



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE LETRAS - IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET**

**SARANA DE SOUSA SILVA**

**CERVANTES E A RETÓRICA: A concepção do *ethos* feminino na voz do discurso**

**BRASÍLIA  
2023**

SARANA DE SOUSA SILVA

**CERVANTES E A RETÓRICA: A concepção do *ethos* feminino na voz do discurso**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, do Instituto de Letras como requisito parcial à obtenção do Grau de Licenciada da Graduação no curso de Licenciatura em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, pela Universidade de Brasília.

**Orientador:** Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro

**BRASÍLIA  
2023**

**SARANA DE SOUSA SILVA**

**CERVANTES E A RETÓRICA: A concepção do *ethos* feminino na voz do discurso**

**Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. José Luiz Martinez Amaro**  
**Universidade de Brasília (UnB)**

---

**Profa. Dra. María del Mar Paramos Cebey**  
**Universidade de Brasília (UnB)**

---

**Profa. Dra. Anna Herron More**  
**Universidade de Brasília (UnB)**

**BRASÍLIA**

**2023**

Dedico este trabalho a todas as mães estudantes.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus toda honra e toda glória.

Às mulheres responsáveis por minha criação: minha tia avó Belinha, minha avó Maria Madalena e minha mãe Juçara.

Ao meu esposo Luiz Gustavo, por seu incentivo e paciência.

Aos meus filhos Nicolas Raziel, Laura e Francisco, pelo afeto a mim ofertado.

Aos queridos amigos de curso, que sempre estiveram ao meu lado, Ronei, Thaina e Aylla que sempre foram solidários e companheiros.

Ao meu orientador Jose Luiz Martinez por toda generosidade, liberdade e paciência, meus mais sinceros agradecimentos.

“Las cosas humanas no son eternas y van siempre en declinación desde el principio hasta al último día, especialmente la vida de los hombres”.

(Miguel Cervantes)

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a construção do feminino na novela *Dom Quixote de La Mancha*, publicado inicialmente em 1605 por Miguel Cervantes, importante obra do Siglo de Oro espanhol. Nos guiamos à luz da retórica epidítica e das vozes dos discursos dos personagens cervantinos. A partir da leitura mais atenta das histórias de Cervantes é notável a recorrência de temas relacionados à honra feminina, beleza e feiura, castidade, torpeza e juventude entre outros aspectos que se contrastam na descrição dos personagens. Além disso, existem discursos que desafiam o estereótipo feminino. Diante a complexidade simbólica e discursiva das mulheres nas novelas de Miguel Cervantes, a presente pesquisa examina como o autor usa a retórica e os principais gêneros textuais do período compreendido entre os séculos XVI e XVII para criar personagens distintas em diferentes contextos e ainda como destaca as dificuldades e virtudes femininas. Por fim, ao final deste trabalho, sabemos como a novela figura o feminino na obra.

**Palavras-chave:** Cervantes; Feminino; Siglo de oro; Epidítico.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the construction of the feminine in the novel *Don Quixote de La Mancha*, initially published in 1605 by Miguel Cervantes, an important work by the Spanish Siglo de Oro. We guide ourselves in the light of epideictic rhetoric and the voices of the speeches of Cervantine characters. From a closer reading of Cervantes' stories, it is notable the recurrence of themes related to female honor, beauty and ugliness, chastity, turpitude and youth, among other aspects that contrast in the description of the characters. Furthermore, there are speeches that challenge the feminine stereotype. Given the symbolic and discursive complexity of women in Miguel Cervantes' novels, this research examines how the author uses rhetoric and the main textual genres from the period between the 16th and 17th centuries to create distinct characters in different contexts and also how he highlights the feminine difficulties and virtues. Finally, at the end of this work, we know how the soap opera represents the feminine in the work.

**Keywords:** Cervantes; Feminine; Golden sigil; Epideictic.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DULCINÉIA/ ALDONZA	13
2 LUCINDA E DOROTÉIA	20
3 MARITORNES	28
4 MARCELA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	41

## INTRODUÇÃO

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) foi um importante escritor espanhol, que produziu seus trabalhos durante o século XVI ao início do século XVII. No decorrer desse tempo escreveu novelas, peças e poesias. No entanto, seu trabalho mais memorável foi: *El ingenioso Dom Quixote de La Mancha*, livro composto por duas partes, em que o primeiro volume foi publicado em 1605. Como bem assinala Fazio (2017), Dom Quixote é depois da Bíblia, o livro mais traduzido e editado da história. O enredo gira em torno de Quijada/Quixote, homem idoso que após muitos anos de leitura sobre livros de cavalaria perde o juízo e se ressignifica como Quixote, cavaleiro andante. Também fazem parte da trama principal Sancho Pança, fiel escudeiro e Dulcinea del Toboso, dama perfeita cavaleiresca imaginada a partir das lembranças de Aldonça, antigo amor platônico de Quijada.

Outras histórias surgem na novela, e se entrelaçam em segundo e terceiro plano com a trama principal (Cervantes. 2002). À vista disso, na obra é possível identificar um grande acervo de gêneros literários do Século de Ouro espanhol e personagens femininas que nos chamam atenção. As narrativas percorrem por discursos diretos, indiretos, elogios e vitupérios. Diante disso, Dulcinéia/Aldonça, Lucinda, Dorotéia, Maritornes e Marcela nos despertaram interesse em compreender a eloquência cervantina e como os discursos compõem o caráter de cada uma delas.

Todavia, para inteligibilidade de nossa análise, precisamos perpassar por alguns conceitos. Como já mencionamos, *El ingenioso Dom Quixote de La Mancha* foi escrito entre os séculos XVI e XVII. O período, segundo Fazio (2017, p. 5), compreende o "apogeo de todas las artes, y de modo especial, de la literatura y la pintura" na Espanha. Os reinos espanhóis encontravam-se em sua máxima potência política e militar. Em razão disto, o período é considerado o século de ouro da Espanha. No que tange a literatura, aponta-se este momento como uma corrente renascentista e barroca. Contudo, Hansen (2001) nos alerta a respeito da definição equivocada sobre o barroco, esclarecendo ser errôneo produzir uma leitura somente a partir de um recorte temporal e por meio de uma visão romântica-iluminista.

Para Hansen (2001), quando se trata de barroco, o *corpus* trata sempre de proporção, de decoro, de emulação, de agudeza e de engenho e nunca de 'barroco'. Também complementa, que o vulgar seiscentista a recebe como coisa natural, mas o discreto a percebe como totalmente artificial, ou seja, como efeito de um cálculo preciso da verossimilhança e do decoro estilístico que finge a inépcia técnica das paixões grosseiras com total aptidão. Assim, o discurso predominante nos séculos XVI e XVII, acompanha a escola retórica grega e

romana, e o discursante possui domínio do modelo de gênero textual e unidade do gênero. O objeto do discurso remete aos homens elevados, a linguagem sublime, os homens de baixa estirpe, passando pelo vitupério e permitindo o tom de obscenidade.

O século de ouro espanhol possui uma bibliografia extensa e valiosa. Estabelecemos algumas considerações sobre um grupo pequeno de obras que exploram e compõem a condição da mulher na literatura no período. A exemplo disso, *La Celestina de Fernando Rojas*, é uma tragicomédia publicada provavelmente em 1499, as protagonistas são Celestina, mulher idosa, de baixa inclusão social que vive de trambiques e feitiçaria para poder sobreviver, e Melibea, jovem, pura ingênua que é persuadida por Celestina a ter um encontro erótico com o galante Calisto (Barbosa, 2018).

De acordo com Deyermond (2016) *La Celestina* é uma obra fundamental para a investigação e crítica feminina, além de talvez ser a mais apropriada de toda literatura espanhola medieval e renascentista. Outra relevante obra nesse contexto é *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado (1480-1535), publicada por volta de 1530 (Delicado, 2004). Após ser esquecida por séculos, foi redescoberta em 1845, estabelecendo-se como mais uma obra significativa do século de ouro espanhol. A composição ilustra a existência de uma mulher judia, prostituta, comerciante e bruxa e os símbolos associados à personagem trazem contradições sobre a forma como a mulher era interpretada na sociedade da época (Pavón, 2021).

Do mesmo modo, *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda (1560-1606), lançada em 1605, narra as peripécias de Justina, mulher pícaro que se destaca por seus dotes físicos e intelectuais em uma sociedade na qual a mulher é vista como um ser inferior. (Úbeda, 2003; Andrade; Marcari; Domingos. 2021). Em contraste com os trabalhos mencionados, onde ocorrem histórias sobre mulheres escritas por homens, a monja poetisa da Nova Espanha, Sor Juana Inés de La Cruz (1648-1695), rompe paradigmas, sendo uma escritora e indagando questões feministas (Araújo. 2014).

Diante ao exposto, comprometemo-nos a explorar as diferentes elaborações do feminino na literatura de Cervantes. A retórica epidítica é utilizada em nosso auxílio. Begué (2013), nos esclarece que esse gênero literário passou por uma complexa e hesitante evolução histórica e terminológica. Dessa forma, a *epidixis* configurou-se como elogio ou reprovação, tendo como principal finalidade, exaltar a beleza vinculada a justiça, valor ou prudência, ou vituperar realçando os defeitos e a reprovação. A eloquência do orador é necessária para conduzir o ouvinte ou leitor a louvar o vituperar o objeto do discurso. Para mais, realizamos algumas comparações com as obras do século de ouro espanhol já mencionadas. Finalmente,

desfrutamos das contribuições do sociólogo Norbert Elias (1994), buscando entender como essas mulheres estão inseridas na sociedade da época.

Dito isso, o trabalho justifica-se pela busca da compreensão do discurso Cervantino, trazendo contribuições para o estudo de gênero textual da literatura entre os séculos XVI e XVII. Ao final do trabalho evidenciamos como Cervantes concebeu diferentes aspectos do feminino e como o discurso foi importante para o resultado final. A estrutura dessa análise dar-se-á por meio de quatro capítulos. No **capítulo 1** examinamos Aldonça e Dulcinea del Toboso, por meio dos discursos de Quixote e Sancho Panza e do soneto inicial e epitáfio. No **capítulo 2** investigamos Lucinda e Dorotéia no contexto do casamento, beleza e juventude. No **capítulo 3** indagamos questões sobre a sexualidade, aspectos presentes na personagem Maritornes. O trabalho se encerra no **capítulo 4** com a análise do discurso de autodefesa da personagem Marcela. Finalizamos nossa análise com uma seção conclusiva.

## 1 DULCINÉIA/ ALDONZA

Decerto Dulcinea del Toboso é um dos personagens mais sugestivos e misteriosos da novela *Dom Quixote de La Mancha*, escrita por Miguel de Cervantes em 1605. Sua concepção surge a partir das lembranças de Aldonza Lorenzo: "moça lavradora de muito bom parecer", na qual Quijada, antes de perder o juízo, esteve apaixonado. Após se definir como Quixote, também transformou a lembrança de Aldonza a ela, houve ele por bem, dar o título de senhora dos seus pensamentos e chamá-la por "Dulcinea d'El Toboso" (Cervantes, 2002, p. 62).

Apesar dessa descrição inicial, no decorrer da obra, a imagem de Dulcinéia não nos é tão clara, pois. Isso se deve à ambiguidade dos discursos que a menciona, que ora exalta ora a vitupera. Além disso, nem Aldonza ou Dulcinéia possuem vozes nos discursos, os indícios da construção das personagens nos é dado pelo narrador, Sancho Panças e Dom Quixote. Diante disso, a intenção dessa análise sobre Dulcinéia e Aldonza é esclarecer seus significados e significantes.

Logo nas páginas iniciais, nos é apresentado um narrador e investigador da história de Quixote. Essa *persona* também é a responsável pelo prólogo e sonetos iniciais. Os dez sonetos que abrem o livro estão nas vozes dos personagens da célebre e principal novela de cavalaria, *Amadis de Gaula*. Os versos elogiam diferentes personagens e elementos da trama da novela cervantina. Migliari (2013) analisa os poemas, como laudatórios e comuns nas publicações da época. Não obstante, mais que isso, são utilizadas estratégias retóricas e recursos de composição burlesca, que se relacionam diretamente com o tema e a narrativa da obra. Nos versos a seguir, encontramos a primeira descrição de Dulcinéia intitulada *La señora Oriana a Dulcinea del Toboso*:

Oh quem tivera, formosa Dulcinéia, por mais comodidade e mais repouso, o Miraflores transposto em El Toboso, trocando a sua Londres com tua aldeia!  
Oh, quem dos teus desejos e libreira alma e corpo adornara, e do famoso cavaleiro que fizeste venturoso olhara alguma luta rija e feia! (Cervantes, 2002, p. 46).

Para Migliari (2013), o verso trata-se de uma ironia na voz de Oriana, princesa de Amadís de Gaula. Ao exaltar a beleza de Dulcinéia e seu lugar de origem e todas as avaliações, realiza uma espécie de investimento burlesco ou de estima imerecida, como um mundo ao contrário, dando ao verso um caráter absurdo e, conseqüentemente, cômico. Sem embargo, mesmo de caráter caricato, o verso louva Dulcinea e seu lugar de origem na comparação entre a modesta vila de *El Toboso* e a grandiosa cidade de Londres, na Inglaterra, e Miraflores castelo da célebre história de Amadis de Gaula, principal referência cavaleiresca para Dom Quixote. A utilização dos vocábulos 'adornara', 'alma e corpo' e 'famoso cavaleiro'

nos possibilita entender que Dulcinea é a chama abrasadora que impulsiona as atitudes de Quixote, que vai desde seus pensamentos mais profundos, até suas ações mais corajosas. Contudo, ao final do primeiro livro, percebemos uma descrição também em verso completamente distinta de Dulcinéia:

Repousa aqui Dulcinea, se bem um tanto roliça, em pó volveu e caliça a morte espantosa e feia.  
Foi de castiça raleia e teve assomos de dama; de Dom Quixote foi chama e foi glória de sua aldeia (Cervantes, 2002, p. 740).

O verso acima trata-se de um epitáfio, de acordo com Sagrario Poza (2008), modalidade epigramática no Siglo de Oro. O estilo literário ganhou força no século XV e perdurou com a máxima potência na literatura barroca espanhola. Além disso, ocupou um lugar de bastante destaque junto com outras modalidades vinculadas ao gênero retórico epidíctico *genus demonstrativum*. O poeta tinha a oportunidade de elogiar ou vituperar, tanto para o seu propósito usual, de luto, quanto para o satírico e burlesco. Também não tinha uma finalidade específica, o poeta pretendia surpreender, deleitar ou comover.

Diante disso, é admissível crer que o epitáfio escrito na lápide de Dulcinéia concerne ao estilo satírico e burlesco. Todavia, em contraste ao soneto anterior notamos que agora em tom de vitupério, o adjetivo usado em relação a aparência de Dulcinea é "roliça". Outro ponto, é o tom áspero em relação a morte da personagem descrita como "espantosa e feia", em dissonância com a opulência das narrativas cavaleirescas. Em compensação, mesmo sendo "castiça raleia", termos que de acordo com o dicionário enfatizam a origem humilde de Dulcinéia (sendo "casta" relacionado à raça e "raleia" vindo do verbo "ralear" que significa ralo), não há uma restrição para que houvesse indícios de dama, mesmo que transformada por meio da imaginação. Com isso, mediante ao soneto inicial da novela Dom Quixote e do epitáfio final, constatamos que Dulcinea possui uma imagem ambivalente. Apesar disso, mesmo de aparência "formosa" ou "roliça" ainda permanece como provocadora do discurso (Dicio, 2023).

Em outra ótica, analisamos mais uma descrição de Dulcinea, agora na voz de Dom Quixote:

Que seu nome é Dulcinea; sua pátria, El Toboso, um lugar de La Mancha; sua qualidade há de ser pelo menos de princesa, pois é rainha e senhora minha; sua formosura, sobre-humana, pois nela vêm-se fazer verdadeiros todos os impossíveis e quiméricos atributos de beleza que os poetas dão às suas damas: que seus cabelos são ouro, sua fronte campos elisios, suas sobranceiras arcos-celestes, seus olhos sóis, suas faces rosas, seus lábios corais, pérolas seus dentes, alabastro seu colo, mármore seu peito, marfim suas mãos, sua brancura neve, e as partes que vista humana a honestidade encobriu são tais, segundo eu penso e entendo, que só a

discreta consideração pode encarecê-las e não compará-las (Cervantes. 2002, p. 177).

Dom Quixote faz uso de metáforas para descrever Dulcinea. Segundo Muñoz (2016), os atributos que Quixote enumera em sentido descendente: cabelos, testa, sobrancelhas, olhos, bochechas, lábios, dentes, pescoço, peito, mãos, brancura, aludindo ao resto, correspondem às disposições dos cânones medievais e renascentistas da beleza feminina. Esses são os mesmos atributos com que Ariosto descreve, *no canto VIII de Orlando Furioso*, a Alcina. Em síntese o texto engrandece atributos como beleza, honestidade e principado. Por outro lado, Quixote em diálogo com Sancho Panças faz outra descrição de Dulcinea:

Dulcineia não sabe escrever nem ler e nunca na vida viu letra nem carta minha, uma vez que meus amores e os dela foram sempre platônicos, sem irem além de um honesto olhar. E mesmo isto tão de quando em quando, que com verdade ousarei jurar que, nos doze anos em que a venho amando mais que o lume destes olhos que a terra há de comer, não a vi nem quatro vezes, e até pode ser que nessas quatro vezes não tenha ela reparado num único olhar meu: tal é o recato e encerramento com que seu pai, Lorenzo Corchuelo, e sua mãe, Aldonza Nogales, a criaram (Cervantes, 2002, p. 344).

Diante o discurso, nos certificamos do carácter racional do pensamento de Quixote sobre Dulcinéia/Aldonza. É interessante observar que o tom da fala de Dom Quixote muda quando vai descrever Dulcinea com as características de Aldonza, algo que também notamos no discurso do narrador. Nesse diálogo o principal aspecto destacado sobre Dulcinéia foi a baixa escolaridade. Além disso, Quixote nunca teve nenhuma conversa significativa com Aldonza, limitando-se apenas a trocas de olhares. Ele a viu quatro vezes ao longo da vida e por doze anos alimentou uma paixão platônica, a partir da memória sobre Aldonza.

Na interpretação de Muñoz (2016), esse discurso sobre Dulcinéia concerne a aparência real e se refere à camponesa Aldonza Lorenzo. A mulher real seria o ponto de partida, a matéria-prima, a partir da qual se forma a Dulcinéia espiritual. As apresentações que a descrevem ao longo da obra vão sendo contadas e confirmadas. Nesse sentido, a novela é pensada como uma narrativa progressiva, em que o discurso inicial é repetido, de modo variante e com a adoção de detalhes, ampliando o que foi dito pelo narrador. Quando Quixote menciona seu amor platônico, nos dá informações sobre seu conhecimento, a matéria prima. Em vista disso, seria a primeira afirmação, junto com o nome, que nos revela o processo de criação, a realidade e a experiência que sobrepõem seu desígnio criador e transformador: de camponesa a princesa e grande dama.

A ampliação e precisão da fala de Dom Quixote em relação à fala do narrador permite-nos, por enquanto, concluir: i) o conhecimento do narrador é um conhecimento limitado da história de Dom Quixote; e ii) a verdadeira história são os ditos e feitos de Dom Quixote. Conforme a atualização desses acontecimentos, o autor anuncia a temática em relação aos demais, com o desenvolvimento amplificado na fala dos personagens (Muñoz, 2016).

Portanto, até esse momento, os discursos do narrador e de Dom Quixote assemelham-se quando vão falar de Dulcinea. Quando ela está sendo retratada como dama cavaleiresca, a voz é de elogio e se assemelha ao ideal utópico, não obstante, quando Dulcinéia é apresentada com características de Aldonza, a voz é sóbria e descritiva. Ademais, percebemos que a imagem do feminino é claramente ambígua, transitando no sentido utópico e ínsito. Porém, para o genuíno transformar-se no imaginário, foi necessário um escopo real e um sentimento verdadeiro que Quijada nutriu por doze anos. Nessa direção, Aldonza e Dulcinéia são figuras completamente distintas, mas indissociáveis. O ponto de união entre ambas é o sentimento de Quijada e Quixote e a terra de El Toboso.

Em contrapartida, Sancho Panças nos proporciona novas perspectivas sobre a visão de Dulcinéia/Aldonza.

Tá, tá!- disse Sancho. Então é a filha de Lorenzo Corchuelo a senhora Dulcinea d'El Toboso, por outro nome chamada Aldonza Lorenzo?

- Essa é - disse D. Quixote, e é ela quem merece ser senhora de todo o universo.

- Bem a conheço - disse Sancho, e sei dizer que joga barra" tão bem como o mais forçudo zagal do lugar. Pelo Dador, que é moça das boas, feita e benfeita e de peito forte, e que pode tirar da lama o pé de qualquer cavaleiro andante ou por andar que a tenha por senhora! Ah, fideputa, que nervo que tem, e que voz! Basta dizer que um dia subiu no campanário da aldeia e se pôs a chamar uns zagais seus que andavam numa roça de seu pai e, se bem estavam a mais de meia légua dali, assim a ouviram como se estivessem ao pé da torre. E o melhor dela é que não é nada melindrosa, pois tem muito de cortesã: com todos brinca e de tudo faz burla e graça (Cervantes. 2002, p. 345).

No fragmento supracitado, temos a confirmação de Dom Quixote que a senhora Dulcinéia d'El Toboso, é por outro nome chamada de Aldonza Lorenzo. Em Concordância com o trabalho de Flores (2007), até o momento existiam duas personagens: Dulcinéia e Aldonza. Se por um lado Dom Quixote, enquanto autor, criou a criatura Dulcinéia, uma princesa e dama ideal dos livros de cavalaria, Sancho Pança é autor de outra personagem: Dulcinéia del Toboso, a feia e rústica lavradora, com a matriz de prostituta, inspirada em Aldonza Lorenzo. Porém, os atributos da jovem e bela lavradora são completamente opostos. Quixote faz menção a honestidade e recato, Sancho sugere a extravagância e o despudor.



Assim, a imagem de Dulcinéia descrita por Sancho possui peito forte, uma alusão à mulher valente, pouco delicada, voz de sino (agudo e forte) e com ares de prostituta.

Sancho também opera com base em uma memória e um conhecimento prévio. Além disso, constrói seu discurso rico em metáforas, em refranero popular. A sua memória é reavivada a tal ponto que o desejo de vê-la novamente é despertado. Ademais, seu ponto de vista deriva da vivência de homem rústico. Em todas as características que enumera sobre Dulcinéia em seu contexto social, Sancho realmente acredita ser um elogio, no discurso enfatizando que Dom Quixote escolheu bem a sua senhora. Por isso, para Sancho Panças, Dulcinea e Aldonza são uma só pessoa, O personagem também a configurou e recriou a partir de uma memória (Muñoz, 2016).

Sob o prisma de Sancho, a imagem de Dulcinéia é recriada para contar da experiência de vida do escudeiro, por consequência seu resultado de Dulcinéia é variante. No que tange a Dom Quixote, a memória de uma jovem e bela lavradora, pela qual esteve apaixonado, se transforma em uma princesa ideal, sendo possível ver o caráter sentimental em predominância. Já no caso de Sancho a memória de uma mulher mais velha, trabalhadora e sofrida pelas condições do meio social, faz Dulcinea apresentar-se como uma mulher comum, resultando na princesa Dulcinéia pobre e grosseira.

Mas adiante, Dom Quixote defende sua concepção de Dulcinéia após o discurso de Sancho:

Tenho por Dulcinea d'El Toboso, vale ela tanto quanto a mais alta princesa tanta ou mais filosofia que Aristóteles". Portanto, Sancho, para o querer que da terra. Pois nem todos os poetas que louvam damas sob um nome escolhido ao seu arbitrio as têm de verdade. Pensas tu que as Amarílis, as Filis, as Silvias, as Dianas, as Galateias, as Filidas e outras dessas que povoam os livros, os romances, as barbearias e os teatros de comédia foram verdadeiramente damas de carne e osso, e senhoras daqueles que as celebram e celebraram? Não, por certo, as mais delas são por eles fingidas para dar mote aos seus versos e para que os tenham por enamorados e por homens com valor para o serem. E assim basta-me pensar e crer que a boa Aldonza Lorenzo é formosa e honesta, e quanto à linhagem, pouco importa, pois há de levantar informação para dar-lhe algum hábito, e eu faço conta de que é a mais alta princesa do mundo (Cervantes, 2002, p. 347).

Neste cenário, Dom Quixote, enquanto cavaleiro, precisa de Dulcinéia apenas para reverenciá-la como sua dama, com isso, ela não precisa ser bonita nem princesa. Não importa, de fato, quem seja a mulher real, pois ela é apenas um pretexto para a idealizar como uma mulher perfeita, de acordo com as princesas e ilustres damas da literatura cavaleiresca e pastoril. Quando o cavaleiro menciona os poetas e, como os mesmos pintam as mulheres, ele acredita que está se igualando aos poetas. Assim, para sua intenção poética, não é necessário considerar a existência de Aldonza Lorenzo para valorizar a existência de Dulcinéia.

Ao utilizar o interrogativo no discurso, o recurso parece intensificar e reiterar a afirmação da informação feita, sobre a existência das senhoras elogiadas por seus poetas. Na sentença, são mobilizados nomes musicais, peregrinos e poéticos ou literários das grandes musas da literatura, que não seriam de carne e osso. Respondendo ao próprio questionamento, reforça o que já argumentou. Porém, agora usa a expressão formalmente negativa da afirmação. A cláusula que contém a resposta é encabeçada pelo advérbio de negação "não", que inclui uma afirmação. Na afirmação "por eles fingidas para dar mote aos seus versos e para que os tenham por enamorados e por homens com valor para o serem" (*ibidem*), Quixote está dizendo que os poetas, muitas vezes, precisam fingir para chegarem no modelo de mulher ideal.

Quando Quixote utiliza o conjuntivo "E assim, ...", a construção expressa o vínculo emocional com o que foi dito anteriormente. É possível compreender, então, que da mesma forma como procedem os poetas, ele também o faz. A intenção que move Dom Quixote, como deduzimos a partir de sua própria fala, é o amor, como no caso dos poetas. Também é interessante notar o distanciamento e a aproximação do sujeito do discurso, em relação ao objeto de seu dizer, ao próprio discurso, à sua própria inclusão, à sua própria explicação. No termo "faço de conta", Dom Quixote quer dizer que a representa e a cria como "a mais alta princesa". O que ele imita ou pinta não é Aldonza Lorenzo, como um dado ser concreto, uma camponesa rústica, mas sim, o que ele concebe ou inventa nessa correspondência dialética entre realidade e imaginação, de acordo com a sua vontade, o seu desejo, o seu desígnio particular e suas intenções. O resultado é a sua verdade, a sua verdade poética (Muñoz, 2016).

Fazendo um apanhado de todos os discursos que mencionam Dulcinéia, podemos perceber que ela é uma figura variável que se transforma de acordo com a quem a menciona. Por um lado, Aldonza serve como modelo real, a partir do qual a personagem de Dulcinéia é moldada. Por outro, ela representa um espírito que se modifica constantemente. Aldonza é o ponto de partida, mas não a imagem fiel. Essa variabilidade de Dulcinéia também nos remete à natureza multifacetada do ser humano. Assim como a personagem, todos nós possuímos diversas facetas e somos moldados pelas diferentes perspectivas e interpretações de quem nos cerca. Ela é, portanto, uma metáfora para a complexidade humana e para a forma como somos influenciados e transformados pelos discursos e expectativas que nos cerca. Mais além, Dulcinea e Aldonza, para Quixote, representam a paixão, a energia de impulso que move as coisas. Para Sancho é uma mulher palpável, rude e rústica sem nenhum adorno. Assim, em

nossa análise Dulcinea e Aldonza não podem ser lidas de forma estática, o significado de ambas é determinado por quem fala o discurso.

## 2 LUCINDA E DOROTÉIA

Nos capítulos XXVII e XXVIII do primeiro livro *Dom Quixote de La Mancha*, somos apresentados à história de duas jovens: Lucinda e Dorotéia. O argumento é desenvolvido em aventuras na Serra Morena, quando Quixote depara-se com versos desgostosos, despertando assim, sua curiosidade para descobrir o autor desses poemas. Ao encontrar Cardenio, este dá início ao relato do insucesso de seu noivado com Lucinda. Mais adiante, Dorotéia, surge na trama, dando o desfecho na história começada por Cardenio, revelando sua própria trajetória. A jovem está em busca de Dom Fernando, homem que a seduziu e depois fugiu. Na tentativa de recuperar a honra, Dorotea vai em busca de Dom Fernando para exigir que ele cumpra a promessa de matrimônio. Posto isso, diante das narrativas circularem em torno do casamento, focamos nossa análise em como Cervantes constrói os personagens nesse contexto.

É possível caracterizar a história de Cervantes como uma novela sentimental. De acordo com Isidro (1986), no segundo semestre do século XV, no período de ouro espanhol, a novela sentimental definiu-se como uma narração de situações centradas em um amor impossível. Além disso, começou-se a discutir temas como "o que é o amor", "o papel da mulher na sociedade em comparação com o do homem", "quem é o culpado nos relacionamentos amorosos", dentre outras temáticas. Outro ponto, é que Cervantes nessa narrativa explora bem as paixões. Aristóteles (1991) define as paixões em: os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor. A vista disso, a narrativa do capítulo XXVII e XXVIII, possui muitas características da novela sentimental e os discursos possuem um tom comovente. Os argumentos da história estão nas vozes de Cardênio e Dorotéia. Também, são apresentadas duas epístolas na voz de Lucinda.

Destarte, logo nas primeiras sentenças há uma ênfase na beleza física das mulheres. Lucinda é descrita como possuidora de bondade, virtude e formosura, "a qual possuía qualidades suficientes para enobrecer qualquer outra linhagem da Espanha" (Cervantes, 2002, p. 375). Por sua vez, Dorotéia é apresentada como uma mulher delicada e até mesmo a "mais bonita que seus olhos haviam visto" (*ibidem*, 2002 p. 393). Nos trechos, notamos que as duas se igualam em beleza, todavia se diferenciam na linhagem sanguínea:

A palavra que D. Fernando vos deu de falar com vosso pai para que com o meu falasse, cumpriu-a mais a seu prazer que a vosso proveito. Sabei, senhor, que ele me pediu por esposa, e meu pai, levado da vantagem que ele pensa ter D. Fernando sobre vós, lhe consentiu a vontade, e com tantas veras que daqui a dois dias se fará o desposório, tão secreto e tão a sós, que só terá por testemunhas os céus e alguma gente de casa. Como eu fico, imaginai-o; se vos cumprir vir, o vereis; e se eu vos

quero bem ou não, a conclusão deste negócio vo-lo dará a entender. Praza a Deus que esta chegue a vossas mãos antes que a minha se veja na contingência de se juntar com a de quem tão mal sabe guardar a fé prometida (Cervantes. 2002, p. 379).

O *start* das tramas acontece a partir do contato com o nobre D. Fernando. Na epístola de Lucinda para Cardenio, é notável o tom sensível e de cólera da jovem. Os termos “como eu fico, imaginai-o” e a “conclusão deste negócio vo-lo dará a entender” levam o leitor a sentir o pesar pela situação e instiga-o a supor quais sentimentos ela sente e quais providências irá tomar. Além disso, a fala reprova a atitude de seu pai que agiu por interesse e de Fernando que portou-se falso, seguindo os preceitos do gênero epidítico.

O Elias (1994), fornece informações esclarecedoras sobre o processo de civilização ocorrido nos séculos XVI e XVII. No período a hierarquia social se torna mais rígida e, de elementos de origens sociais diversas, formando uma nova classe superior, uma nova aristocracia. Por esse motivo, a questão do bom comportamento uniforme, torna-se cada vez mais forte, especialmente porque a estrutura alterada da nova classe alta expõe cada indivíduo de seus membros, em uma extensão sem precedentes, às pressões dos demais e do controle social. As pessoas são forçadas a viver de uma nova maneira em sociedade e tornam-se mais sensíveis às pressões das outras. Assim, a forma de agir de cada indivíduo deveria precaver-se para não chocar ou ofender, uma vez que as relações de poder eram muito intensas. Por isso, os comportamentos de Lucinda, seguem os preceitos da sociedade de corte e hierarquia.

Em outro prisma, a história de Dorotéia flui de uma forma diferente daquela de Lucinda:

[...] que uma noite, estando eu nos meus aposentos com a única companhia de uma donzela que de aia me servia, tendo bem trancadas as portas, temendo que num descuido a minha honestidade se visse em perigo, sem saber nem imaginar como, em meio a tantos recatos e prevenções e na solidão de tal silêncio e encerro, achei-o diante de mim, turbando-me sua visão de maneira obras que pareque me roubou a dos olhos e me emudeceu a língua; e assim não fui poderosa de dar vozes, nem creio que ele mas deixasse dar, pois logo se chegou a mim e, tomando-me em seus braços (já que eu, como digo, não tive forças para me defender, tão turbada estava), começou a dizer tais razões que não sei como pode a mentira ter tanta habilidade para sabê-las compor de maneira que pareçam tão verdadeiras (Cervantes. 2002, p. 398-400).

No discurso acima, Dorotéia narra como foi o encontro com Fernando, expressando toda a sua fala em um tom recatado e defensivo. Diz que havia trancado bem as portas, já com o intuito de se defender a “honestidade”, parecendo haver uma suspeita que ele pudesse procurá-la durante a noite. Ela reforça que mesmo diante de “tantos recatos e prevenções” o homem conseguiu chegar em seus aposentos. Além disso, “não foi poderosa” e “ não teve forças” para rejeitá-lo. O que nos faz acreditar que também havia vontade por parte dela, por

fim, defende-se dizendo que foi convencida por Dom Fernando, a fazendo acreditar que se casariam, fazendo com que ela permitisse o ato sexual.

Não obstante, Barbagallo (2002) nos explica que durante a época em que foi escrita a novela cervantina era comum o assédio e o abandono. Esse tipo de abandono caracteriza-se mais como uma fuga ou desaparecimento do sedutor, consistindo, principalmente, na quebra da promessa do casamento. Aparentemente, Cervantes tenha testemunhado esse acontecimento na própria família. Romper o compromisso matrimonial assinado era ainda mais grave, e prejudicial para a mulher e sua honra. O homem também sofria algum agravo que, por sua vez, tinha de “reparar” a ofensa, pagando uma quantia em dinheiro, a fim de manter a integridade. Além disso, a perda da virgindade de uma mulher fora do casamento era um acontecimento gravíssimo não apenas para ela, mas para toda a sua família.

Para Barbosa (2018), é possível visualizar a consequência da perda da virgindade na tragicomédia *La Celestina* de Fernando Rojas. A protagonista Melibea, possui nobreza como Lucinda e foi seduzida como Dorotéia. Os personagens se contrastam entre nobres, como Melibea e Calisto, e gente de baixas estirpes, representadas principalmente por Celestina e Sempronio. A narrativa é construída a partir do intenso desejo de Calisto por Melibea e das artimanhas para tentar conquistá-la. Celestina e Sempronio são intermediadores, que visam ter uma recompensa financeira pela intervenção. Por fim, Melibea é convencida e se entrega para Calisto. No entanto, logo depois o homem cai de um muro e morre, deixando Melibea sem a possibilidade de se casar.

Diante a impossibilidade do matrimônio, ela sente-se desonrada, faz um longo discurso aos pais e se lança de um torre. Diante disso, fazendo uma comparação entre as cenas de Melibea e Dorotéia, as duas promovem um discurso defensivo antes do ato sexual, mas entregam-se por espontânea vontade. Mas, como vimos, a perda da virgindade antes do casamento carregava consequências terríveis para a mulher, por isso, para Dorotéia ainda existe a chance de remissão. Diante ao exposto, Lucinda parte de um comportamento hierárquico e é obediente, enquanto Dorotéia atreve-se mesmo podendo sofrer possíveis consequências.

Retornando à trajetória de Lucinda na segunda epístola a situação de coação é agravada:

Cardenio, de boda estou vestida; já me aguardam na sala D. Fernando, o traidor, e meu pai, o cobiçoso, com outras testemunhas, que antes do meu desposório. Não te turbes, amigo, mas procura estar presente a este sacrifício, o qual, se o não puderem atalhar as minhas razões, uma adaga levo escondida que poderá atalhar as mais determinadas forças, pondo fim à minha vida e princípio a que conheças a vontade que por ti guardei e guardo'. Eu lhe respondi

turbado e à pressa, temeroso de não ter lugar para lhe responder: 'Que as tuas obras, senhora, façam verdadeiras as tuas palavras; pois, se tu levas adaga para te justificar, aqui levo eu espada para com ela te defender ou me matar se a sorte nos for adversa' (Cervantes. 2003, p. 380).

Semelhante a Melibea, Lucinda pretende ceifar a própria vida e novamente vitupera seu pai como o “cobiçoso” e Fernando o “traidor”. O discurso é dramático e Lucinda demonstra estar desesperada. Já Cardenio, endossa que Lucinda tome a atitude mais drástica e diz estar levando uma espada para defendê-la ou tomar a mesma atitude. Nos estudos de Duarte e Oliveira (2022), nos é explicado que Na Idade Média foi constatado por meio de registros judiciais, memórias e diários de clérigos e burgueses que a prática do suicídio foi realizada por todas as categorias sociais, tanto por homens quanto por mulheres.

Nessa conjuntura, há vários motivos que levam ao ato, podendo ser a miséria, a doença, o sofrimento físico, o medo de punição, a honra, a recusa da humilhação, o amor e até o ciúme. Nesse sentido, a presença da morte voluntária fazia-se presente em diferentes categorias sociais e entre os dois sexos. Homens e mulheres estavam sujeitos a esses atos. A morte voluntária na Idade Média se apresentou com modalidades diferenciadas, conforme as categorias sociais. Por isso, na literatura do século de ouro, percebemos a recorrência do autocídio como alternativa de escape.

Seguindo a cena do casamento de Lucinda agora na descrição de Cardenio.

Não me deu lugar minha suspensão e arroubo para que olhasse e notasse em detalhe o que ela vestia: só reparei nas cores, que eram o encarnado e o branco, e nos brilhos que as pedras e joias do toucado e de todo o vestido espraivavam, a tudo avantajando a beleza singular dos seus formosos e louros cabelos, que, competindo com a luz das preciosas pedras e de quatro tochas que na sala havia, a sua com mais resplendor aos olhos se oferecia. Oh memória, inimiga mortal do meu descanso! De que serve representar-me agora a incomparável beleza daquela adorada inimiga minha? Não será melhor, cruel memória, que me lembres e representes o que ela então fez, para que, movido de tão manifesto agravo, procure, já que não a vingança, ao menos perder a vida? (Cervantes. 2002. p. 38).

Enquanto Lucinda, em suas epístolas, demonstra desinteresse pelo casamento com D. Fernando, há a desaprovação da decisão do pai e o desejo pela interferência de Cardenio. Por outro lado, o discurso de Cardenio se mostra diferente, o homem foca-se em fazer uma descrição da aparência física e detalha toda a roupa de Lucinda, aludindo a paradoxos como a lembrança da beleza dela o atormenta. Aureci Souza (2004), analisa que as condições de produção do discurso medieval sobre a corporeidade feminina estão inseridas em um contexto de resistência a outros sentidos, destacando a importância fundamental da beleza relacionada às virtudes morais. Nesse contexto, existia uma hierarquia estética na qual era esperado que as mulheres mantivessem uma "integridade bela".

A beleza significava a mobilização de valores morais (integridade), em uma tentativa de normatizar seus comportamentos por meio de seus corpos. Ainda, os cabelos tinham uma forte carga expressiva enquanto os cabelos loiros eram considerados o cânone ideal da beleza e os ruivos tinham conotações negativas. Também, o cabelo solto remetia ao erotismo. Assim, os textos doutrinários recomendaram um penteado composto sóbrio, preferencialmente comprido, e trançado em quatro voltas na cabeça. Diante a explicação, percebemos que Cardenio tende a ver o valor de Lucinda no aspecto de sua beleza física. Em nenhum momento, preocupou-lhe como estava se sentia Lucinda, também, não demonstrou tomar nenhuma atitude como havia prometido em resposta a Lucinda.

Ainda na voz de Cardenio, reparamos que em verdade, seu desejo era o de que a jovem tomasse alguma providência em seu benefício, não parecendo haver uma comoção do homem por parte do sofrimento de Lucinda. O fato nos faz pensar que, em sua ótica, era preferível que ela estivesse morta, que casada com outro. Desse modo, enfatizando as problemáticas das novelas sentimentais:

Lucinda, que se demorou um bom espaço em dá-la, e quando eu pensei que tirava a adaga para se justificar ou desatava a língua para dizer alguma verdade ou desengano que em meu proveito redundasse, ouço que disse com voz desmaiada e fraca "Sim, aceito", e o mesmo disse D. Fernando; e dando-lhe o anel, ficaram em indissolúvel nó ligados. Chegou o desposado a abraçar sua esposa, e ela, pondo a mão no coração, caiu desmaiada nos braços da mãe (Cervantes. 2002. p, 383).

Diante disso, ao comparar as cartas de Lucinda com a narrativa de Cardenio, notamos que seus discursos são mais emocionais e provocam empatia ao público. Por outro lado, os discursos de Cardenio são mais detalhados e carregados de ressentimento. Lucinda expressa sua opinião e, mesmo limitada pelas normas sociais, demonstra agir, enquanto Cardênio, que aparentemente não enfrenta nenhum impedimento grave, parece inerte perante aos acontecimentos.

A partir da fala de Dorotéia, finalmente são esclarecidos os acontecimentos do casamento de Lucinda e D. Fernando:

Enfim, tais razões continha o papel, disse, que a entender que ela tinha intenção de se matar em acabando de se desposar, e dava ali as razões pelas quais se tirara a vida; sendo tudo isto confirmado por uma adaga que acharam em não sei que parte de suas roupas. Ao ver tudo que isto D. Fernando, parecendo-lhe que Lucinda o burlara e escarnecera e menoscabara, arremeteu contra ela antes que do seu desmaio acordasse, e com a mesma adaga que lhe acharam quis ele apunhalá-la, e o teria feito se os pais dela e os demais presentes não lho atalhassem (Cervantes. 2002, p. 398-400).



A fala de Dorotéia é predominantemente descritiva. E agora, temos a confirmação que Lucinda seguiu sendo obediente aos pais. Contudo, após obedecê-los iria atentar contra a própria vida, fazendo uma escolha própria. Além disso, Lucinda sofre um atentado violento por parte de D. Fernando. Elias (1994), nos revela que no processo civilizador da corte européia havia grande intensidade religiosa, medo do inferno, sentimento de culpa e as penitências. Era comum as explosões desmedidas de alegria e divertimento, a súbita explosão de força incontrolável do ódio e da beligerância. Assim, a rápida mudança de estados de ânimo é, na realidade, sintomas da mesma estrutura social e de personalidade.

Os instintos e as emoções, eram liberados de forma mais livre, mais direta e mais aberta. Em face ao exposto, entendemos que tanto Lucinda, como Fernando, agiram de acordo com emoções afloradas, algo comum nesse contexto de civilização. Além disso, Cervantes se aprofunda na conjuntura das paixões em seus discursos, e também utiliza o gênero sentimental para desenvolver suas narrativas. San Isidro (1986), aclara que o gênero de novela sentimental além de possuir elementos formais de dizer alegóricos, absorvendo também, elementos doutrinários, tendo o principal público, as mulheres. Por isso, Lucinda com um modelo de mulher exemplar, jamais poderia desobedecer aos pais.

Disse-me que na noite em que D. Fernando desposou Lucinda, depois de ter ela dado o "sim" de ser sua esposa, a tomar um rijo desmaio, e que, chegando seu esposo a desabotoar-lhe o peito para que pudesse tomar ar, achou-lhe um papel escrito com a mesma letra de Lucinda, onde dizia e declarava que não podia ser esposa de D. Fernando, porque já o era de Cardênio, que, segundo o homem me disse, era um cavaleiro mui principal da mesma cidade; e que, se dera o "sim" a D. Fernando, fora por não faltar, dava à obediência de seus pais (Cervantes. 2002, p. 398-400).

Assim, os discursos que constroem Lucinda transmitem uma eloquência emocional, que permite ao leitor perceber e se identificar com suas emoções. Ela também demonstra suas opiniões, mas, ainda assim, segue os padrões de comportamento considerados exemplares. No contexto do casamento, Lucinda segue os padrões de comportamento e obediência, enquanto Cardênio, talvez por ser menos nobre que D. Fernando demonstra inércia e rancor.

Ao que diz respeito a Dorotéia, depois de perder a virgindade com o segundo filho de um importante duque, Dom Fernando, e ouvir boatos de que ele havia se casado com outra pessoa, ela decide partir em busca do homem, na esperança de recuperar sua honra. Para Dorotéia, a chance de se casar com D. Fernando era remota, pois, ao contrário de Lucinda, ela não possuía principado. Além disso, apesar de ser rica, era vassala dele. Com isso, a mulher deixa seus pais e inicia uma jornada.

Que fora tirada da casa de meus pais pelo moço que comigo vinha, coisa que me calou na alma, por ver quão minguado andava o meu crédito, pois, não bastando arruiná-lo com a minha fuga, se acrescentava com quem havia sido, sendo um sujeito tão baixo e tão indigno dos meus bons pensamentos (Cervantes. 2002 p. 406-407).

A história de Dorotéia sofreu um grande revés, nem foi necessário que seu encontro com Fernando fosse revelado, já que a perda da virgindade fora do casamento já trazia consequências. Apenas o ato de fugir em companhia de um criado, foi o suficiente para minuar o seu crédito e mostrar as primeiras consequências sociais de suas ações. O boato da fuga e do rumor, de ter sido com um servo, representou um retrocesso em sua posição social.

Pois meu bom graça criado, até então fiel e constante, assim como me viu nesta solidão, incitado por sua própria velhacaria antes que por minha formosura, tentou aproveitar-se da ocasião que a seu parecer estes ermos lhe ofereciam e, com pouca vergonha e menos temor de Deus nem respeito por mim, solicitou o meu amor; e vendo que eu com duras e justas palavras respondia à desvergonha dos seus propósitos, pôs de parte os rogos, que de primeiro pensou aproveitarem, e começou a usar de força. Mas o justo céu, que poucas ou nenhuma vez deixa de olhar e favorecer as justas intenções, favoreceu as minhas de maneira que com minhas poucas forças e com pouco trabalho dei com ele por um despenhadeiro, onde o deixei, nem sei se morto ou se vivo (Cervantes. 2002, p. 407).

Neste trecho acima, a cena é dramática, a voz de Dorotéia é mais alusiva aos acontecimentos, e crítica em relação ao criado, enfatizando a violência sofrida pelo servo mediante os vocábulos “pouca vergonha” “sem respeito” “solicitou” “velhacaria”, “desvergonha” e “força”. Por outro lado, quando Fernando invadiu seus aposentos, a reação da jovem foi distinta, pois ela diz que “não teve forças”, “não foi poderosa”. Contudo, quando é assediada pelo servo age “com poucas forças e o joga de despenhadeiro”, justificando ter tido ajuda divina. Dessa forma, fica claro que existia o desejo de Dorotéia em relação a Dom Fernando, por isso, ela não reagiu ao ser coagida, mas, quando se tratou do servo, conseguiu ter uma reação. Tendo em vista o exposto, acreditamos que a narrativa retrata a beleza de Dorotéia de forma mais defensiva. Essa beleza remete ao sensual, diferente de Lucinda, a qual os discursos são dramáticos e a beleza remete a pureza:

Procurando estar sempre no campo para encobrir estes cabelos que agora tão sem pensá-lo me pois o meu amo conheceu que eu não era varão, e nasceu nele o mesmo mau pensamento que no meu criado; e como nem sempre a fortuna com os trabalhos dá os remédios, não achei despenhadeiro barranco donde despenhar e despachar o amo, como achei para o criado, e assim tive por menor inconveniente deixá-lo e esconder-me de novo entre estas asperezas que medir com ele minhas forças ou minhas desculpas (Cervantes. 2002, p. 408).

Mais uma vez, Dorotéia é assediada na busca por Fernando. Disfarçada de homem, ela consegue um emprego no campo para sobreviver, mas quando o amo descobre que se trata

de uma mulher, ele tenta importuná-la sexualmente. Não obstante, ela foge e se prepara para defender-se, por força ou desculpas. Esta situação esclarece três pontos: que Dorotéia se entregou a Dom Fernando por vontade própria, pois nas outras vezes que tentaram assediá-la ela reagiu. Sua narrativa é construída em torno de uma beleza que desperta desejo por onde passa. Adicionalmente, acreditamos que Dorotéia é uma personagem corajosa, pois ela está disposta a renunciar à sua família e à sua honra para ir atrás de Dom Fernando.

Em suma, ao analisar os discursos, podemos observar que Cervantes explorou bem as emoções Aristotélicas. De acordo com Figueiredo (2018), os discursos retóricos visam, principalmente, despertar a adesão às teses defendidas pelo orador. Portanto, no jogo argumentativo, qualquer estratégia que aumente o poder persuasivo do argumento é considerada benéfica para o orador. Por esse motivo, há o despertar do interesse pela retórica, que se dedica a averiguar o que causa convencimento e persuasão em cada caso. No processo persuasivo, uma das estratégias mais eficazes é despertar emoções no público. Segundo Aristóteles (1991), esse recurso é altamente eficaz, pois as emoções humanas, quando despertadas, causam mudança nos sentimentos e influenciam os julgamentos das pessoas.

Isto posto, foi observada a habilidade de Miguel Cervantes em construir narrativas sentimentais que conversam mediante o despertar das emoções, além disso, retratam a vida das mulheres no contexto de sociedade de corte e as narrativas estão de acordo com a literatura contemporânea à sua época.

### 3 MARITORNES

Neste capítulo, exploramos sonetos, epítáfios e novelas sentimentais. Nos deparamos, neste momento, com o burlesco e o erótico. No capítulo XVI de Dom Quixote, ocorre um episódio satírico protagonizado por Maritornes. A personagem, ao marcar um encontro com um areeiro, em que promete que “estando sossegados os hóspedes e dormindo seus patrões, iria procurá-lo para satisfazer seu gosto em tudo que lhe mandasse” (Cervantes, 2002, p. 212). No entanto, Dom Quixote, que ainda encontrava-se acordado e imaginando coisas, confunde Maritornes com uma bela princesa e a agarra, quando ela silenciosamente tenta encontrar a cama do areeiro. Diante desse cenário, analisamos como o texto retrata Maritornes no contexto erótico.

Segundo Redondo (1997), é normal que o erotismo esteja presente em Dom Quixote, não apenas indiretamente, mas diretamente, pois a obra trata-se de uma paródia dos livros de cavalaria. Porém, mais que uma imitação comum, a paródia é uma imitação degradada e anti-frásticos, cuja modalidade preferida é a ironia. Além disso, a tradição carnavalesca, com seus jogos e parodias constantes e o erotismo burlesco, desempenham um papel muito importante no texto cervantino. Para Redondo (1997), os elementos do erotismo burlesco que aparecem na obra estão, fundamentalmente, relacionados com o herói paródia, sobretudo o fogoso cavaleiro Amadís de Gaula.

Para Casal (2007), as análises sobre o cômico nos permite explorar em profundidade uma variedade de temas, incluindo aspectos fisiológicos, sociais, artísticos, filosóficos, retóricos e poéticos. Além disso, Casal (2007) nos explica que os diversos aspectos do lúdico conservam uma notável relevância intelectual, pois derivam de uma “sagrada antiguidade”. A vista disso, o ridículo contribuiu com uma parcela fundamental do mundo clássico e dedicou muita atenção durante o século de ouro espanhol. No período, surgiram tratados que abordam questões específicas sobre o riso. Ademais, a retórica clássica atribuía muita importância ao cômico, como um elemento-chave para persuadir um público, o ridículo depende do feio e do deformado (*turpitude et deformitas*), que se referem, tanto aos defeitos morais, quanto aos físicos. Neste gênero, o orador deve mostrar sua habilidade e conseguir provocar risos ao expor as falhas de seu adversário, mas sem ser muito direto ou ofensivo.

Aristóteles (1991), descreve os primeiros preceitos sobre o cômico. De acordo com o filósofo, a comédia é a imitação dos homens inferiores, não abrangendo todos os vícios, apenas o que concerne ao ridículo. Assim, possui apenas certo defeito, a torpeza anódina e inocente, como a máscara da comédia, que é feia e disforme, não possuindo expressão de dor.

Além disso, é necessário encontrar um equilíbrio entre agudeza, irônica e decoro. Caso contrário, cairia-se na vulgaridade e o efeito obtido seria o oposto: o orador poderia acabar sendo ridicularizado.

Nesse sentido, a poesia burlesca foi um dos principais gêneros do Século de Ouro, momento que recebeu uma influência significativa dos modelos italianos correntes, até então moderna, construída de fontes clássicas e medievais. O gênero burlesco já era executado, antes mesmo de possuir esse nome. O estilo é preexistente ao nome, e é reconhecido em toda obra poética cujo objetivo fundamental seja provocar risos. No período de Ouro espanhol existem inúmeras obras que levam o rótulo de burlesco, essas obras coexistem com outras, muitas vezes, intercambiáveis como: jocoso, cômico, festivo, facetado, gracioso.

Posto essas explicações úteis para essa análise, voltemos para Maritornes:

Também servia na estalagem uma moça asturiana de cara larga, pescoço curto e nariz achatado, cega de um olho e do outro não muito sã. Verdade é que a galhardia do seu corpo supria as demais falhas: não tinha sete palmos dos pés à cabeça, e as costas, algum tanto encurvadas, faziam com que olhasse para o chão mais do que gostaria (Cervantes. 2002, p. 206).

Todo o episódio está na voz do narrador, Maritornes não possui voz. Nesse primeiro discurso, temos uma descrição física de Maritornes, os termos utilizados são “cara larga”, “pescoço curto”, “nariz achatado”, “cega de um olho e do outro não muito sã”. Além disso, o corpo era pequeno, com costas encurvadas, causando um grande impacto para quem olhasse. Ao contrário daquilo que vimos em Dorotéia, a respeito da beleza remeter uma sensualidade, em Maritornes, ocorre justamente o contrário: a imagem não possui beleza ou sensualidade.

Ao que concerne à atitude da mulher, não há uma estratégia de sedução, Maritornes é direta e de ação. É ela que propõe o encontro com arreio para “satisfazer seu gosto em tudo que lhe mandasse” (*Ibidem*). O narrador a chama de “pontualíssima”. No momento do encontro, “ela quem vai à procura, vestida apenas de camisa e descalça, com os cabelos presos sob uma coifa de fusão e com passos leves, entra no quarto onde pernoitava Quixote, Sancho e o Arreio” (Cervantes, 2002, p. 214).

O fragmento a seguir mostra o momento do encontro:

A asturiana, que toda recolhida e calada ia com as mãos estendidas à procura de seu amante, topou com os braços de D. Quixote, que a segurou fortemente de um pulso e, puxando-o para si, sem que ela ousasse dizer palavra, a fez sentar na cama. Tateou-lhe então a camisa e, bem que fosse de aniação, cuidou ele ser de finíssimo e delgado soprilho (Cervantes. 2002, p. 214).

Em primeiro momento, a imagem de Maritornes é apresentada de forma desfavorável. Mas, adiante, o discurso evolui para uma cena demasiadamente erótica. Nota-se que a figura da asturiana adquire um tom mais sensual, descrita como "apenas de camisola" e com o "cabelo preso sob uma coifa de fusão". Em ação, ela procura seu amante lentamente na escuridão. A interação com Quixote também ressalta a sensualidade, no instante em que ele a agarra e fricciona a mão sobre sua camisola. Por mais que a narrativa seja cômica, é interessante observar como Maritornes passa de uma imagem para outra, evidenciando que, mesmo com características que a desabonem, ela ainda é atraente no escuro. Neste aspecto não importa as características citadas no começo.

Por sua vez, em *La Lozana Andaluza de Delicado*, obra antecessora de Dom Quixote e posterior a *La Celestina*, também narra a construção da mulher em um contexto erótico. "Não obstante, diferente de Maritornes, a qual a ação é direta, em *La Lozana*, há um jogo erótico, uma fingida esquiva, onde o objetivo é aumentar o desejo da conquista, mesmo a personagem tendo desejo recíproco" (Mendes, 2013. p, 149). Mendes (2013), nos aponta que no momento erótico de Lozana e Rampín, existe uma paródia da cena do amor cortês de Melibea e Calisto. "Por isso, a existência do discurso que passa por um rápido e paródico jogo erótico e logo parte para a consumação do ato sexual, dirigido por Lozana" (*Ididem*, 2013. p, 150).

No mesmo cenário, *La Pícaro Justina*, publicada em 1605, se destaca por desenvolver o gênero picaresco e burlesco, protagonizado por uma mulher. Nesta obra também existem múltiplos jogos, paródias, burlas, piadas eruditas, bufonarias e alusões folclóricas e outras características do gênero burlesco. É interessante apontar, que Celestina, Lozana e Justina estavam ligadas a prostituição. Embora, no que tange a Justina, não é evidente a atuação direta como prostituta em nenhum momento da obra.

Os pressupostos apresentados por Rey (2016, p. 5, tradução nossa)<sup>1</sup> mostram a forma como Justina é caracterizada na obra:

---

<sup>1</sup> No original: "Hay que destacar que Justina no ejerce directamente como prostituta enningún momento de la obra, de hecho durante todo el libro no deja de hacer hincapié en su virginidad – aunque en la narración se dejan entrever guiños constantes del autor para desengañar al lector de este hecho–, pero su presentación como hija de unamesonera, con la mala fama que estas acostumbraban a tener en la época, y otras tantas alusiones de doble sentido a lo largo de la obra, han hecho que muchos autores la incluyan en la visión tradicional de la pícaro femenina protagonista como prostituta. Con independencia de la condición que se le atribuya a Justina, el entorno en el que semueve y se desarrolla la acción favorece la descripción de la prostitución y, por extensión, de gran parte de los temas relacionados con la interdicción sexual, a saber, el coito, los órganos sexuales, la sífilis, etc. Por otra parte, el sistema de doble sentidos que se establece a lo largo de toda la narración para apoyar la sátira y el humor característicos de la novela ofrece amplias posibilidades para la introducción de eufemismos y disfemismos sexuales. Todo esto convierte a *La Pícaro Justina* en una obra ideal para tomarla como referencia en un análisis de la interdicción sexual" (Ray, 2016, p. 5).

Ressalte-se que Justina não atua diretamente como prostituta em nenhum momento da obra, aliás ao longo do livro ela não deixa de enfatizar sua virgindade - embora na narrativa sejam vislumbradas constantes piscadelas da autora para desiludir o leitor desta fato. mas sua apresentação como filha de um estalajadeiro, com a má reputação que tinham na época, e muitas outras alusões de duplo sentido ao longo da obra, fizeram com que muitos autores a incluíssem na visão tradicional da mulher travessa protagonista como prostituta. Independentemente do estatuto atribuído a Justina, o ambiente em que a acção se move e se desenvolve favorece a descrição da prostituição e, por extensão, de grande parte dos temas relacionados com a interdição sexual, nomeadamente, relações sexuais, órgãos sexuais, sífilis, etc. Por outro lado, o sistema de duplo sentido que se estabelece ao longo de toda a narrativa para sustentar a sátira e o humor característicos do romance oferece amplas possibilidades para a introdução de eufemismos e disfemismos sexuais. Tudo isso faz de *La Pícaro Justina* uma obra ideal para tomar como referência numa análise da interdição sexual.

Segundo Elias (1994, p. 170), a situação social das prostitutas na Idade Média era semelhante à do carrasco, “baixa e desprezada, mas inteiramente pública e não encerrada em sigilo”. Por isso, personagens como Lozana e Celestina tinham seu ofício explícito e são retratadas em contexto marginalizado. Conforme observamos, essas obras seguem as normas do humor da época, onde era aceitável criticar “pessoas de status social inferior”. Nessa circunstância, aceitava-se a linguagem vulgar e cenas de erotismo.

Diante do exposto, é evidente que Maritornes tem muitas semelhanças com Lozana e Justina. A narrativa nos dá indícios de que Maritornes também estava ligada à prostituição. O narrador fornece uma pista quando relata que ela “muito se timbrava de fidalga, e não tinha por afronta estar naquele exercício de servir na estalagem” pois dizia que desgraças a mau sucesso a levaram àquele estado (Cervantes, 2002, p. 212). Assim, as adversidades da vida levaram a Maritornes a desempenhar trabalhos degradantes para sobreviver:

Pois, tendo-a chamado em altas vozes, não tivera resposta. Com essa suspeita se levantou, acendeu um candeeiro e se encaminhou para onde ouvira a pendenga, A moça, sabendo que seu patrão vinha e que era de condição terrível, toda medrosa e alvoroçada se acolheu na cama de Sancho Pança, que ainda dormia, e ali se aconchegou e enrodilhou. O estalajadeiro entrou dizendo: Onde estás, puta? Aposto que é mais uma das tuas (Cervantes, 2002, p. 216).

A condição de prostituição de Maritornes fica ainda mais notória, quando o dono da estalagem a insulta, utilizando o termo “puta”. Além disso, ele a responsabiliza pelo alvoroço. Isso nos leva a crer que havia uma recorrência de encontros noturno de Maritornes, sugerindo que ela trabalhava também como prostituta. Em conclusão, é evidente que Cervantes utiliza o cômico de maneira eficaz. A narrativa é extremamente divertida e a representação da personagem segue os padrões literários das mulheres eróticas de sua época. Percebemos que

quando o assunto trata de encontros sexuais espontâneos e com desejo pelo lado feminino, a mulher está inserida em cenário de vulnerabilidade e pobreza.

Ao contrário dos preceitos abordados até o presente, quando os discursos descrevem uma mulher jovem, seduzida e rica, como no caso de Melibea e Doroteia, a linguagem é cortês. Por sua vez, o encontro sexual, embora seja consentido pela mulher, é repleto de hesitações e resistências. Por outro lado, quando a mulher é pobre, conforme visto em Lozana, Justina e Maritornes, ela é retratada em um contexto de prostituição, com discursos paródicos e burlescos. Em última análise, a imagem de Maritornes resulta em uma pessoa feia, pobre e possivelmente prostituta. No entanto, a personagem parece vivenciar a liberdade sexual, sem falsos moralismos ou hesitações.



#### 4 MARCELA

Anteriormente falamos sobre a construção da mulher jovem, abastada e bela, inserida em um contexto de casamento como Lucinda e Doroteia. No capítulo XIV Cervantes (2002), nos apresenta uma personagem que embora tenha todas as características citadas, proporciona-nos uma mudança de paradigma sobre o papel feminino e a forma como a mulher discursa. A narrativa de Marcela tem início após a morte de Crisóstomo, que, logo após ter sido rejeitado, põe fim à própria vida. A pastora passa a ser acusada por ser a responsável pela morte de Crisóstomo. Em decorrência, no dia do enterro, Marcela aparece no topo de um penhasco para confrontar as acusações e se defender (Cervantes. 2002). Para compreendermos a construção da personagem, colocamos em contraste os discursos que a acusam e a forma como ela se defende.

A narrativa da trama é elaborada mediante o gênero literário de novela pastoril. Segundo Carvalho (2019) a novela pastoril é um tipo de literatura, baseada na natureza, na comunidade e na vida simples, fácil e descomplicada. Através dela, retrata-se a vida e os costumes de pastores imaginários. É atribuído o sucesso do gênero pastoril na Espanha ao autor português castelhanizado, Jorge de Montemayor (1520-1561). Sua obra: *A Diana de Montemayor*, como é conhecida, foi imitada e continuada na Espanha. Miguel Cervantes já havia explorado bem o gênero em sua novela *La Galatea*, descrevendo, com extrema precisão, os elementos característicos da literatura pastoril. Contudo, em *Dom Quixote*, o autor inclui todos os gêneros que estavam em voga na literatura de sua época, transformando o livro em um importante tratado literário (Cervantes, 2002).

É fundamental destacar que, dentre todo o acervo literário dos séculos XVI e XVII, a grande maioria foi escrita por homens e as personagens femininas foram criadas a partir de uma perspectiva masculina. No entanto, a monja poetisa Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), foi uma exceção no seu tempo. Assim como a personagem desta análise, Marcela. Sor Juana também realizou um discurso em autodefesa e liberdade intelectual feminina.

Conforme Strausz (2023), Juana Inés de Asuaje y Ramírez de Çantillana, nasceu em San Miguel Nepantla, Nova Espanha em 1648. Ela era filha do capitão espanhol Pedro Manuel de Asuaje y Vargas e de Isabel Ramírez Çantillana. Com base na origem de seus pais, Juana poderia ser considerada crioula, já que seu pai era espanhol e sua mãe era americana de ascendência espanhola. Nos primeiros anos de sua vida, Juana Inés viveu na fazenda de seu avô materno, onde costumava se esconder na biblioteca para estudar, todavia, era punida por

isso. Aos três anos, seguiu sua irmã quando ia para a escola e conseguiu convencer a professora a ensiná-la a ler e a escrever. Aos seis ou sete anos, tentou, sem sucesso, persuadir sua mãe a se vestir como homem para entrar na universidade na Cidade do México. Mais tarde, ingressou na ordem carmelita e depois na de San Jerónimo. Além disso, a monja destaca que ingressou para a vida monástica por desejar um espaço onde pudesse estudar sem ser perturbada e por sentir extrema aversão ao casamento, não necessariamente apresentando inclinações à vida religiosa.

Em sua obra mais polêmica, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, a monja produz uma epístola retórica arrazoando-se da Carta *Atenagórica*, na qual incorre um breve texto assinado por Sor Filotea de la Cruz. No texto, ao mesmo tempo em que o conteúdo elogia a eloquência e o conhecimento da poeta, também critica sua dedicação a assuntos mundanos, sugerindo-a que se dedicasse completamente a assuntos teológicos e à vida conventual. Em verdade, Sor Filotea de la Cruz tratava-se de um pseudônimo do bispo de Puebla, Manuel Fernández. A epístola *Respuesta* gerou grande polêmica nas Américas e na Espanha, Juana Inés recebeu diversas críticas e ameaças, mesmo após a própria Inquisição Espanhola ter declarado não haver nenhum conteúdo herético na carta.

Em 1693, a monja abandonou a escrita e doou todo seu acervo de livros e instrumentos para a Igreja. Nos anos seguintes, ela pediu misericórdia e perdão à Inquisição, e escreveu com seu próprio sangue documentos com uma reiteração da sua fé no dogma da Puríssima Conceição. Por fim, seus últimos anos foram dedicados apenas à penitência e aos serviços de caridade. A poetisa faleceu com 46 anos, em 1695, em decorrência de uma doença. Em resultado de toda uma vida de escrita, Juana Inés produziu poemas, peças religiosas e seculares, textos em prosa, entre outros trabalhos, abordando temas filosóficos, teológicos e variadas reflexões sobre o mundo e sobre o papel da mulher no âmbito intelectual e ideal de vida (Strausz, 2023).

Retomando para Marcela, analisamos o primeiro discurso a criticando: “[...] esta manhã morreu aquele famoso pastor estudante chamado Grisóstomo, e se cochicha que morreu de amores por aquela moça endiabrada, Marcela, a filha de Guillermo, o rico, a que anda em trajes de pastora por esses ermos” (Cervantes. 2002, p. 163).

Logo no início da narrativa, Marcela é apresentada de forma negativa, descrita como ‘endiabrada’. É possível notar a ironia no discurso quando menciona que o pai da jovem é rico, contudo ela anda com roupas de pastora. Ademais, quando ela surge no sepultamento de Crisóstomo, é referida como basilisco (Cervantes. 2002), o que, de acordo com o dicionário, apresenta-se como um monstro fabuloso com poder de matar com o olhar ou o bafo. Como

resultado, nesta fala, Marcela é retratada como uma figura maléfica, cuja mera presença pode causar dano, assim como um basilisco:

Quem me chama fera e basilisco que me deixe como coisa prejudicial e má; quem me chama ingrata não me sirva; quem desconhecida, não me conheça; quem cruel, que não me siga; e esta fera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel e esta desconhecida não vos buscará, servirá, conhecerá nem seguirá de modo algum (Cervantes, 2002, p. 191).

Marcela defende-se, em modo imperativo negativo, pedindo que aqueles que atribuem a ela algo negativo “não a sirvam”, “ não a conheça”, “não a siga”, pois, da mesma forma, agora mudando o discurso para o futuro do presente, não “buscará, seguirá, servirá, conhecerá” ninguém. Portanto, se a problemática encontra-se na presença dela, não há razão para segui-la ou buscar conhecê-la, e ela, que nessa fala se denomina “basilisco, fera, ingrata, cruel”, assegura que não irá atrás de ninguém. Assim, não existirá nenhum perigo para aqueles que a acusam.

Em outra declaração, a aparência física de Marcela é abordada: “a menina cresceu com tanta beleza que nos lembrava a de sua mãe, que foi muito grande; mas mesmo assim se pensava que a da filha haveria de ultrapassá-la” (Cervantes, 2002, p. 145). A passagem enfatiza a beleza de Marcela, que, na medida em que crescia, se assemelhava à mãe, que já era excepcionalmente bela. Assim, o texto sugere que desde muito nova foram-lhe atribuídas expectativas em relação à aparência, logo, ela já era observada e priorizada para um futuro casamento. Mediante essa afirmação, Marcela justifica sua beleza:

Fez-me o céu, segundo afirmais, formosa, e de tal maneira que, sem serdes poderosos a outra coisa, a que me ameis vos move a minha formosura, e pelo amor que me mostrais dizeis e até quereis que seja eu obrigada a vos amar. Eu entendo, com o senso natural que Deus me deu, que tudo que é formoso seja amável; mas não alcanço que, por razão de ser amado, seja obrigado o amado por formoso a amar a quem o ama. E mais, que poderia acontecer ser feio o amador do formoso, e sendo o feio digno de ser detestado, muito mal diz o dito "Quero-te por formosa, hás de me amar ainda que eu seja feio" (Cervantes. 2002, p. 191).

Agora, em um discurso aguçado e lógico, Marcela argumenta, por meio de perguntas retóricas, as indagações sobre a sua aparência. Primeiro, se a beleza dela foi moldada por Deus e é sublime, como afirmam, não seria procedente apenas a amarem em decorrência de seu belo aspecto, ou mesmo ela deveria ser obrigada amá-los, uma vez que eles possuem esse pensamento. Segundo, Marcela reconhece que é natural achar algo belo e amável. Contudo, ela não identifica a mesma naturalidade em uma pessoa bela ser obrigada a amar alguém.

Um terceiro aspecto parte da alegação sobre o belo e feio, tendo em vista sua crença sobre a beleza deva ser valorizada e o feio detestado. Em face disto, não seria justo que ela, sendo tão bela, fosse obrigada a amar o feio. Além disso, ao longo da história, Marcela reforça que, assim como as cobras que possuem veneno e foram criadas por Deus sem culpa, ela também não tem culpa de ser bela. A personagem ainda questiona se seria correto obrigá-los a amá-la se Deus a tivesse feito feia. À face do exposto, percebemos que Marcela constrói um argumento racional e sólido, refutando todas as alegações sobre sua beleza. É interessante observar que os discursos de Marcela, até então, são bem diferentes dos vistos com Lucinda e Doroteia, realçando a capacidade de Cervantes (2002) em criar uma mulher lógica e racional, sem os estereótipos sentimentais designados ao feminino.

E por isso, quando chegou aos catorze, quinze anos, ninguém a olhava sem agradecer a Deus, que a tinha criado tão linda, e quase todos ficavam apaixonados e perdidos por ela. Seu tio a guardava com muito recato e a portas fechadas, mas, apesar de tudo, a fama de sua extrema formosura se espalhou de tal maneira que, tanto por ela como por suas grandes riquezas, não apenas os melhores de nosso povoado, como os de muitas léguas ao redor, pediam, imploravam e importunavam seu tio para que a desse como esposa (Cervantes. 2002, p. 166).

Marcela não era apenas jovem e bonita, mas, também, extremamente rica e órfã. Isso explica o motivo de tanta cobiça e procura. Aquele que conseguisse tê-la como esposa se tornaria rico e poderoso, além de ter como troféu a mulher mais bonita da região. O texto deixa claro que seu tio e tutor a protegeu, mantendo-a em casa e nunca a prometendo a ninguém como esposa. No entanto, os rumores sobre a beleza e riqueza faziam com que os homens a buscassem desesperadamente. Diante desse discurso, podemos refletir que talvez Marcela não tenha sido forçada a se casar devido à falta de pais vivos, como vimos com o caso de Lucinda, cuja situação foi diferente nesse contexto. Por conseguinte, Marcela teve a possibilidade de ter autonomia sobre si.

A pastora, em resposta ao discurso anterior, diz que todas as pessoas que se apaixonaram por sua aparência foram desiludidas por suas palavras. Contudo, nunca alimentou desejos ou esperanças de Crisóstomo ou de qualquer outro. Mais que isso, Marcela acrescenta aspectos tangentes à virtude:

A honra e as virtudes são adornos da alma, sem as quais o corpo, ainda que o seja, não deve de parecer formoso. Pois se a honestidade é uma das virtudes que mais adornam e formoseiam corpo e alma, por que há de perdê-la a mulher amada por formosa, só por corresponder à intenção daquele que, por seu gosto, com todas as suas forças e indústrias procura que a perca? Eu nasci livre, e para poder viver livre escolhi a solidão dos campos (Cervantes, 2002, p. 192).

Agora, a oração é maioritariamente filosófica. Ela indaga questões sobre a verdadeira beleza, justificando que a alma é mais importante, em relação ao corpo, e a honestidade é um dos principais adornos da alma. Não seria justo, então, que ela perdesse essa virtude, apenas para corresponder às expectativas alheias. Nesse sentido, a personagem defende que agiu certo em ser honesta com todos aqueles que a procuraram. Ela também aclara sobre seu verdadeiro desejo que era viver livre, em meio ao campo. O discurso de Marcela, vai de acordo com os conceitos de Aristóteles (1991), que diz que os atos corajosos e justos, assim como outros virtuosos, devem ser realizados coletivamente, tornando-se um hábito a partir de sua recorrência. Por isso, Marcela é virtuosa, já que foi honesta com os pretendentes. Caso ela aceitasse qualquer pedido, por pressão e não por vontade, iria perder o que acredita ter de mais belo: a virtude.

Muitas vezes meu desgraçado amigo me contou aqui a história de sua desventura. Ali me disse que viu pela primeira vez aquela mortal inimiga da raça humana, e foi ali também que pela primeira vez lhe declarou seu pensamento, tão honesto como apaixonado, e foi ali que Marcela o desprezou pela última vez e acabou por desiludi-lo, de modo que ele pôs fim à tragédia de sua vida miserável (Cervantes, 2002, p. 181).

Chegamos, enfim, às narrativas do encontro de Marcela com Crisóstomo. Essa fala proferida por um amigo do rapaz, possui tom sentimental e comovente. O discurso retrata Marcela com aspectos negativos e a responsabiliza pela morte do rapaz, pois ali, naquele local do sepultamento, ela o havia rejeitado por diversas vezes. A oração destaca que os sentimentos do jovem eram honestos e apaixonados, amenizando a responsabilidade das escolhas de Crisóstomo. A utilização da anáfora “Ali”, ressalta o lugar onde Marcela costumava ficar, o que nos faz pensar, que a partir do momento que o jovem via Marcela, começou persegui-la.

[...] bem se pode dizer que antes o matou sua porfia que minha crueldade. E se me alegarem que eram honestos seus pensamentos e que por isto era eu obrigada a correspondê-los, direi que, quando neste mesmo lugar onde agora se cava sua sepultura ele a mim descobriu a bondade da sua intenção, eu lhe disse que a minha era viver em perpétua solidão e só à terra entregar o fruto do meu recolhimento e os despojos da minha formosura; e se ele, a despeito de tal desengano, quis porfiar contra a esperança e navegar contra o vento, estranha ter soçobrado no mar do seu desatino? Se eu o entretivesse, seria falsa; se o contentasse, atentaria contra a minha melhor tenção e propósito (Cervantes, 2002, p. 193).

Por meio da *logos*, Marcela se legitima, afirmando que o verdadeiro motivo da morte do pastor, não se deve à culpa por sua crueldade, mas sim, pela própria teimosia de

Crisóstomo. Para mais, rebate argumentando que se os sentimentos do rapaz eram honestos, os dela também são, pois naquele lugar, enfatizado no discurso anterior, ela havia lhe dito que a sua vontade era viver em solidão e apenas para terra entregar seu corpo. Dessa forma, a personagem expõe a hipocrisia dos acusadores, que apenas levavam em conta os sentimentos e desejos de Crisóstomo, enquanto a ela, queriam o obrigá-la a corresponder às vontades do homem, não sendo necessário que Crisóstomo aceitasse os verdadeiros sentimentos dela.

Ademais, Marcela reafirma sua própria honestidade, sobretudo, como seria prejudicial a si mesma agir contra os desígnios. Ela termina seu discurso alegando que Crisóstomo foi morto por sua própria impaciência e desesperado desejo, sua falta de autocontrole. Assim, não seria correto que ela fosse culpada, uma vez que sempre agiu com honestidade:

Eu, como sabeis, tenho riquezas próprias e não cobiço as alheias; tenho livre condição e não gosto de sujeitar-me; não amo nem detesto ninguém; não engano este nem solicito aquele; não desfruto de um nem me entretenho com outro. A conversa honesta das zagalas destas aldeias e o cuidado das minhas cabras me entretêm. Têm meus desejos por termo estas montanhas, e quando daqui saem é para contemplar a beleza do céu, passos com que caminha a alma para sua morada primeira (Cervantes, 2002, p. 193).

Por último, em um discurso de emancipação, ela declara que não necessita e deseja a riqueza de ninguém, a sua própria fortuna é o suficiente para se sustentar. Além disso, afirma que é uma pessoa livre e não aprecia se submeter. A personagem ainda explana que não nutre sentimento amoroso e burla nenhuma pessoa. Mais uma vez, afirma sua inclinação pela vida na natureza, uma vida casta e com liberdade é ressaltada.

Conseguimos notar algumas semelhanças entre a personagem de Cervantes (2002) e a monja poetisa Sor Juana. Ambas possuíam uma boa retórica, além de um argumento racional e filosófico, é nítido que as duas não desejavam o casamento, ambas almejavam autonomia em suas próprias escolhas. Igualmente a Marcela, Sor Juana Inés de la Cruz, também promove um discurso de autodefesa. Em *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, ela argumenta contra as acusações do bispo, Manuel Fernández. Em tom de crítica o bispo elogia a eloquência de Juana Inés, contudo a recomenda que ao contrário de estudar assuntos mundanos, que se dedicasse a teologia e assuntos eclesiásticos (Strausz, 2023).

Em réplica, em sua epístola, Sor Juana contesta que se não estudasse “los escalones de la ciencias y artes humanas,” (Sor Juana, 1994. p. 456), não teria o conhecimento da lógica para compreender os métodos gerais e as particulares da estrutura da Sagrada Escritura. Em igual medida, sem a retórica, não conseguiria entender figuras, tropos e elocuições e sem a física, não saberia interpretar fenômenos da natureza (*Ibidem*, 1994). Além disso, esclarece

questões sobre a própria educação, alegando que sempre foi uma disposição inata, confirmando as acusações que a chamam de ignorante, por esse motivo, ela defende o estudo, justamente, estudava para ser menos inculta. Em uma comparação breve, com Marcela, podemos perceber o mesmo argumento. Sor Juana afirma que sua habilidade para os estudos é um dom natural, vindo de Deus, da mesma forma que Marcela justifica sua beleza como algo criado por Deus. Portanto, ambas não têm culpa por serem como são, e se portam em sua essência.

Diante de tudo que vimos, compreendemos como Cervantes (2002) concebe uma mulher possuidora de todas as virtudes, desde uma beleza sublime, até um conhecimento lógico, filosófico e retórico. A narrativa de Marcela é tão persuasiva que, ao final do discurso, Dom Quixote fica inteiramente convencido, e promete defendê-la com a sua espada a todos aqueles que tentarem importuná-la (Cervantes, 2002). Em suma Miguel Cervantes (2002), concebe uma mulher livre, eloquente e racional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada focou-se em cinco personagens da obra *El Ingenioso Dom Quixote de La Mancha*. Nas narrativas foram identificados uma variedade de importantes gêneros textuais dos séculos XVI e XVII na Espanha. Cervantes (2002), concebeu a principal personagem feminina da obra: Dulcinea del Toboso, mediante sonetos, epitáfios e diálogos descritivos, resultando em uma personagem ambivalente, poética e idealizada. Por sua vez, desenvolveu as personalidades de Lucinda e Doroteia por meio das novelas sentimentais, criando um ambiente fértil, para diálogos romanescos que exploraram a limitação da escolha de um parceiro, casamento e a sexualidade. Além disso, aproveitou o gênero literário burlesco para criar Maritornes, uma personagem extremamente cômica que exercia sua liberdade sexual. Por fim, com o auxílio do gênero de novela pastoril, constrói Marcela, personagem que quebra estereótipos sobre o feminino na sociedade da época, desenvolvendo ainda, a capacidade racional, filosófica e retórica, trazendo reflexões sobre a liberdade e autonomia individual.

Também foi esclarecido que as personagens de *Dom Quixote* vão em encontro com as principais personagens femininas dos séculos XVI e XVII e, ainda, com a principal escritora do século de ouro: Sor Juana Inés de la Cruz. Por essas razões, este trabalho contribui para o entendimento sobre como a mulher era retratada na literatura do período. Além disso, o presente texto colabora para a compreensão da Retórica de Miguel de Cervantes. No entanto, é importante ressaltar que o estudo representa apenas uma pequena amostra da vasta obra de *Dom Quixote*, ainda existindo muitos personagens, gêneros textuais e discursos a serem evidenciados.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, C.; MARCARI, M.; DOMINGOS, N. **Vozes femininas na literatura e outras artes**. UNESP - Campus de Assis. 2021.

ARAÚJO, S. **Sor Juana Inês de la Cruz e a condição feminina na América Latina: texto, contexto e intertexto**. 2014. 48f. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras, Artes e Mediação Cultural) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2014.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco. Poética**. 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARBAGALLO, A. Dorotea y la “carga pesada deste cuerpo” en el Quijote.

**Iberoamericana**. 2022. Disponível em:

[https://www.iberoamericana-vervuert.es/capitulos/07\\_7\\_9783968693002\\_cap88.pdf](https://www.iberoamericana-vervuert.es/capitulos/07_7_9783968693002_cap88.pdf). Acesso em: 26 nov. 2023.

BARBOSA, P. B. B. **A representação da mulher na tragicomédia La celestina de Fernando Rojas**. 2018. 21f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - com habilitação em Língua Espanhola) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2018.

BEGUÈ, A. **La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I)** versos de elogio. España. Academia del Hispanismo. 2013.

CARVALHO, A. N. F. La novela Pastoril en el Quijote. Revista Gatilho. **Revista discente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFJF**. Juiz de Fora, MG, Brasil. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/26846>. Acesso em: 4 dez. 2023.

CASAL, R. C. El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», **Críticón**, 100, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/criticon/8931>. Acesso em: 30 nov. 2023.

CERVANTES. M. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Primeiro livro. 7. ed. São Paulo: Editora 34. 2002.

DELICADO, F. **La Lozana andaluza**. 7. ed. Sevilla. Novembro. 2004.

DEYERMOND, A. Hacia una lectura feminista de la <i>Celestina</i>. **Medievalia**, [S. l.], n. 40, p. 74-85, 2016. Disponível em:

<https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/236>. Acesso em: 26 nov. 2023.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Ralea**. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em:

<https://www.dicio.com.br/raleia-3/#:~:text=Tornar%20ralo%2C%20desbastar%2C%20tornar%20menos,%2Dse%20ralo%2C%20menos%20denso>. Acesso em: 23/11/2023.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Castiça**. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em:

<https://www.dicio.com.br/castico/>. Acesso em: 23/11/2023.

DUARTE, J. C. V.; OLIVEIRA, T. Considerações acerca do suicídio no período medieval sob a lente da história da educação. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.8, n.3, p.15783-15793. 2022.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador**. 2 vols. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FAZIO, M. **EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL De Garcilaso a Calderón**. Ediciones Rialp. Madrid. 2017.

FIGUEIREDO, M. F. A retórica das paixões revisitada. *In.*: MANFRIM, A. P.; LUDOVICE, C. B. A.; FIGUEIREDO, M. F. **O texto: corpo, voz e linguagem**. Franca: Unifran, 2018. (Coleção Mestrado, 13). p. 141-148.

FLORES, C. N. **Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Tobo**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 26 nov. 2023.

MENDES, M. **Exílio e erotismo no retrato de la lozana andaluza e em suas recriações**. 2013. 190f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.

MIGLIARI, G. C. G. Los encomios burlescos en los versos preliminares de Don Quijote. Pictavia áurea. **Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”**, pp. 443-451. 2013.

MUÑOZ, G. L. (2016). La creación de Dulcinea, una poética en acto. **Revista Chilena De Literatura**, [S. l.], n. 16-17, 2016. Disponível em: <https://revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41417>. Acesso em: 26 nov. 2023.

PAVÓN, M. C. Saberes y placeres femeninos en Retrato de la Lozana andaluza. *Plurentes. Artes y Letras*, [S. l.], n. 12, p. 024, 2021. DOI: 10.24215/18536212e024. Disponível em: <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/12777>. Acesso em: 26 nov. 2023.

POZA, S. L. El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega). **Bulletin of Hispanic Studies**. Vol. 85, nº 6 (2008), pp. 821-838. Disponível em: [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12186/2008EPITAFIO\\_BHS2.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/12186/2008EPITAFIO_BHS2.pdf?sequence=5&isAllowed=y). Acesso em: 26 nov. 2023.

REDONDO, A. **Otra manera de leer el Quijote**. Historia, tradiciones culturales y literatura. Castalia, Madrid, 1997, 519 pp.

REY, E. F. **La interdicción sexual en La Pícaro Justina**. Trabajo de fin de grado. Santiago da Compostela. Lengua y literatura espanhola. 2016.

SAN ISÍDORO. **Etimologías**. ed. y trad. cía J.Oroz Reta, 2 vols, Madrid: BAC. 1986.

SOR JUANA, I. de L. C. **Obra selecta**. Tomo I. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1994.

SOUZA, A. de F. da C. **O Percurso dos Sentidos Sobre a Beleza Através dos Séculos – Uma Análise Discursiva**. 2004. 221f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

STRAUSZ, E. Sor Juana Inés de la Cruz. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/sor-juana-ines-de-la-cruz/>. Acesso em: 4 dez. 2023.

ÚBEDA. F. L. **Libro de entretenimiento de la pícara Justina**. Biblioteca Universal Virtual. 2003.