

**NEM GALÃ APAIXONADO, NEM DAMA  
TRIUNFAL, NEM FINAL FELIZ:  
A DISPUTA DE GÊNERO NA COMÉDIA  
*NO HAY COSA COMO CALLAR*, DE  
CALDERÓN DE LA BARCA**

*NEITHER GALLANT IN LOVE NOR TRIUMPHANT LADY NOR HAPPY  
ENDING: THE GENDER DISPUTE ABOUT CALDERÓN DE LA BARCA'S  
COMEDY, NO HAY COSA COMO CALLAR.*

**Miguel Ángel Zamorano Heras**

Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
mazamorano@letras.ufrj.br

Submissão: 23 de outubro de 2020.

Aprovação 3 de novembro de 2020

RESUMO: Neste artigo<sup>1</sup> retomo a polêmica sobre o pertencimento da obra de Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, ao subgênero da comédia de capa e espada, revisando alguns dos argumentos a favor e contra. Refletirei sobre as consequências da introdução do tema da violência sexual em dois aspectos da composição dramática: em seu impacto estrutural, que afeta as características tipológicas dos protagonistas, e no decorrer da intriga com seu problemático final feliz, cuja convenção formal se cumpre, ainda que à custa de questionar seu sentido estereotipado.

Palavras-chave: Comédia de capa e espada, Teatro Século de Ouro, Calderón de la Barca, Dramaturgia.

ABSTRACT: In this paper I return to the controversy about the belonging of the work of Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, to the subgenre of the comedy of cloak and sword, reviewing some of the arguments for and against it. I will reflect on the consequences of introducing the theme of sexual violence in two aspects of dramatic composition: its impact on the typological characteristics of the two protagonists and in its troubled happy ending, whose formal convention is fulfilled, albeit at the expense of questioning its stereotyped meaning.

Keywords: Comedy of cloak and sword, Spanish Golden Age Theater, Calderón de la Barca, Dramaturgy.

---

1. Traduzido ao português do original inédito por Giovanna de Oliveira França, com revisão linguística de Lucía Montenegro Pico, integrantes do grupo de pesquisa Estudos e Traduções de Teatro Espanhol / UFRJ.

O assunto da atribuição de gênero em *No hay cosa como callar* originou, nos últimos cinquenta anos, uma magnífica controvérsia interpretativa entre os estudiosos de Calderón de la Barca. Como ressaltou Fausta Antonucci, com este debate não se trata de uma simples disputa taxonômica, senão que a discussão sobre o gênero conduz diretamente a indagar as motivações ideológicas profundas da comédia de capa e espada: “Non si tratta quindi di una vacua preoccupazione classificatoria, tutt’altro: il discorso sulla collocazione di genere di *No hay cosa como callar* ci porta ancora una volta a un discorso sulle motivazioni ideologiche più profonde della commedia *de capa y espada*”<sup>1</sup>.

No início dos anos oitenta, o hispanista norte-americano, Bruce Wardropper, num pequeno trabalho dedicado a esta obra, que já considerava atípica “solo porque su intriga gira en torno al crimen poco cómico del estupro” (1983, p. 698), propôs que o problema taxonômico criado nas obras de Calderón, a respeito do gênero, não se resolvia por médio de uma análise formal de características, de agrupamento de qualidades e funções que permitissem classificações dentro de moldes já previstos, mas sim aplicando à análise um divisor mais simples: a existência, nelas, do sacramento do matrimônio que condiciona as obras de casados para o drama de honra e a solteirice para as comédias de capa e espada: “Si el drama de honor trata del destino de los casados con sus problemas de «honor» y de «celos de honor», la comedia de capa y espada trata del destino de los solteros con sus problemas de «amor» y de «celos de amor»” (1983, p. 697). Os respectivos campos, com a preponderância do grave e sério, de um lado, e do humorístico e intranscendente, do outro, segundo B. Wardropper, encontravam explicação com a tese de que as personagens nas obras sérias de Calderón, como os dramas de honra e as tragédias, se encontram ligados a um propósito religioso, enquanto as mulheres e homens de suas comédias de capa e espada vivem a religião como uma formalidade externa, sem consciência de uma

---

1. Cito do artigo de Fausta Antonucci “Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere” pelo site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Não tenho como conferir a numeração da publicação original: *Giornate Calderoniane: Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale*, Palermo 14-17, 2000 / coord. por Enrica Cancelliere, 2003, págs. 159-170.

experiência transcendente. E isso, certamente, tinha lugar sem solução de continuidade: essa linha, de estar ou não casados os agentes da ação, separava as comédias de capa e espada dos dramas de honra e das tragédias. Produzia-se, com isto, nas comédias de capa e espada, segundo a fórmula consagrada, “una reducción de lo divino a lo profano” (1983, p. 702). De maneira específica, em *No hay cosa como callar*, a reticência do arrependimento de Don Juan, o causante da violação de Leonor, originava que “en esta comedia se hubiese secularizado el sacramento de la penitencia” (1983, p. 703).

Posteriormente a este trabalho, boa parte da crítica que se ocupou deste assunto parecia concordar que esta obra não era uma comédia calderoniana de capa e espada prototípica, como são, por exemplo, *La dama duende*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar* o *Guárdate del agua mansa*. A razão deste acordo parcial é devido a um evento da intriga, que se situa no centro do debate, a inesperada e explícita cena de estupro ao final do primeiro ato. Até aqui, certamente, não há motivo de disputa. Entretanto, o fato de que se reconheça uma anomalia de primeira ordem do ponto de vista compositivo para este tipo de obras, o estupro, não foi suficiente para que diferentes calderonistas negassem a *No hay cosa como callar* o legítimo pertencimento ao subgênero das comédias de capa e espada (Vitse, 2015; Antonucci, 2003; Pedraza, 2000). Isto é, que não seja uma obra modelo de um gênero não implica sua exclusão deste, se outros elementos do conjunto se mantêm. A polêmica, a partir daqui, adentra na percepção de uma escala onde seria possível calibrar a classificação estabelecendo o peso de elementos reconhecíveis da comédia de capa e espada, frente ao peso das características que tornariam impossível aceitá-la dentro deste subgênero.

Alexander Parker notou, em outro trabalho (1991), que as comédias de Calderón com predominância do tom ligeiro e humorístico eram características de um período de juventude. O calderonista britânico observou que a partir de 1630 suas obras poderiam parecer comédias quanto a convencionalismos e quanto a estrutura mas que tinham um tema sério que desvenda a fraqueza humana: “En prácticamente todas las comedias de intriga se llega a un punto en el clímax (cerca del acto III) en que la acción se puede convertir fácilmente en una tragedia” (1991, p. 229). A apreciação sobre o momento em que uma comédia de intriga pode mudar seu rumo, desviar-se para um tom grave e suas consequências transcendentais, e por conta de uma manobra oportuna se endireita num golpe de timão, se encaixando na convenção de um gênero ao qual se pressupõe que pertence, indica que algo na composição se afasta intencionalmente do equilíbrio, oscila até tensionar-se mas que, finalmente, se reconduz para se inserir nas leis do gênero. As águas, após as chuvas torrenciais, voltam ao seu canal e evitam que o rio transborde. E aqui é onde se encontra este elemento de ruptura, nesta oscilação e ajuste, que parece não se cumprir em *No hay cosa como callar* ao invés do que sucede com outras comédias de capa e espada de Calderón. A ação, nesta peça, transborda até se instalar no tom sério do drama, -há quem vislumbre, como Ignacio Arellano, um ar trágico (2013)-, quebrando as restrições convencionais e evitando o golpe de timão, que ao final não chega a produzir-se ou se se produz de maneira extremamente polêmica.

Tratarei de descrever os elementos dramáticos ativados pelo autor para despertar nos leitores, não sabemos se no público, porque essa opção depende de como seriam operados os índices virtuais da dramaticidade ou da comicidade na cena, essa falta de familiaridade e essa notória estranheza com o gênero da comédia de capa e espada. Não obstante, haveria uma observação com a qual gostaria de começar: descrever como opera uma anomalia em um conjunto consolidado de convenções é diferente de defender

que essa inovação anule a identidade tipológica da obra. Assim pois, resultando difícil aceitar que *No hay cosa como callar* é uma comédia de capa e espada, isto não implica que devamos classificá-la imediatamente em um gênero já conhecido, com um repertório consolidado, quer como um drama de honra, quer como uma tragicomédia, porque se é problemático admitir o primeiro, o segundo ainda é mais. Se, como parece plausível supor, a introdução do tema do estupro em uma comédia é uma decisão compositiva audaciosa, o relevante, talvez, não seja classificar o resultado e dar-lhe um nome, e sim indagar a razão que motiva este ensaio de dramaturgia experimental, para as coordenadas da época, com a consequência de conduzir o subgênero a um ponto limítrofe, como apontou Vitse, (2015), mediante um caso que mantém uma dupla aposta: o facto de ser uma comédia de capa e espada e de, ao mesmo tempo, criar as condições para colocar em questão este pertencimento.

O tema da violência sexual serviu para Lope de Vega criar um subgrupo de obras que F. Ruiz Ramón denominou “dramas do poder injusto” (Ruiz Ramón, 2000). Tanto nas comédias de capa e espada, quanto nos dramas de poder injusto, os personagens masculinos, sobre os quais recai o peso da ação, também possuem características estereotipadas, bem como galãs, bem como agressores, que o cultivo reiterado destas obras acaba por fixar. Estes dois agrupamentos, apesar de suas singularidades dentro de cada grupo, se percebem em conjunto como grupos diferentes, devido a que a função dramática que desempenham o galã apaixonado na comédia de capa e espada e o poderoso agressor sexual nos dramas de poder injusto, exige a cada um desses dois moldes dramáticos cumprir ações específicas. Contudo, a percepção destes subgêneros, com a separação destes dois estilos de masculinidade, poderia seguir indefinidamente nítida até a comédia nova entrar em decomposição e morrer. Nada aconteceria. Estaria cumprindo-se a tese de Wardropper, de que entre ambas as esferas não existe solução de continuidade. Mas também poderia suceder que, em algum momento, estes dois subgêneros mesclassem componentes que em seus respectivos modelos são estruturantes, fundamentais para a identidade e o reconhecimento do tipo de obra que representam. A final de contas, os gêneros e suas ramificações se sustentam em pactos comunicativos de natureza difusa, convenções históricas conjunturais, que não são fixas e sim dinâmicas, encontrando-se submetidos à lei da transformação, ou seja, da sobrevivência adaptativa.

A questão sobre seu pertencimento ao grupo das comédias de capa e espada é respondida afirmativamente quase ponto por ponto, exceto pelo tema de sua ação central, que é incomum a este tipo de gênero. Não se trata de um aspecto periférico, mas sim de algo que condiciona toda a intriga, as relações e os temas abordados. Como ressaltou Felipe Pedraza: “Conviene subrayar los originales perfiles de esta comedia, con sus ribetes trágicos y sus escabrosos episodios, poco aptos para la risa. Se trata de una excepción, que confirma la regla, dentro del mundo de capa y espada” (Pedraza, 2000, p. 231). Na opinião deste crítico, o evento escabroso não seria suficiente para que a obra deixasse de se inserir no conjunto de obras de capa e espada de Calderón, pois “comparte con la serie los usos onomásticos, el lugar y el tiempo, el ámbito de la acción y el final en boda. Excepcionalmente, el poeta ha dado un giro al tono de la comedia urbana y le ha conferido un sesgo trágico y sentimental” (p. 231). Respondendo a um trabalho de Ignacio Arellano, (2013) onde este defendia a impossibilidade de atribuir a obra ao gênero de capa e espada, por ter mais indícios de tragédia, Marc Vitse, ao considerar o caso limítrofe de “la muy patética comedia titulada *No hay cosa como callar*”, escreve:

La situación trágica en la que se encuentra su protagonista, deshonrada

a consecuencia de una violación, no basta en sí misma: tanto la adhesión del violador a los valores, nunca puestos en tela de juicio, de la sociedad (él es un héroe militar que participa con valentía en la batalla de Fuenterrabía en 1638) como la localización de la acción en el Madrid coetáneo impiden del todo la inscripción de esta obra en el género trágico. (2013, p. 27)

O tema do estupro, na opinião de Marc Vitse, não é suficiente para que a obra deixe de pertencer ao gênero de capa e espada. Entretanto, o crítico de Toulouse concluía no trabalho citado que este lance permitiu a Calderón explorar:

Una nueva dimensión del imaginario colectivo y proponer esquemas de vida condensadores de experiencias virtuales todavía no actualizadas — es la función del teatro—, no lo condujo a borrar las fronteras entre género cómico y género trágico. Todo lo contrario. Porque el potencial trágico de un violento caso de estupro, inserto en una estructura de comedia de capa y espada, se ve, en *No hay cosa como callar*, sometido a un constante proceso de neutralización o, por emplear una palabra de Fausta Antonucci, de *desactivación*. A ello contribuyen, como tratamos de demostrar, no solo la ambivalencia negativo-positiva de don Juan y la triunfante heroicidad de Leonor, sino también, a más de otras características a menudo señaladas por la crítica, unos cuantos rasgos específicos —y que merecerían otra ponencia entera— como son la inquebrantable fidelidad que manifiestan los criados con relación a sus amos, la densidad y extensión de los intercambios que se dan entre ellos, o, de especial interés, la auténtica comicidad de no pocos momentos de la pieza (p. 14-15).

Vitse defende que Don Juan de Mendoza não é um personagem inteiramente negativo (ambivalência positiva-negativa) e, portanto, é redimido e recuperado por meio de o casamento. Certamente, Don Juan demonstra qualidades de cavalheiro cumpridor de seus deveres, apesar de eu hesitar quanto a que tais virtudes, colocadas numa balança, constituírem um contrapeso suficiente para equilibrar sua outra inclinação. Estas dúvidas se referem à real eficácia do processo de neutralização ou desativação. De qualquer forma, esta percepção de Don Juan com qualidades ambivalentes, justificaria a convenção da comédia de capa e espada de reconduzir, através do final estereotipado do matrimônio, as tensões domésticas entre particulares quanto a questões de amor e honra, para que, em caso de ofensas ou mal-entendidos, o sangue não chegue ao rio. Acontece, porém, que a convenção do matrimônio, neste caso, força até o extremo a lógica e o sentido de sua função, que é de conduzir à felicidade, em lugar de existir para evitar catástrofes. E nisto também há divergência. Se interpretar corretamente um dos argumentos da Fausta Antonucci, o final, afirma, coroa, a despeito de Don Juan, que não lhe resta mais alternativa que aceitar o matrimônio, os esforços de Dona Leonor para restaurar sua honra, embora sendo sacrificada sua felicidade, fazendo das tripas coração, casando com seu delinquente. Dessa forma, a estudiosa italiana aponta que uma das convenções habituais deste gênero se mantém estável em Calderón de la Barca, como é a da personagem ativo feminino, superior intelectualmente ao homem, responsável por catalisar a resolução do problema criado na abordagem, com um desfecho vitorioso:

Non credo di andare troppo lontana dal vero se estendo questa affermazione a tutte le commedie *de capa y espada*, soprattutto quelle

calderoniane: la dama (le dame, amiche o rivali che siano) sono quasi sempre i principali motori dell'intreccio. A questo primato nella gestione dell'intreccio corrisponde la capacità della dama (e preciso: dama-dama, non dama-cortigiana) di raggiungere l'obiettivo desiderato<sup>1</sup>.

Seja como for, a existência de uma violação sexual no centro de uma comédia de capa e espada cria agentes e pacientes condicionados por este ato, e que por isto mesmo, se levadas a sério as consequências deste evento, como faz o autor, encaixam-se com farta dificuldade nos moldes tipológicos dos *dramatis personae* deste subgênero. A ambientação urbana da ação, ruas, praças, casas de fidalgos e gentis-homens, assim como os duelos com espada, cenas de galanteio, entradas e saídas furtivas, homens embuçados por trás das esquinas, relatos com fofocas e confissões, administração de segredos, esconderijos temerários, criados com mensagens indo e vindo, objetos reveladores da anagnórise, tramoias para conseguir um matrimônio dificultoso, tudo isto cai como uma luva nos clichês da comédia de capa e espada, excetuando, a partir do segundo ato, o tom dos diálogos. O ajuste, por exigência do decoro, de tratar com propriedade a situação derivada do acontecimento escabroso, altera a chave da comédia e turva sua atmosfera até o ponto de dificultar o cumprimento do efeito cômico do riso ou de qualquer gozo festivo com o enredo. Por outras palavras, se um suposto cavaleiro cometer uma agressão sexual, poderá surgir em um ambiente de comédia e realizar atividades corajosas, como defender um desconhecido do ataque de três valentões, ou nobres, como ir à guerra em defesa de seu rei, entretanto, parece difícil evitar o poder definidor do ato escabroso que apagará as outras qualidades. Resultará complicado não se surpreender com o rastro que deixa sua paisagem moral, que provocará intensas turbulências e secretas aflições, além do mais por esse acontecimento condicionar o desenvolvimento do que resta de obra. Se insistimos em ver Don Juan de Mendoza como um personagem de comédia de capa e espada, então há que se reconhecer que sua imagem ficou tremida na foto, porque não é possível abstrair sua anomalia tipológica. E o mesmo vale para Dona Leonor, dama que se encaixa mal no tipo de mulher que busca sua felicidade: carece do leve frescor e despreocupação das damas que vencem com sua inteligência os duros obstáculos que aparecem em seu caminho para conseguir o casamento desejado. Porque não se trata estritamente de vencer ou conquistar, realizar seu objetivo dramático para salvar socialmente sua posição, e sim do que significar essa vitória e do preço a pagar por ela. Como escreveu Alexander Parker: “no se trata de construir una intriga complicada que lleve a un matrimonio feliz, sino de construir una intriga que sea capaz de mostrar la necesidad imperiosa de evitar un escándalo” (1992, p. 244). Evitar um escândalo não é o mesmo que lutar em prol da felicidade, o objetivo na finalidade ideal da comédia se modificou completamente, e essa questão não é, de forma alguma, marginal.

A integração motivada desses elementos, tema da agressão sexual em um ambiente urbano e interiores burgueses, origina, no personagem de Don Juan de Mendoza, a fusão de dois personagens com características consolidadas em outras obras do repertório: o do poderoso agressor e o do galã apaixonado. O primeiro, representante das comédias de poder injusto, já o segundo, das comédias de capa e espada. As consequências dramáticas da mistura de um tema como o estupro em um quadro de ações atípico, cria uma segunda mistura, a do personagem que não é nem poderoso agressor nem galã apaixonado, mas

---

1. Ver nota página: 207.

que, por outro lado, guarda algo dos dois e por isso deve encontrar um lugar próprio no estatuto da ficção.

Inicialmente, nos recursos consolidados de uma poética, em um tempo e lugar determinados, como corresponde aos anos em que Calderón compôs esta obra, que Carlos Mata Induráin situa, aludindo a diversos estudiosos, entre 1638 e 1639 (2010, p. 260), existe uma inércia de práticas, as chamadas convenções de um gênero, que tanto na emissão, por parte do autor, quanto na recepção, por parte dos destinatários, apelam para alguns códigos nos quais fica ativado um nível de competência que atinge o processo comunicativo guiando as operações de recepção do espetáculo ou da leitura da comédia e, conseqüentemente, as possibilidades do significado. A demanda por novidades, quando um tema se esgotar em um esquema argumental, como o mencionado caso de agressores presunçosos e galãs medíocres, origina variações e inovações em um ou outro modelo. Sem entrar na discussão sobre a real existência da referência de um centro basilar, sob a forma de hipotexto, que supor uma fonte para esta obra, como faz Adrián J. Sáez (2013), para quem este don Juan de Mendoza fica devendo menos ao Burlador de Sevilla do que a uma reescrita da novela cervantina, *La fuerza de la sangre*, o que me interessa questionar é se estas inovações são favorecidas pela pretensão de trazer novidades formais ao gênero, uma lufada de ar fresco nele sem maior transcendência temática, ou se expressam uma inquietude por abordar assuntos novos, em cujo caso a integração em uma comédia de capa e espada de um ato de violência sexual se justificaria pela percepção de um esgotamento das possibilidades expressivas através do emprego de convenções consolidadas.

Por convenções de um gênero entenderei o que Jonathan Culler definiu, por volta de 1975, em seu célebre livro sobre a poética estruturalista:

Formas de naturalizar el texto e conferirle un lugar en el mundo que nuestra cultura define. Asimilar o interpretar algo es introducirlo dentro de los modos de orden que la cultura pone a nuestra disposición, y eso suele hacerse hablando de ello en un modo de discurso que una cultura considere natural. ([1975] 1978, p. 196-7).

Em *No hay cosa como callar*, don Juan de Mendoza não é um agressor sexual desde o início, (nem se quer podem ser apontados no texto indícios intencionais em que a vontade do próprio agente reconheça essa inclinação e vise promovê-la, como acontece com os agressores das obras de abuso de poder, incluindo *O burlador de Sevilha*, cujos atos intencionais se estabelecem claramente desde a primeira cena como um programa de ações devotamente assumido para a maior glória da caracterização do personagem), e sim transformando-se em tal figura, negativa para os padrões civilizatórios, de forma súbita, como consequência de uma ocasião inesperada que decide aproveitar, para desespero e desgraça de sua vítima, Dona Leonor.

A abordagem desta obra se diferencia daquelas em que se encontra consolidado um esquema argumental em torno do tema da agressão sexual, com uma série de elementos que se repetem e que, por isso, já se podem considerar convencionalmente fixados: apresentam-se inicialmente os traços estereotipados de um poderoso, cujos excessos contra as vítimas pertencentes a uma classe inferior causam uma resposta violenta contra ele, deste modo, a punição do agressor restaura a honra dos ofendidos, à custa, isso sim, de um desacato à autoridade e da quebra da ordem social, a qual, no entanto, acaba sendo justificada e



perdoada pela justiça do rei<sup>1</sup>. Em *No hay cosa como callar*, se por um lado Calderón retoma o tema da violência sexual masculina contra a mulher, por outro realiza isto partindo de um lugar muito distinto ao dos dramas de poder injusto.

Três serão as principais modificações. A primeira envolve a relação entre agressor e agredida. Nas obras de Comendadores e de abuso de poder esta relação é assimétrica. Quero dizer que o agressor pertence a uma classe superior e que sua relação com a vítima se pauta pelo vínculo senhor-vassalo. A segunda modificação é uma consequência da primeira, pois nestas ações são tocadas questões como a honra do camponês e a conduta imprópria de nobres e cavalheiros, que com seus excessos deixam de cumprir os princípios éticos que regulam o comportamento de seu grupo, colocando em risco a própria ordem social. A terceira diferença afeta o local da ação. Nas comédias referidas, a ação dramática se desenvolve em vilas e cenários agrestes, ao ar livre, como campos e montes, misturados a outros com participação comum, o que propicia a aparição do conhecido *actante* da personagem coletivo para representar a voz do povo, a identidade do grupo, e colocar em discussão o estado de seus direitos, reivindicações de honra, justificações do crime contra a injusta autoridade etc. Em *No hay cosa como callar* persiste o mesmo tema que nas comédias de Comendadores, a agressão sexual de um homem a uma mulher e suas consequências, porém, dos três elementos descritos que são essenciais nesse tipo de obras, dois foram eliminados por completo. O primeiro, a relação de don Juan de Mendoza e Dona Leonor não é de vassalagem porque ambos pertencem ao mesmo estamento social e apresentam um status muito semelhante: ele é um cavalheiro, ou ao menos assim se apresenta, e ela é uma dama, e ambos estimam muito sua honra, embora que don Juan o faça de forma estranhamente cínica. No segundo, a ação não transcorre em uma vila nem em espaços comunitários, com vozes que diluem sua identidade em uma personagem coletivo, mas em um ambiente urbano, em ruas e casas de gentis-homens e damas que buscam seu destino, sem prejuízo de sua honra. Ainda sendo somente por este elemento do espaço, tão definidor e característico para a delimitação de um gênero, parece razoável rotulá-la de comédia urbana, à semelhança das comédias de capa e espada. Agora, se a maior parte da crítica reconheceu este ar de família, também se estranharam dos tons sombrios e dramáticos que mostra a introspecção de Dona Leonor, distante das normas que aconselham, na comédia de capa e espada, contornar o sofrimento e outros estados de ânimo semelhantes, como escreveu Bances Candamo: “Y ninguna hay que, como asegura el padre Camargo, pare en una comunicaci3n deshonesta, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, o en un adult3rio” (1970, p. 33).

Estas convenções atuam como estratégias de familiarização conferindo um espaço em seu mundo cultural e orientando os destinatários nas operações de leitura. No entanto, devido ao permanente fluxo de uma prática abundante e dinâmica, como foi a deste teatro, a referência a qualquer grau de fixação deve ser feita sabendo-se justificada pelo objetivo didático e explicativo de criar diferenças a respeito dum contínuo esmagador de práticas em que resulta complicado observar um corte taxativo, identificar uma obra divisora e estabelecer um antes e depois. Não obstante, assumindo os riscos derivados deste corte, parece razoável afirmar que as características tipológicas de um caráter resultam fortalecidas quando sua função textual principal se repetir em um subconjunto de obras,

---

1. Célebres são as obras de Lope de Vega, chamadas de Comendadores: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mayor alcalde*, *el Rey*, *Los comendadores de Córdoba*; *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara; e de Calderón, *El alcade de Zalamea*, por exemplo, respondem a este esquema.

pertencente a um período, a um tempo e lugar, como as referidas comédias de capa e espada ou as de poder injusto. Pela mesma razão, também parece admissível acreditar que estas características são enfraquecidas quando se compõem com temas menos típicos, enriquecendo-se semanticamente, aportando novas características e despertando um interesse suplementar ao já conhecido. O espectador conhece o tipo e identifica o tema do enredo, ao fazê-lo ativa sua competência leitora e seu saber enciclopédico, mas o efeito de surpresa diminui e a expectativa se reduz a confirmação do esperado e do que sabe. Se por um lado a repetição do personagem modelo com suas características fixadas por uma tradição torna-se uma figura dominante, plenamente naturalizada, também ocasiona um desgaste e um progressivo enfraquecimento, daí que se associe a temas dramáticos inovadores. Quando o modelo consolidado, que se identifica sem maiores problemas, ocasiona um comportamento, um gesto ou uma ação imprópria da expectativa vinculada a sua representação prototípica, se ativa um modo de configuração para o qual talvez não existe em sua tradição uma denominação precisa. O movimento de inovação criadora, em casos como o descrito, quebra o esquema que aprisiona as possibilidades da imaginação ampliando o que até esse momento era convencional, gerando novas possibilidades de sentido, ainda que para isso tenha que assumir riscos na recepção, ao provocar desvios nas convenções mais firmemente estabelecidas.

Quando o dramaturgo dissocia em um personagem tipo seus traços de caracterização de sua função principal, inova no desenho de ações e na concepção tipológica de caracteres, introduzindo modificações na concepção estabelecida do gênero, pois altera convenções sobre as que se apoiam expectativas de recepção alargando o horizonte de expectativas. Implica, além disso, que os aspectos convencionais de um subgênero respondem a certo padrão de ações, em lugar de outro. De modo que, se para o crítico Ignacio Arellano, um aspecto reconhecível das comédias de capa e espada consistir em que “su constricción temporal [...] que persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la suspensión y admiración del auditorio” (2013, p. 621) o emprego de uma concepção de tempo diferente introduziria uma variante no esquema, ocasionaria estranheza e mobilizaria a percepção estética do conjunto até o ponto de colocar em questão a inserção desta obra no subgênero de capa e espada. Neste caso, exemplificado pelo professor Arellano, a função predominante com que se emprega a unidade temporal nas comédias de capa e espada não se teria cumprido em *No hay cosa como callar*, desviado por alguma razão e propósito, debilitando com isso a própria identidade genérica da obra. A prova apresentada refere-se ao efeito da elipse de dois meses entre o fim da primeira jornada e o começo da segunda. Arellano argumenta que neste tempo Dona Leonor interioriza a dor e já não pode ser uma personagem de comédia: “en esta obra sí es importante la gradación psicológica de la protagonista, que debe comunicar al espectador la melancolía y la angustia de su situación” (2013, p. 621). Nas comédias de capa e espada são infrequentes as elipses tão acentuadas com a função de introduzir no protagonista uma transição do modo cômico ao modo drama ou, inclusive, aos tons sombrios da tragédia. Essa é, ao menos, a convenção que aponta Ignacio Arellano, na que descansa, no entendimento do crítico navarro, uma expectativa de recepção. Não é da mesma opinião, por exemplo, Fausta Antonucci (2003), que torna mais fraco, no artigo já citado, o argumento de prova que apresenta Arellano quando argumenta que as elipses que debilitam a “constricción temporal” já foram ensaiadas por Calderón em outras comédias de capa e espada, com funções semelhantes à desempenhada em *No hay cosa como callar*. Seja como for, a recusa deliberada de traços que definem um objeto estético dentro de um grupo familiar causa no objeto um certo desamparo e uma mais que provável orfandade taxonômica, embora, em contrapartida, gera uma singularidade que propicia saudáveis disputas interpretativas.

Que não seja facilmente classificável o novo objeto, dentro de uma série com a qual está associado, em lugar de existir um esquema classificatório prévio, poderá originar a base de um esquema taxonômico futuro, onde o modelo da genética textual desse agrupamento agirá como referente. Dito de outro modo, seu desamparo taxonômico servirá de referência, com um pouco de sorte, a uma nova estirpe no criativo jogo das mutações literárias.

A polêmica sobre o seu pertencimento apoia-se em leituras que em um caso enxergam a predominância do cômico (e daí a defesa das convenções de capa e espada) enquanto que noutros do trágico, porém as duas interpretações estão ligadas, parece-me, à resposta que se der para a pergunta a respeito do porquê da luta de Leonor de Silva e da valorização de sua conquista.

Permito-me fazer um brevíssimo resumo do argumento para facilitar o seguimento do artigo nas suas conclusões. No final do primeiro ato, don Juan de Mendoza, um aparente cavaleiro, desonra a Leonor de Silva em uma estranha circunstância. Devido a um incêndio em sua casa, a dama foge para a casa contígua para se refugiar e don Diego, o pai de don Juan, lhe dá abrigo com a promessa de proteger sua honra, instalando-a no dormitório de seu filho, que se encontra, segundo ele acredita a caminho de Fuenterrabía para se integrar como capitão a serviço das tropas do rei da Espanha. Don Juan, ao notar que esqueceu uns documentos, volta pela madrugada à casa de seu pai e descobre, atônito e sigiloso, a mulher em seu dormitório. Como dado fundamental para entender a situação é importante esclarecer que Dona Leonor desconhece da existência de don Juan, mas don Juan sim conhece Leonor, não sua identidade nem domicílio, mas sua pessoa, pois a havia observado em segredo na igreja, seguiu-a pelas ruas, apaixonou-se por ela e pretendia deixar sua atual amante, Marcela, para cortejar Leonor, continuando, espera-se, a tradição de uma boa comédia de capa e espada, apelando para a retórica que exalta a discrição do cavaleiro e as virtudes da dama, junto a todas as qualidades sacramentadas nos ritos civilizados do amor honesto. A expectativa apontada altera-se por dois acontecimentos, habilmente motivados pelo autor, originando o desvio da ação por um caminho de difícil previsão: o primeiro, o incêndio referido, que obriga Leonor a aceitar o amparo de um desconhecido (um incêndio externo real dá lugar a um incêndio interno simbólico, o primeiro, ao ser evitado, salva a vida material, o segundo, ao realizar-se como estupro, destrói a vida social da mulher); o segundo é o esquecimento de Don Juan que o conduz até a mulher que queria cortejar, mas que agora, ao encontrá-la inesperadamente, prefere estuprar, evitando o complicado galanteio e evidenciando a face hipócrita do amor cortês: a conduta pública sobre o galanteio revela códigos impostos, completamente diferentes aos espontâneos seguidos pelo comportamento privado<sup>1</sup>. Pois bem, essa chocante circunstância, a partir deste momento, na dinâmica objetiva da trama, deixa Leonor desonrada, sem o que uma dama desta sociedade tem de mais valioso. Motivar um estado de desonra feminino, com o conseqüente impulso de restauração, constitui uma convenção que transcende o subgênero da comédia de capa e espada alcançando por igual a todos os demais gêneros da comédia nova. Com isso, dissemina-se a ideia, que vale estritamente para o mundo ficcional do

---

1. Existem um conjunto de detalhes, na primeira jornada da comédia, relativos à construção do caráter de Don Juan de Mendoza e a suas tentativas frustradas de travar contato com Dona Leonor, que resulta impossível mencionar aqui sem alongar a exposição, assim como outro conjunto de nuances sobre o compromisso de Dona Leonor e Don Luis, onde se verifica o sacrifício do casal para cumprir os exigentes ritos do amor honesto, e que se verá frustrado pelo acaso de uma suma de sucessos que culminam no ato violento de Don Juan contra Dona Leonor.

teatro, de que uma mulher honrada, de boa posição e família respeitável, não pode aceitar o estado da perda da honra, seja qual for a circunstância que o originou e, em consequência, deve lutar para modificá-lo<sup>1</sup>. A luta da personagem feminina desonrada se projeta como uma atividade nobre, até mesmo heroica, porque, no fundo, é uma ideia sentimental, de afirmação de identidade, que agrada a ordem do mundo assimétrico da aristocracia e reforça a concepção dos papéis de gênero dessa sociedade, sobre a questão tão delicada do uso do corpo. A ênfase desse esforço consolida o ponto de vista social hegemônico, com o enorme poder de definir as aspirações sociais e seus destinos. A solução estereotipada que a comédia concede com a luta da mulher desonrada persegue dois objetivos: o primeiro, imediato e parcial, evitar o escândalo resultante de uma indesejável publicidade do caso, daí segue a importância do silêncio e do segredo; o segundo, meditado e completo, de conseguir o casamento com o homem que desonrou a mulher. Como na comédia de capa e espada a desonra nunca se dá com violência, mas sim com traições e descumprimentos de palavra, a reconciliação, a que nos conduz a intriga, graças aos esforços e obstáculos vencidos pela astúcia feminina, permite vislumbrar um final feliz. Digo vislumbrar porque aqui se encontra um dos assuntos debatidos sobre a autêntica ou falsa felicidade dos desfechos das tramas que terminam em casamento no caso das comédias adulteradas com atos escabrosos. Resulta no mínimo curioso constatar como os poetas dramáticos áureos conseguem conceber nas comédias mulheres destemidas, sagazes, valentes e rebeldes, dispostas a passar por cima das normas para defender um princípio superior, uma certa ideia metafísica da integridade do corpo feminino que deve ser protegido. Naturalmente refiro-me a quando a mulher usa seu corpo movida pela paixão sexual, neste momento a integridade presa ao corpo acaba sendo perdida, ao menos em duas ocasiões: antes do matrimônio e quando não há possibilidade de realizá-lo, ou já em um matrimônio com um homem diferente do marido. Por que também no segundo caso? Porque aqui o limite do corpo não acaba fisicamente na mulher, talvez nem no caso de uma mulher solteira, em cuja circunstância deve guardar seu corpo porque pertence a um homem que ainda não conhece, mas para o qual se deve guardar. Esta circunstância bloqueia sempre o desejo da mulher e relega-o a um impasse. Segundo o sacramento do matrimônio, a mulher e o homem, ao unir-se são “dois em uma carne”, um só corpo, segundo o Gênesis, e qualquer uso indevido de uma das duas partes gera a corrupção do corpo unido. Talvez isto não seja meramente simbólico, mas algo no qual um fiel acredita como uma realidade transubstanciada. De forma que, quando uma mulher vence na comédia vemos como triunfa o esforço individual, mas o que triunfa na verdade é uma visão exaltada dos valores desse mundo que se consolidam, sempre insistentemente, na mesma direção das ideias sustentadoras de tal visão, que corresponde a uma sociedade patriarcal, organizada a partir do olhar, interesse e direitos de uma masculinidade aristocrática e hegemônica.

Então, por que o problema sobre o gênero teatral em *No hay cosa como callar* é

---

1. Num trabalho de juventude de Walter Benjamin, na realidade sua tese doutoral rejeitada, a figura de Calderón de la Barca tem uma constante presença como contraponto do estudo sobre o drama barroco alemão. Nele aponta sugestivas ideias sobre o estado de criatura de alguns personagens calderonianos, nos que se refletiria “como num lodaçal a culpa *adâmica*” ([1920], 2011, p. 133). Sobre a honra, em outra passagem, escreve: “o papel determinante da honra nas intrigas das comédias de capa e espada, e também no drama trágico, nasce da condição criatural da personagem dramática” cuja rigorosa inviolabilidade da pessoa física tinha seu fundamento na integridade da carne e da sangue, daí que “o homem desonrado seja um proscrito que ao exigir punição do ofendido revelava que a origem da vergonha caia num defeito físico” ([1920], 2011, p. 85).

tão persistente e controverso? Tem a ver, no meu parecer, com a interpretação dada aos eventos motivados na intriga até o desfecho e com as funções pragmático-comunicativas que atribuímos ao gênero teatral especificamente usado como meio social de transmissão de ideias e de influir no seu mundo. Porque se entendermos que Calderón motiva esses eventos para continuar glorificando o princípio da honra, fazendo dele um pilar sagrado e intocável de sua sociedade, então será razoável defender o estatuto de comédia de capa e espada, apesar de todas as anomalias descritas. Mas, se entendermos que Calderón está motivando esses eventos para questionar a validade desse princípio como norma geral, desde esse ponto de vista, será razoável defender que o evidente conflito entre conteúdo e forma, essa mal avinda falta de correspondência, indica que Calderón quis que seus destinatários apreciassem os traços externos de uma comédia de capa e espada, porém com a intenção de delinear um lacerante drama de destino, onde a crítica, através da exibição da angústia do indivíduo, revelaria advertências e questionamentos que, sem esta estratégia, lhe seria difícil e incômodo tratar ao autor.

Quem se decanta pela primeira opção e interpreta como positivo o triunfo de Leonor contrapõe os conceitos de amor e dever numa sociedade estamental na qual o segundo importa mais, de maneira que, com independência dos meios, o resultado é invariável. Para esta linha interpretativa o autor não estaria propondo um sesgo questionador sobre a relação conflitiva entre ambos princípios e defenderia que a obra é uma comédia de capa e espada, um tanto singular e atípica, certo, mas comédia no final das contas, que reforça os valores ideológicos vinculados pela convenção a este subgênero: para o caso, que o estuprador é redimido pelo matrimônio e que a mulher virtuosa cumpre seu papel de guardiã das tradições ao custo de sacrificar seu bem pessoal no altar do código estamental ao qual pertence. Mesmo que o triunfo de Leonor seja interpretado como uma falsa conquista, com um final amargo, a comédia de capa e espada, em seus moldes convencionais, estaria mostrando-se um veículo ainda eficiente para a transmissão duma ideologia de grupo. Leonor, quando renuncia ao verdadeiro amor porque já não se sente mais digno dele, reconhece um valor superior nos princípios orientadores de sua classe onde prevalece o sacrifício e a obediência, apontando com esta escolha o caminho da máxima exemplaridade. A dama virtuosa, quando controla sua paixão e submete seus interesses individuais aos do grupo, se eleva moralmente adquirindo uma maior dignidade e integridade para a lógica ideológica da comédia de capa e espada. O amor sentido por Don Luis e as alegrias individuais derivadas, em que a vida se empenha em gozar, não encontram uma via possível de autenticidade uma vez que Dona Leonor ficou desonrada, e importam menos, portanto, que a lealdade e a obediência aos princípios que regem a comunidade exclusiva de que a vítima faz parte: ser fiel a esse credo é mais importante que a satisfação pessoal, que foi violenta e abruptamente destruída. A vitória é, portanto, um paradoxo, uma conquista na adversidade, porque na renúncia descobre-se que *o eu* é menos importante do que *o nós*. A vitória, conseqüentemente, não passa por realizar o desejo amoroso e sim por reforçar o sentido de pertencimento de Leonor, como mulher, com suas funções atribuídas e que aprendeu com uma boa educação na sociedade em que se insere, reconhecendo a autoridade do irmão e a lei que os governa. Seria um reconhecimento sintonizado com uma visão aristocrática do mundo. O sentimento sobre o falso final feliz não apagaria o sofisma que subjaz no pano de fundo, de que a virtude engendrada no sacrifício enaltece a vida sofrida para salvar o pilar em que se sustenta a ordem simbólica do grupo hegemônico dessa sociedade. Calderón, nesta leitura, estaria limitando-se a traçar enredos e conceitos tecnicamente formidáveis, porém seria indiferente ao questionamento crítico das leis de honra em sua sociedade através dos moldes da comédia de capa e espada. Estaria fortalecendo a convenção e a validade da comédia de capa e espada para mostrar

sua utilidade e necessidade até em um de seus casos extremos.

Uma perspectiva centrada no conflito, tão certamente motivado pelo autor, entre as convenções artísticas e aquilo que estas permitem tratar levaria a uma interpretação diferente. Dita problemática obrigaria dar um passo na direção da suspeita de que Calderón estivesse motivando uma história numa forma conscientemente imprópria para reclamar atenção sobre a razão desta chamativa falta de correspondência. Leonor de Silva em sua resposta vital à agressão que acaba de sofrer não pode fazer mais do que fez, não tem muitas opções. Neste sentido, não seria incoerente pensar que tematizar o sofrimento do silêncio e a angústia existencial dum provável desamparo social tem pouco haver com uma comédia de capa e espada ao uso, ainda que com o decorado formal de todos seus outros ingredientes em pé. Teria, no entanto, muito mais haver com um comovente drama do destino, sem oráculos e sem profecias, sem magos e sem astrólogos, porém com uma lei severa de cumprimento obrigatório que limita e condiciona a ação individual, que ainda não descobriu seu poder e sua autonomia decisória, nem se liberou da culpabilidade engendrada através de suas vinculações, criando o convencimento no sujeito, que vive sujeitado a esta lei, de que o sacrifício pessoal no altar do código estamental é a escolha adequada e livre. Nestes casos, a vontade própria se realiza na direção do Outro, daquilo que importa ao grupo, em lugar daquilo que importa a si mesmo<sup>1</sup>. O desfecho amargo introduz um elemento de ambiguidade e de dúvida sobre a ideia de que o sacrifício da mulher tenha as inequívocas características dum ato virtuoso. Se de um lado glorifica, reforça e ampara a lei da honra, bastião da sociedade na perspectiva nobiliária, e bloqueia os impulsos subjetivos até os dissolver na norma social, de onde os membros que a ela se submetem obtêm um forte sentido identitário de pertencimento e de consolo de estar onde devem, dum outro lado a dramatização dos estragos sofridos no plano pessoal e íntimo apontam a um tipo de compensação demasiado alto e contribuem para fundamentar uma revisão sobre a pertinência de dita lei, do chamado código de honra.

A felicidade, essa enteléquia convertida num objeto de desejo sagrado nos tempos modernos, associada à insatisfação, à melancolia, à consciência da inautenticidade, e a outras variadas formas depressivas, quando relacionada com o uso livre dos corpos no amor e com seu direito inalienável, pode ser um valor fundamental de nossos dias, mas não é um tema em aparência possível no horizonte das ficcionalizações no tempo de Calderón e, no entanto, é disso precisamente do que nos está falando hoje esta peça. Obviamente seria um despropósito procurar a felicidade caso isso implicasse em desdenhar aquilo que pode proteger uma dama naquele mundo, dando-se este suposto, Dona Leonor deixaria de ser quem é. Existe aliás uma impossibilidade na peça que opera como obstáculo. O fato de Leonor ter perdido a honra por um estupro faz dela, no seu próprio entendimento, uma mulher inservível para Don Luis, o amor previsto nos termos honestos e regulamentados já não pode mais dar-se<sup>2</sup>. Estas questões, tratadas numa comédia, com a aparência de capa

---

1. Para ampliar a discussão sobre este tema, remito a meu artigo “Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad” (2017) no qual examino, desde a perspectiva das identidades sociais representadas, as consequências da vinculação das personagens aos valores imateriais, como a honra e o sentido de pertencimento, nos mundos ficcionais de um corpus de peças do período. Pode-se consultar *on line*: [https://www.academia.edu/39264564/Din%C3%A1micas\\_y\\_tensiones\\_del\\_sujeto\\_en\\_la\\_comedia\\_barroca\\_persistencia\\_y\\_movilidad](https://www.academia.edu/39264564/Din%C3%A1micas_y_tensiones_del_sujeto_en_la_comedia_barroca_persistencia_y_movilidad).

2. Isto pode levar a pensar que o drama de destino descansa em um determinismo, consequência de férreas

e espada, parecem ser sintomas eloquentes no autor de uma evidente insatisfação sobre como estes assuntos estavam sendo tratados nas peças do gênero desse mesmo repertório.

## Conclusões

Se nos últimos anos um conjunto de relevantes calderonistas interveio na polêmica taxonômica sobre esta obra para separá-la do subgênero de comédias de capa e espada, ou para reforçar sua atribuição a este subgênero, significa que leitores sagazes e extraordinariamente informados sentiram preferência alternativamente quer por destacar esse certo ar de família quer por destacar a anomalia. Ambas as recepções são defendidas com razões de peso e produzem inteligentes interpretações. Não se trata de estabelecer quem tem razão com vista a uma leitura canônica ou de propor a tendência interpretativa melhor fundamentada para derrotar a outra, conforme os pressupostos teóricos-metodológicos e concepções apresentados como suporte de cada interpretação quanto ao fato de que nos sintamos obrigados a reconhecer uma comédia que integra deliberadamente elementos que permitem essas leituras, sem prejuízo de sua coerência, e de que se trata de uma peça híbrida, do ponto de vista das convenções que delimitam os gêneros dramáticos em sua época.

*No hay cosa como callar* trata das condições existentes em uma sociedade para o surgimento de uma verdade incômoda. Com o triunfo do segredo é impossível alcançar uma percepção correta sobre a justiça, tanto para satisfazer uma necessidade pessoal quanto uma social. A complexidade e originalidade do caráter de Don Juan de Mendoza vincula-se a um processo compositivo que evita a estereotipia na construção tanto do tipo de galã quanto do agressor-poderoso, e origina uma obra que, de certo modo, desconcerta os leitores e problematiza sua classificação. Este elemento leva à questão do por que Calderón pensou como protagonista negativo em um jovem de boa família, bom soldado, que obedece ao rei e a seu pai, que se diverte com mulheres jovens, é inconstante no amor, como muitos outros, mas sem perder de vista sua condição de cavalheiro, e que se converte, na primeira ocasião que se lhe apresenta, em um delinquente sexual. O título aponta o

---

normas sociais que constroem o livre arbítrio e que, no fundo, apontam para a falta de escolha do sujeito e nos embates de uma liberdade arrancada. Walter Benjamin, pensando em Calderón como dramaturgo, escreveu que aquilo que tem caráter de destino não pode ser a cadeia inevitável da causalidade: “por mais que essa ideia seja repetida, não se pode aceitar que a função do dramaturgo seja a de desenvolver no teatro um acontecimento como se lhe fosse inerente uma necessidade causal” (Benjamin, p. 133). Posteriormente, em outra passagem, vinculou esta ideia ao sentido do drama de destino elaborado por Calderón, em que a causalidade do enredo, com seus inverossímeis jogos de coincidências extremamente improváveis, estaria subordinada a uma causa anterior e primigênia, o pecado original, com sua correspondente culpa: “Uma visão determinista não pode ser determinante para nenhuma forma de arte. Outro é o caso da genuína ideia de destino, cujo motivo decisivo deveria procurar-se no sentido eterno daquela determinabilidade. Nesta perspectiva, ela não necessita de submeter-se às leis da natureza para se realizar: também um milagre pode mostrar esse sentido, que não se enraíza na inevitabilidade factual. O cerne da ideia de destino é antes a convicção de que a culpa -neste contexto, sempre a culpa da criatura, isto é, em termos cristãos, o pecado original, e não o erro moral de quem age- desencadeia, ainda que através de manifestação fugidia, a causalidade como instrumento de uma série de fatalidades incontrolláveis. O destino é a entelêquia do acontecer na esfera da culpa. Um campo de força assim isolado é o que distingue o destino, no âmbito do qual tudo o que é intencional ou acidental se intensifica de tal modo que as intrigas, a da honra, por exemplo, deixam entender, pela sua veemência paradoxal, que um destino galvanizou a ação da peça”. (Benjamin, [1920] 2011, p. 133-134).

segredo como a melhor arma da mulher para salvar sua reputação danificada. No entanto, esta situação claustrofóbica e angustiante, que todos, ao seu modo, padecem, e acima de todos, obviamente, a vítima, não pode servir para sustentar que Calderón simpatiza com a maneira como a sociedade interiorizou, e o teatro com suas convenções promove os valores imateriais da honra e sua defesa nos casos de ofensa; mas sim parece apontar, conjuntamente com a série de obras que a tematizam (a conhecida como trilogia da honra calderoniana), que esta lei, nos dramas de honra, é a causa de uma sanguinária e irracional violência, e, nas comédias de capa e espada, produz um dano social irreversível e cujas soluções, amparadas na fórmula do gênero, não devolvem o equilíbrio nem ao indivíduo nem a sociedade, e muito menos a felicidade à aqueles que, vendo-se envolvidos por sua causa, tentam encontrar a solução conhecida e prescrita do matrimônio. Daí que o final estereotipado ao qual se chega, quando tudo se diz sem dizer, que restaura mediante o casamento a honra da vítima e a da família, pode-se qualificar sem dúvida como um irônico e amargo final feliz. Tenho minhas dúvidas que se possa acreditar seriamente que Calderón pensasse e defendesse que o matrimônio era uma solução socialmente eficaz para esse tipo de circunstâncias. A defesa do segredo e o impedimento da confissão podem coroar o aparente triunfo da vítima Leonor, detetive bem sucedida que salva sua honra casando-se com seu agressor no lugar da pessoa que amava, mas, por outro lado, o resultado desta forçada conjunção de “soluções” escancara a hipocrisia sobre a qual se constrói um futuro duvidosamente luminoso.

Arriscando efetuar uma operação sempre temerosa, como é a presunção de indagar os propósitos do autor sobre sua obra, somente quero chamar a atenção para finalizar sobre o fato de que *No hay cosa como callar* é o experimento dramaturgico que um autor ensaia quando percebe uma falta de correspondência entre as tendências sociais de uma época e as convenções de uma linguagem artística, de modo que a representação do primeiro não pode dar-se adequadamente pela representação do segundo, sem questionar a forma estabelecida, originando, a partir daí, a oportunidade para uma resposta sintomática nas convenções formais por parte do autor que percebeu esta desconexão.

## Referências bibliográficas

ANTONUCCI, Fausta. “Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere”, Giornate Calderoniane: Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale, Palermo 14-17, 2003 / coord. por Enrica Cancelliere, p. 159-170.

ARELLANO, Ignacio. “Abuso de poder, violencia de género y convención trágica: el desenlace de *No hay cosa como callar* de Calderón”, *Estéticas del Barroco*, ed. Ignacio Arellano. New York, IDEAS/IGAS, 2019, p. 15-28.

\_\_\_\_\_. “No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género”. *RILCE*, Revista de Filología Hispánica, 2013, vol. 29-3, p. 617-638.

BANCES CANDAMO, Francisco. *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan noer, Londres: Tamesis Books, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011.



- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978.
- ITURRALDE, Josefina. “La mujer, el amor, el silencio en *No hay cosa como callar* de Calderón”. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. *Anuario de Letras Modernas*. Volumen 1, 1983. pp. 35-42.
- MATA INDURÁIN, Carlos. “Llorar los ojos y cerrar los labios: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*”, ANUARIO CALDERONIANO, 2010, Vervuert, Frankfurt: 2010, p. 259-275.
- PARKER, Alexander A. *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid, Cátedra, 1991.
- PEDRAZA, Felipe B. *Calderón, vida y teatro*. Madrid, Alianza, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra, 2000.
- SAÉZ, Adrian J. “Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*”, CRITICÓN 117, 2013, p. 156-176.
- VITSE, Marc. “*No hay cosa como callar*, pieza límite”, em *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Ediciones del Orto, 2015, p. 27-43.
- WARDROPPER, Bruce. “El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón”. AIH, Actas VIII, 1983, p. 697-706.
- ZAMORANO, Miguel Ángel. “Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad”, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York, 2017, p. 541-565.