculariza determinados aspectos, vícios ou costumes não exclusivamente femininos, mas que se referem à mulher. Este artigo pretende mostrar as diversas identidades das mulheres encontradas nas cinco narrativas que compõem a obra satírica *Sueños y Discursos* (1993), escrita no século XVII, de Quevedo. Estas narrativas – “Sueño del Juicio”, “Alguacil endemoniado”, “Infierno”, “El mundo por de dentro” e “El sueño de la Muerte” – julgadas por consenso universal os melhores escritos em prosa do escritor espanhol, satirizam os costumes e os personagens de seu tempo, de todas as classes sociais, através de diálogos no além-túmulo.

Gerald Brenan (1984: 282) afirma que é nos *Sueños* que seu estilo e a sua maneira se mostram à melhor luz e de modo mais característico. Os modelos de Quevedo são Dante e Luciano. Há visões do dia do Juízo, do inferno e do reino da Morte que, com uma profunda melancolia como ponto de partida, se desfazem em sátira, piada macabra e uma espécie de insensatez fantasmagórica.

Para Carlos Alberto Loprete (1981: 169-170) as cenas são fantásticas e irrealis, mas é nesta fantasia que reside a burla. Grotescas e caprichosas tornam-se por alguns momentos exorbitantes e sarcásticas. Chegam às vezes ao cinismo e à impiedade, apesar do fundo religioso. Não há nelas nenhum lugar para o amor ou o perdão. Com a idéia da morte sempre presente, o espetáculo da vida humana atravessa os infernos, com um enorme sarcasmo e uma fúria imaginativa pouco freqüentes na literatura.

Quevedo traça nos *Sueños* um quadro satírico da sociedade que não tem estado nem ofício, defeito físico ou moral, idéia ou sentimento, que não estejam representados de maneira grotesca, vivaz e exagerada. A negação da vida é mais forte que em qualquer outra das suas obras. “La sacralización de la cultura ha producido esta especie de monstruo que se ríe de sí mismo y de sus dogmas más incuestionables: el infierno, los condenados, la eternidad, la muerte [...]” (Jauralde Pou in Rico, 1983: 539).

No início da Idade Moderna o homem dispõe de diversos papéis ocupacionais como príncipe, militar, artesão, humanista, comerciante ou inclusive clérigo. As mulheres, por sua vez, tinham menos opções para exercer, visto que, segundo Federico Garza Carvajal (2002: 75), Juan Luís Vives e outros moralistas atribuem a elas os papéis de mães, filhas, viúvas, virgens ou prostitutas, santas ou bruxas. Estas identidades derivam unicamente do status sexual e, em muitos exemplos, inibem as mulheres de assumir outras identidades desejadas.

Na sociedade espanhola do século XVII, como em todos os tempos e países, a mulher é o eixo em torno do qual giram angústias e desejos masculinos. Ela é o ídolo encantado e a escrava doméstica. Para o apaixonado, o objeto das suas ilusões representa uma semideusa a quem ele precisa render todas as oferendas. Entretanto, se a amada passa à condição de esposa, perde todo o seu encanto e não possui nenhum predomínio no lar, tendo nele um papel insignificante sob a autoridade inapelável do marido, que procura outras distrações fora de casa. “Los teólogos del Barroco definieron la tarea de las mujeres en el proceso de procreación como puramente pasivo. La mujer se asemejaba a una vasija, un mero recipiente de la semilla del hombre en el proceso de procreación” (Garza Carvajal, 2002: 76).

José Deleito y Piñuela (1966: 48-9) comenta que a mulher espanhola não representa nada na vida pública; ao contrário da mulher francesa, que preside salões, ela está reclusa, igual a grega e a árabe. Entretanto, se a mulher desempenha no fundo um papel subalterno na Espanha de Felipe IV, desperta ardentes paixões individuais, exaltadas, ciumentas. Se a sociedade espanhola essencialmente galante e voluptuosa do século XVII exalta a mulher, refletindo seu culto na literatura da época, também o contrário ocorre, quando o homem deixa de amá-la, mesclando ira, desprezo e rancor. Na opinião de Matthew Hodgart (1969:79), o fato de as mulheres, ao contrário das minorias raciais ou dos regimes políticos, não poderem ser banidas ou eliminadas, mas estarem aqui para sempre, é, conseqüentemente, uma fonte de irritação mais profunda para o satírico masculino, assim como um estímulo mais persistente para escrever que os produzidos por qualquer outro tema.

A mulher sempre foi um dos assuntos preferidos pela sátira de todos em tempos. O tema é focado muitas vezes a partir de uma perspectiva misógina; outras vezes, ridiculariza determinados aspectos, vícios ou costumes não exclusivamente femininos, mas que se referem à mulher. Quanto à misógina, ela envolve as suas astúcias e enganos, e é um dos temas preferidos de Quevedo. Um bom exemplo é o caso da viúva do “El mundo por de dentro”, que engana através da aparência e finge sofrer, quando na verdade é puro regozijo: “por defuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene un alma de aleluyas, las tocas negras y los pensamientos verdes” (Quevedo y Villegas, 1993: 290). Ela é astuciosa porque tenta encobrir o desejo sexual através da aparência lamentosa e chorosa, aparentando uma profunda tristeza.

Cacho Casal (2003: 65) diz que Quevedo passa revista a todos os defeitos femininos consignados pelos modelos literários a seu alcance, desde a *Bíblia* até Góngora, passando por Marcial e Juvenal. A partir desse material prévio constrói seu ‘detestatio’ contra as mulheres onde a caricatura e a injúria se combinam com agudezas e jogos conceptistas.

Quanto à ridicularização de determinados aspectos ou defeitos relacionados à mulher, este é o mais extenso e está, na maioria das vezes, ligado ao tema do dinheiro. Para Nolting-Hauff (1974: 147) a inovação do escritor está no realce que dá aos temas: a suposta cobiça das mulheres gera mais estímulo satírico que sua leviandade; o asco físico ante as mulheres feias e, sobretudo, ante as velhas, provoca até mais que a cobiça. Muito da sátira de Quevedo contra as mulheres e o matrimônio é pura caricatura, enquanto que o tradicional quadro de costumes perde importância ou aparece somente dentro do retrato concreto. “La exageración de la decrepitud física lleva así a representarla como la relación de su inevitable estado posterior” (Schwartz, 1983: 68).

Nas sátiras que se referem às velhas é comum o desejo de uma aparência mais nova, conseguida normalmente à base de maquiagens. Porém, o que o trecho abaixo destaca, é que mesmo estando no inferno uma velha de setenta anos tenta ocultar a sua idade com reações e comportamentos de uma garotinha afetada e cheia de melindres.

El otro día llevé yo una de setenta años que comía búcaro y andaba por las opilaciones, y se quejaba del dolor de muelas porque pensasen que las tenía, y con tener amortajadas las sienas con la sábana blanca de sus canas y arada la frente, huía de los ratones y traía galas (Quevedo y Villegas, 1993: 181).

Segundo Ignacio Arellano, era costume das damas do Século de Ouro comer pedaços de barro, porque provocava amenorréia, inibindo a fertilidade, e também uma palidez considerada bela. Ambos os motivos dizem respeito às jovens, e nas velhas isso não passa de dupla simulação (Quevedo y Villegas, 1999: 165). Quanto a seqüência do texto, em que a velha estava com as “têmporas envolvidas no lençol branco dos seus cabelos e o rosto arado”, Schwartz explica que muitos dos enunciados metafóricos que descrevem o rosto e a cabeça de um velho ou de uma velha costumam empregar este procedimento de degradação que responde logicamente à hierarquia de valores da substância. “La muerte representa para el cuerpo el paso de sustancia animada a sustancia inanimada. En el momento en que ocurre, el alma se separa del cuerpo y lo que queda es materia sin valor, menos que humana” (1986: 67-8).

Para Hodgart (1969: 81), o alvoroço levantado pelos moralistas a respeito da moda, dos cosméticos e dos penteados da mulher está baseado, só parcialmente, no terreno bem justificado dos gastos excessivos, mas também expressa a suspeita de que tais adornos têm por finalidade atrair outros homens que não seja o próprio marido. A sátira baseada nas mulheres é um registro cômico de tudo o que se afasta e constitui um desvio do ideal exigido pelo encômio, e está baseada com certa freqüência sobre os três pontos tradicionais da docilidade, da castidade e da modéstia. Neste longo trecho de “El mundo por de dentro”, em que a expressão figurada explora diversos tipos de relações, o personagem Desengano, guia ou acompanhante que denuncia a hipocrisia dos parentes, instrui lentamente o narrador sobre os enganos das mulheres:

Pues sábetes que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hace las cejas se hiciese las narices, no las tuviera. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha vuelto salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¡Qué cosa es ver a una mujer que ha de salir a otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren! ¡Qué es ver una fea o una vieja querer, como el marqués de Villena, salir de nuevo de una redoma! ¿Estás las mirando? Pues no ves cosa suya, que si se lavasen las caras no las conocerías (Quevedo y Villegas, 1993: 299).

Este fragmento alude ao fato de que tudo nas mulheres é artificial e que o fazem para se mostrarem aos homens; tudo nelas é comprado, fingido e postiço. Na terceira linha a expressão ‘es tienda’ revela uma segunda intenção no que é dito, pois caracteriza de forma negativa o comportamento moral da mulher, indicando que ela ‘está aberta’ a envolvimento amoroso. A cena é totalmente grotesca, destacando o excesso de maquiagem usado pelas velhas para se fazerem passar por novas: os cabelos são postiços (ou porque não os têm, ou porque os tingem), os dentes podres são clareados à base de pó, os lábios são comparados a uma vela de tanta cera que têm, para dar brilho (porém essa cera, segundo a descrição, é retirada dos ouvidos), as mãos brancas estão completamente untadas. Segundo Lía Schwartz, “la imagen obtenida suscita reacción de desagrado en el receptor, que es el medio empleado por la sátira para transmitir la crítica de la mujer y los afeites” (1983: 65).

Essa outra passagem, agora do “Infierno”, também remete aos cosméticos, porém Quevedo, fazendo uso da metáfora e da hipérbole, comenta que qualquer uma, até as feias, podem ser estrelas ou até mesmo o sol. E a diferença na sua aparência é tão grande que até mesmo o marido acha que se trata de outra pessoa.

-Y no queráis más de las invenciones de las mujeres -dijo un diablo-: hasta resplandor tienen, sin ser soles ni estrellas. Las más duermen con unos cabellos y amanecen con otros. Muchas veces pensáis que gozáis la mujer de otro, y no pasáis el adulterio de la cáscara (Quevedo y Villegas, 1993: 232).

Quevedo também menciona ironicamente o tema da virgindade nessas duas passagens do “Infierno”. No primeiro exemplo, o narrador insinua que as mulheres vendem as virgindades em troca de um título de nobreza, a fidalguia, o que é comum.

Que hay mujer de éstas de honra postiza, [...] (aunque las mujeres pienso que han trocado ya los virgos por los dones, y así todas tienen don y ninguna virgo) (Quevedo y Villegas, 1993: 207-8).

-Doncellas son que vinieron al infierno con los virgos fiambres, y por cosa rara se guardan acá (Quevedo y Villegas, 1993: 268).

No segundo exemplo, ironicamente, as virgindades são ‘fiambres’, ou seja ‘passadas’, que não foram usadas quando estavam ‘no ponto’, e segundo ele são raras, até porque ironicamente Quevedo não acredita que existam ainda donzelas.

Outra personagem feminina que é presença constante nas sátiras de Quevedo é a ‘dueña’. Assim era chamada, no espanhol medieval, uma mulher que não era donzela, e segundo o *Diccionario de Autoridades* de 1732, da Real Academia Espanhola, esta é uma mulher viúva ou de respeito que, para autoridade e guarda das demais criadas, há nas casas dos senhores e nos palácios. Ela anda sempre vestida de preto, com uma touca branca. Essa mesma roupa depois passa a ser usada também pelas monjas. Deleito y Piñuela, comentando sobre a aparência, fala que elas deveriam ter “arrugado semblante y negras y reverendas tocas, que ayudaban a las jóvenes en sus labores domésticas, y eran guardianes de su recato o cómplices de sus galanteos. Algunas eran señoras empobrecidas o viudas con pretensiones hidalgas” (1966: 131-2).

A origem da velha dama cobiçosa que desembocaria na ‘dueña’ quevedesca deriva provavelmente da figura popular da ‘viúva alegre’, que procura antes de mais nada a vida boa e o seu próprio lucro, sem reparar em qualquer impedimento. Se bem que, na tradição folclórica, a viúva era apresentada à procura de um novo matrimônio como remédio aos seus problemas de sustento; na poesia jocosa e no teatro breve do século XVII estes problemas são resolvidos através de outros meios: enganando, mentindo ou mediante negócios pouco fiáveis, tais como acomodar moças ou atuar de intermediária, em ofícios não muito honestos (Chevalier, 1982: 86-95).

As ‘dueñas’ de Quevedo, além de feias, impertinentes, gulosas, subornáveis, curiosas e fofoqueiras, são intrigantes e charlatonas. Numa passagem do “Infierno” o narrador acaba topando com uma lagoa que, na descrição hiperbólica que faz, é “tão grande quanto o mar e muita suja”, onde “o barulho era tanto que esmoreci a cabeça”. Perguntando o que era aquilo, lhe disseram que ali penavam as mulheres que no mundo se convertiam em donas.

Allí supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas no son carne ni pescado, como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandija tan perniabierta, y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara es siempre trabajosa y arrugada (Quevedo y Villegas, 1993: 220-1).

Quevedo torna a desumanizar a figura da mulher, comparando ‘dueñas’ com rãs; não só pelo barulho que fazem, de faladeiras e gritadeiras que são, como também pelas bocas desdentadas. Existe também outro tipo de rã, que segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, é a rã marinha ou pescadora. Quevedo pode estar se referindo a esse tipo, pois ela é monstruosa e feia, assim como as donas do “Infierno”. Mais adiante, o narrador usa um dito popular para ressaltar que as donas não são carne nem pescado, o que significa, segundo verbete do *Autoridades*, de 1729, que não são boas para coisa alguma. Para terminar ainda afirma que as rãs são uns “bichos nojentos, de pernas tão abertas, e que não se come senão goela abaixo, como a dona, cuja cara é sempre feia e enrugada”. O menosprezo nessa passagem é total.

Posteriormente, Quevedo desenvolve o tipo tradicional da dona principalmente num sentido: aumenta consideravelmente a sua idade, inclusive a converte numa velha superlativa, cuja aparência horrível supera em alguns aspectos a imagem espantosa da velha. A mais velha das donas de Quevedo é a dona ‘Quintañona’ (que tem cem anos), do “Sueño de la Muerte”. Esta passagem é riquíssima em detalhes, e a mais extensa e intensa dos *Sueños*. Ela começa com a sua descrição:

Con su báculo venía una vieja o espantajo diciendo: “¿Quién está allá a las sepulturas?”, con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban de él que venía pescando calaverillas chicas (Quevedo y Villegas, 1993: 373).

Já no início, quando o narrador fala que é uma velha ou um espantalho, podemos imaginar o que vem pela frente: uma velha, ou uma bruxa tão feia que afugentaria até aves e roedores, ou então um defunto andante.¹ O retrato está impregnado de inúmeras associações macabras. Os traços vão aos poucos animalizando a pessoa, numa relação motivada por uma semelhança visual:

- nariz e queixo formam uma ‘garra’, assim como as ferras e as aves de rapina;
- ‘grifo’: animal fabuloso em que a metade do corpo para cima é de águia e a metade para baixo é de leão;
- boca de ‘lampreia’: (peixe ciclóstomo) a lampreia é circular, não tem mandíbula nem dentes, e serve só para agarrar outro peixe e lhe chupar o sangue. Alude às bocas desdentadas das velhas;
- os sulcos nas bolsas dos olhos, semelhante a um ‘macaco’;
- o ‘buço’: penugem no lábio superior do homem e de algumas mulheres; pêlos do focinho de vários animais. Sátira da velha como cadáver e machona;
- a cabeça com ‘tremor de chocalho’: alusão à cobra cascavel, que é venenosa, e ao chocalho que carrega na ponta da cauda;

- uma mantilha sobre o ‘mongil preto’, adornando ‘a tumba com mortalha’: urubu: designação comum às aves catartidiformes, catartídeas, de cabeça pelada, que se alimentam de carnes em decomposição.

E na opinião de Schwartz, é evidente que no sistema de valores que manipula o código satírico de Quevedo, “la relación persona-animal es más eficaz que cualquier comentario explícito sobre la necesidad de un tipo o personaje, de una figura que ocupa su verdadero estado con la máscara de un gesto” (Schwartz, 1983: 41).

Na continuação, o narrador expressa sarcasticamente o seu assombro por ter encontrado a ‘Quintañona’ no reino dos mortos, pois sempre imaginou que as donas fossem imortais; e a descreve proporcionando asco nos leitores: “Llegóse más cerca, y tenía los ojos haciendo aguas, y en el pico de la nariz columpiándose una moquita por donde echaba un tufo de cementerio” (Quevedo y Villegas, 1993: 376).

Para Quevedo a dona já não é um ser humano, senão um fantasma, como ele mesmo a chama depois, isso quando não a equipara ao demônio ou então pior que ele. Mas apesar dela ser estilizada de maneira tão ultravida, pode-se descobrir no discurso algumas informações de detalhe sobre a vida cotidiana das donas: elas não podem ser vistas pelos criados nem pelas damas; em qualquer ocasião, quando falta algo em casa, a primeira a ser acusada é a dona; ela também relata os acontecimentos de uma ‘reunião de donas’, por motivo de uma visita de senhoras. Nas donas estão reunidas todas as características negativas que Quevedo costuma mostrar separadamente nos outros tipos de mulheres. A única repreensão que Quevedo não faz à dona é o do abuso dos cosméticos: essa reserva aos tipos de mulheres mais sedutoras, ou às velhas mais novas que uma dona.

Outro tipo de mulher que aparece em Quevedo e outros satíricos como Góngora, é a ‘pedigüeña’ (pidona). O seu amor é concedido ao melhor concorrente e o principal critério que rege a sua seleção dos amantes é o dinheiro que estes estão dispostos a desembolsar. Para conseguir atrair os pretendentes às suas redes, as pidonas empregam diferentes técnicas de sedução que aprendem desde jovem, frequentemente sob a orientação pedagógica de uma velha celestina. De acordo com Cacho Casal, estes argumentos antifemininos estão bem difundidos e podem ser encontrados nos autores burlescos mais destacados do Renascimento e do Barroco espanhol, como Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar Del Alcázar ou Luis de Góngora. Quevedo juntou essa tradição e lhe deu um importante desenvolvimento em sua obra festiva (2003: 93-4).

Deleito y Piñuela (1966: 21) comenta que a falta de cultura espiritual e de ocupações sérias, e o ambiente frívolo e pueril em que a maioria das mulheres vive, torna-as ávidas por jóias, guloseimas, penduricalhos e badulaques; inconscientes e alheias do quanto sua vaidade ou gosto podem ser adulados, e com absoluta falta de delicadeza para procurar, se não está ao alcance das suas mãos ou do seu bolso. Essa é a mulher ‘pedigüeña’, que sem o menor escrúpulo, importuna constantemente seus galãs, amigos e inclusive os desconhecidos, e a quem seus adoradores devem estar constantemente enchendo de obséquios, se não querem vê-la insultada e esquivada. No “Infierno” a mulher ‘pedigüeña’ é apontada por um dos diabos que comenta ao narrador: “esas señoras hermosas todas se han vuelto medio camareras de los hombres, pues los

desnudan y no los visten” (Quevedo y Villegas, 1993: 244). O diabo quer dizer que elas tiram todo o dinheiro dos homens, pois ‘desnudar’ metaforicamente significa, de acordo com o *Diccionario de Autoridades*, de 1732, “quitar à alguna coña lo que le es conveniente para su subfistencia, comodidad, ò lustre. Lat. *Nudare. Privare*”.ⁱⁱ

Temos ainda dois tipos de mulheres mencionadas por Quevedo: a meretriz e a adúltera. Quanto à primeira, Deleito y Piñuela (1995: 48-9) comenta que nos séculos XVI e XVII, na Espanha, há bordéis públicos com o nome oficial de ‘mancebia’, tolerados e regulamentados pelos governos. As autoridades cuidam da limpeza dos bordéis, e para que não haja neles escândalos nem ofensa das pupilas, as casas são vigiadas dia e noite por meirinhos, conforme a lei ordena, e os visitantes devem entrar ali sem espada nem punhal. Na época essa é uma profissão regulamentada.

Segundo o *Diccionario de Autoridades*, de 1737, o significado para puta é bem mais ofensivo que rameira, e dá a impressão de uma mulher que cheira mal.

- Puta é a “mugér ruin que se dá à muchos. Covarr. fiente se pudo decir qual pútida, porque siempre está escalentada y de mal olór. Lat. *Meretrix*.

De 1780 a 1822 o significado será apenas “la muger ruin que se da á muchos”. *Meretrix*.

Só em 1822 esse significado mudará. “Putas: ramera”.

- Em 1734 meretriz é “lo mismo que ramera. Es voz latina *Meretrix*”.
- Em 1737 rameira é “la muger que hace ganancia de su cuerpo, expuesta vilmente al público vicio de la sensualidad, por el interés. Covarr. Dice se llamaron así, porque en otro tiempo vivian fuera de las Ciudades, en unas chozuelas cubiertas de ramas. Lat. *Meretrix*”.

Numa passagem do “Infierno” o narrador conta que o pleito mais intrincado e difícil que viu em todo o inferno foi o proposto por uma mulher, diante de uns ladrões: ela é condenada junto com outras putas, e questiona porque os ladrões são condenados por tomar o alheio e as mulheres por dar o que é seu.

-Decidnos, Señor, ¿cómo ha de ser esto del dar y el recibir, si los ladrones se condenan por tomar lo ajeno y las mujeres por dar lo suyo? ¡Aquí de Dios, que el ser puta es ser justicia, si es ser justicia dar a cada uno lo suyo, pues lo hacemos así! (Quevedo y Villegas, 1993: 241).

Essa é uma paródia do conceito de justiça. Dentro do direito romano encontramos os três preceitos de Ulpiano, jurista romano, que são: *honeste vivere* (viver honestamente), *alterum non laedere* (não prejudicar o outro), *suum cuique tribuere* (dar a cada um o que é seu). A mulher tenta se salvar aplicando um preceito da justiça.

Quanto à segunda, a adúltera, Deleito y Piñuela (1966: 76-8) diz que a julgar pelos textos de grandes dramaturgos da época, lavar a honra com sangue é prática comuníssima, sendo a desonestidade da mulher uma afronta para o marido, esposo ou irmão, a cargo do qual corria o castigo, para sua própria vindicação. O fato é certo em muitos casos, mas muito menos geral do que se imagina.

Um tipo frequente é o do esposo consentido ou ‘maridillo’ (não marido, e sim corno), por fraqueza, descaramento ou negócio. O tema dos cornos e dos cornudos alcança todos os âmbitos da sociedade espanhola do Século de Ouro; desde os mais cultos aos mais populares. “Baste repasar los numerosos refranes relacionados con este argumento en el *Vocabulario* de Correas, o recordar los protagonistas del

Lazarillo de Tormes o del *Guzmán de Alfarache* y el provecho que sacan de sus matrimonios” (Cacho Casal, 2003: 168).

Aquél fue marido descuidado, y está entre los bufones porque por dar gusto a todos, vendió el que tenía con su esposa, y tomaba su mujer en dineros como ración y se iba a sufrir (Quevedo y Villegas, 1993: 210-1).

¡Qué calidad tan inmensa y qué honra halla en lo que come y en lo que le sobra, y qué nota en lo que pide y le falta! ¡Qué sospechoso es de los pobres y qué buen concepto tiene de los dadivosos y ricos! ¡Qué a raíz tiene el ceño de los que no pueden más, y qué a propósito las jornadas para los precipitados de dádiva! (Quevedo y Villegas, 1993: 306).

Pues los maridos (porque tratamos de honras) considero yo que andarán hechos buhoneros de sus mujeres, alabando cada uno sus agujas (Quevedo y Villegas, 1993: 353).

Quevedo alude à honra do corno nestes exemplos, porque este negocia a própria mulher e torna a sua própria situação num ofício, como se fosse um alcoviteiro. O marido consentido se faz de desentendido, quando tem promessa de dinheiro e de comida por parte do amante. Quando sabe que sua mulher vai receber ‘visita’, o marido sai de casa, e ao retornar, para avisar que está se aproximando de casa, avisa aos dois com uma forte tossida. E é evidente que o corno voluntário prefere, para o seu próprio bem, que sua mulher se venda aos ricos do que aos pobres.

[...] en viendo entrar en mi casa poetas, decía ¡malo!; y en viendo salir genoveses, decía ¡bueno!; si veía con mi mujer galancetes, decía ¡malo!; si veía mercaderes, decía ¡bueno!; si topaba en mi escalera valientes, decía ¡remalo!; si encontraba obligados y tratantes, decía ¡rebueno! Pues ¿qué más bueno y malo había de decir? (Quevedo y Villegas, 1993: 400).

Nessa passagem o personagem Diego Moreno, figuração popular dos maridos pacientes, fala da sua complacência ou do seu desagrado, respectivamente, para com os galãs ricos ou pobres da sua esposa. Quevedo sente verdadeira obsessão pelo tema dos sofridos ou maridos pacientes. Para ele é inquestionável que se os sofridos consentem ou agüentam é por pura cobiça e pelo afã de viver de maneira cômoda à custa alheia.

Percebe-se, através da sátira das mulheres, que o escritor espanhol procurou atacar o que acreditava serem as condutoras de vícios da sua época, através de personagens que representavam em parte uma classe social, um ofício, ou um determinado indivíduo. As esferas da vida humana e social foram objetos da sátira impiedosa do escritor. Constatou-se que a mulher, um dos assuntos preferidos pela sátira de todos em tempos, é enfocada a partir de uma perspectiva misógina; outras vezes, o escritor ridiculariza determinados aspectos, vícios ou costumes não exclusivamente femininos, mas que se referem à mulher. Mais do que isso, a sátira baseada nas mulheres é, como vimos, um registro cômico de tudo o que se afasta e constitui um desvio do ideal exigido pelo encômio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENAN, Gerald. *Historia de la literatura española*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
CACHON CASAL, Rodrigo. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

- CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. 1ª ed. Madrid: Turner, 1976.
- _____. *Tipos cómicos y folklore*. Madrid: Edi-6, 1982.
- _____. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- _____. *La Mala vida en la España de Felipe IV*. Prólogo de Gregorio Marañón. 4ª ed. Madrid Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *El desenfreno erótico*. Madrid: Alianza, 1995.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...], ou apenas Diccionario de Autoridades, de 1726, 1729, 1732, 1734, 1737, 1739, da Real Academia Española.*ⁱⁱⁱ
- GARZA CARVAJAL, Federico. *Quemando mariposas. Sodomía e império en Andalucía y México siglos XVI-XVII*. Tradução de Lluís Salvador. Barcelona: Laertes, 2002.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Tradução de Angel Guillén. Madrid: Guadarrama, 1969.
- LOPRETE, Carlos Alberto. *Literatura española, hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981.
- NOLTING-HAUFF, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*. Tradução de Ana Pérez de Linares. Madrid: Gredos, 1974.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. (edição anotada de James O. Crosby). *Sueños y Discursos*. Madrid: Castalia, 1993.
- _____. (edição anotada de Ignacio Arellano). *Los sueños*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, V. III, al cuidado de Bruce W. Wardropper [et. al.]. Barcelona: Crítica, 1983.
- SCHWARTZ LERNER, Lia. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1983.

Artigo recebido 31 de outubro de 2007

Artigo aprovado 21 de novembro de 2007.

ⁱ O filme *Brutti sporchi e cattivi* de 1976, de Ettore Scola, é um dos melhores registros cômico-dramático da miséria, em especial da vida na favela; é uma comédia social corrosiva. E nele se destaca uma velha tão feia quanto essa descrita por Quevedo. Com esse filme Scola ganhou o prêmio de Melhor Diretor, no Festival de Cannes.

ⁱⁱ Opta-se por manter a ortografia da época, com letras e acentuação atualmente em desuso (f / à).

ⁱⁱⁱ Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>