



MARCELA: A VOZ DA PERSONAGEM FEMININA COMO CONTRADISCURSO HEGEMÔNICO EM *DOM QUIXOTE* SOB UMA LEITURA BAKHTINIANA

MARCELA: LA VOZ DEL PERSONAJE FEMENINO COMO CONTRA DISCURSO HEGEMÓNICO EN *DON QUIJOTE* BAJO UNA LECTURA BAJTINIANA

Paulo Valente*

* professorpaulovalente@gmail.com
Doutor em Literatura, linha de pesquisa em Crítica Feminista e Estudos de Gênero, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduado em Letras – Língua Portuguesa (2010, UFFA), Letras – Língua Espanhola (UFSC, 2022) e em Comunicação Social/Jornalismo (UNAMA, 2009).

RESUMO: este artigo pretende revisitar o clássico romance de Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (1605; 1615), clássico do século de ouro da literatura em Língua Castelhana, a fim de discutir o papel da personagem Marcela e sua presença como contradiscurso hegemônico ao destino imposto ao gênero feminino naquele contexto. Como obra que pauta a diversidade discursiva, *Dom Quixote* parece abrir espaço para um novo gênero narrativo, no qual as personagens ganham autonomia e visões particulares de mundo, que, por vezes, chocam-se. Para tanto, introduzimos uma breve discussão acerca do gênero romance em Cervantes e uma retomada do princípio da polifonia em Bakhtin, para chegar a uma análise da voz de Marcela. Retomamos os estudos de Jorge Luis Borges (1968), Mikhail Bakhtin (2002), Luiz Costa Lima (2009), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Dom Quixote*, Marcela, polifonia, papel da mulher, estudo de gênero.

RESUMEN: Este artículo pretende volver a la novela clásica de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605; 1615), clásico del siglo de oro de la literatura en Lengua Castellana, para discutir el papel del personaje Marcela y su presencia como contra discurso hegemónico al destino impuesto al género femenino en ese contexto. Como obra que orienta la diversidad discursiva, *Don Quijote* parece abrir espacio a un nuevo género narrativo, en el que los personajes adquieren autonomía y visiones particulares del mundo, que en ocasiones divergen. Por tanto, introducimos una breve discusión sobre el género de la novela en Cervantes y un retorno al principio de polifonía en Bakhtin, para llegar a un análisis de la voz de Marcela. Retomamos los estudios de Jorge Luis Borges (1968), Mikhail Bajtin (2002), Luiz Costa Lima (2009), entre otros.

PALABRAS CLAVE: *Don Quijote*, Marcela, polifonía, rol de la mujer, estudios de género.

1. *DOM QUIXOTE* COMO UMA NOVA EXPERIÊNCIA NARRATIVA

A pessoa, seja um cavaleiro ou uma dama, que não tem prazer com um bom romance deve ser intoleravelmente estúpida.
(AUSTEN, 2012, p. 82)

Publicado em duas partes, 1605 e 1615, a história de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, apresenta-se como uma incógnita à produção narrativa de seu século por não se adequar aos manuais de retórica e poética que regiam as produções do período. Se pensarmos no manual poético aristotélico, por exemplo, *Dom Quixote*¹ não se trataria de uma obra épica, de uma comédia ou de uma tragédia tão somente, ainda que nele possamos apontar aspectos dos três gêneros. É outra coisa, sem nome, sem registro e sem prestígio. Ser uma aparente incógnita não fez a obra passar despercebida pelo público-leitor, posto que Sancho comenta com seu amo e amigo sobre o sucesso editorial do primeiro tomo na segunda parte publicada uma década depois; aliás, as personagens se leem no segundo tomo.

Ao parodiar as novelas de cavalaria, gênero comum no medievo europeu, Cervantes idealizou um gênero bastardo e sedimentou as bases daquilo que parte da Teoria

Literária posteriormente chamaria de romance moderno. Trata-se, pois, de um gênero novo que disputa espaço e preferência entre os leitores e leitoras, apresentando-se como um desafio à leitura ficcional canônica até então assentada em cotejamento entre obras ficcionais e os manuais de poética. Como novidade, é uma transformação no próprio trato do texto em prosa e na forma como se escreve e se lê essas obras, ao travar diálogo direto com a realidade imediata do público-leitor.

Cervantes retoma pontos de um gênero literário já sem a popularidade de antes – a novela de cavalaria –, desloca-o a outro contexto travando diálogo com aspectos de seu tempo presente, como a voz feminina silenciada, herança da literatura misógina medieval, a violência que sofre o menino André no capítulo IV da primeira parte, expondo a vilania presente nas pessoas comuns e não em monstros mitológicos, e a própria fiscalização de sua biblioteca, que dialoga com a inquisição cristã da Idade Média, ainda atuante nos séculos XVI e XVII. Cervantes constrói uma obra de seu tempo, em conversa com um passado recente, mas do nosso tempo também, pois tais temas resistem ainda na ordem do dia de nós, leitores e leitoras do século XXI. Nesse sentido, seria o que Ítalo Calvino (2007) reconhece como um clássico.

1. A partir deste momento, apenas *Dom Quixote*.

A ideia de Cervantes, conforme já pontuamos aqui, parece ter sido justamente a de parodiar o referido gênero do medievo, mas sua obra acaba também por remeter o público-leitor a outras produções coetâneas suas, promovendo uma simbiose de gêneros ficcionais. Não podemos, assim, desconsiderar que o autor dialoga com uma gama muito maior de gêneros – novela pastoril, éclogas, discurso jurídico, tratado de cavalaria – além do fato de se incluir na obra como uma das leituras de seu protagonista.

— Este — prosseguiu o barbeiro — é o *Cancionero* de López Maldonado.

— O autor desse livro também é grande amigo meu — respondeu o padre. — Os versos dele, em sua própria boca, causam admiração a quem os ouve; e tamanha é a suavidade da voz com que os canta, que encanta. É um pouco longo nas églogas, mas nunca o bom foi muito. Guarde-se com os escolhidos. Mas que livro é esse que está perto dele?

— *A Galateia*, de Miguel de Cervantes — disse o barbeiro.

— Há muitos anos que esse Cervantes é grande amigo meu, e sei que é mais versado em infortúnios que em versos. Seu livro tem alguma coisa de boa invenção: propõe algo mas não conclui nada. É preciso esperar a segunda parte que promete:

talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora lhe é negada. Enquanto isso, tende-o recluso em vossa casa, meu amigo. (CERVANTES, 2012, p. 60, grifos do autor).

Colocar-se como personagem e como autor de um livro pertencente ao seu protagonista [o qual espera uma segunda parte, assim como viria a ter o próprio *Dom Quixote*] registra um jogo, uma espécie de diálogo com o seu público-leitor, borra as barreiras próprias da ficção, permite que estes dois mundos se choquem e que um invada o outro, que um fale sobre o outro, além de permitir um exercício irônico de crítico de uma obra de sua própria autoria. Em certa medida, Cervantes convida a obra a falar sobre o mundo dito ‘real’ – leia-se como aquilo em oposição à ficção, onde está quem o lê – e convida o mundo ‘real’ a fazer parte de sua obra literária, ficcionalizando-o.

Dom Quixote, desse modo, é uma obra sobre leitores, leitoras e leituras. É também uma obra sobre personagens, na medida em que abundam diversas narrativas outras, sem relação direta com a saga quixotesca, cruzando o caminho do protagonista, interpondo a sua voz, falando por si, e, não raro, opondo-se à voz do narrador central. Há, pois, na confecção do romance uma liberdade para que essas vozes se cruzem, intermeando discursos vários,

irrompendo diversos núcleos narrativos com autonomia em relação à narrativa central.

O objeto físico que comporta e registra as histórias, a narrativa de aventuras do engenhoso fidalgo e seu amigo Sancho, ganha importância e materialidade em diversos momentos e discursos, adquirindo *status* de protagonista também. Daí podemos concluir que, para além de um livro sobre leituras, leitoras, leitores e personagens, é também um livro sobre livros. Ao construir a sua narrativa trazendo para o centro da discussão o objeto que o leitor leva nas mãos, Cervantes começa por romper as barreiras até então mais sedimentadas entre realidade e ficção, outra marca de sua obra, conforme pontua Jorge Luis Borges, ao afirmar que “tal como la gente habla todo el tiempo del teatro en Hamlet, la gente habla todo el tiempo de libros en Don Quijote” (BORGES, 1968, s.p).

A quebra sistemática da distância entre a realidade do/a leitor/a – instância extraliterária – e as personagens acaba por se tornar uma constante ao longo da obra. A ficção se sabe ficção – menos para Alonso Quijano, o protagonista-leitor, que a confunde – e fala-se disso ao longo do romance sem cerimônias, sem medo de quebrar essa parede que nos mantém a salvo, livres das peripécias quixotescas, com o livro nas mãos, podendo fechá-lo a qualquer momento.

As personagens também, em algum momento da narrativa, passam a ter em mãos o livro *Dom Quixote*. Vejamos quando, no segundo volume, Sancho comenta sobre as personagens do romance *Dom Quixote* e as sagas narradas anteriormente, criando uma espécie de *mise en abyme*, processo de duplicação literária em que o mundo enunciativo, da linguagem, representa-se a si próprio, demonstrando-se, em certa medida, consciente de seu perfil estético em um confronto em diversos níveis narrativos, ao trazer a obra para dentro da obra (cf. DÄLLENBACH, 1977).

— Ainda falta o pior, esfolar a cauda — disse Sancho. — Até aqui tudo foi sombra e água fresca. Mas, se vossa mercê quer saber tudo o que há sobre as calúnias que lhe fazem, eu trarei daqui a pouco quem as diga todas, sem que falte um tiquinho, pois ontem à noite chegou o filho de Bartolomé Carrasco, que estudava em Salamanca, feito bacharel, e, quando fui lhe dar boas-vindas, ele me disse que vossa mercê já andava em livros de história, com o nome de *Engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha*; e diz que fui mencionado nela com meu próprio nome, Sancho Pança, e a senhora Dulcineia del Toboso também, com outras coisas que passamos sozinhos, que me benzi de susto: como o historiador que as escreveu pôde saber? — Eu te garanto, Sancho — disse dom Quixote —, que deve ser algum mago necromante o autor de nossa história, que deles

não se esconde nada que queiram escrever. (CERVANTES, 2012, p. 396, grifos do autor).

Ao ler o romance, nos damos conta de que a ficção como registro de produção/materialidade do não-real é tema central aqui, vide as evasões e fugas da ‘realidade’ que protagoniza Alonso Quijano, que ficcionaliza as suas próprias experiências, contradizendo Sancho, pragmático, seu oposto; ponto fulcral se quisermos pensar como os discursos se atravessam, se cortam e parecem seguir caminhos opostos e autônomos.

A proximidade entre o romance e os tempos modernos se estabelece porque, estando em processo de feitura, ambos não detinham uma fisionomia própria. A experimentação do novo será feita de maneira diversificada porque a marca comum do controle institucional atuará em combinação com traços localmente diversificados. (LIMA, 2009, p. 219).

Outra novidade que traz o texto de Cervantes, como experimentação do novo, parece ser o fato de que suas personagens ganham mais profundidade em confronto com o mundo em que estão inseridas. São personagens que não obedecem a preceptivas de nenhuma ordem. Vejamos, se a épica obedecia a um ideal passado, alçando a mitologia ao plano de possibilidades em um mundo concreto,

emulando o real, o romance rompe com tal ideal, uma vez que o seu mundo e matéria poética é o tempo presente, com personagens possíveis, verossímeis, e histórias mais críveis, sob este ponto de vista.

Em síntese, o que é real, leia-se ‘possível’ dentro de uma lógica cartesiana, em oposição às abstrações, aos sonhos e delírios do protagonista, assume um posto central na narrativa. Ainda que haja um convite ao público-leitor para que devaneie junto com seu protagonista, não há por parte do narrador um desvio de um plano narrativo que idealize um efeito de real (cf. Barthes, 2004), ou seja, nunca é-nos dada a remota incredibilidade dos fatos, não há explicações sobrenaturais que se sustentem. Nesse sentido, a presença de Sancho Pança funciona tanto como a balança aos delírios de seu mestre quanto como os olhos rigorosos da realidade, quem dá fé e testemunha da materialidade dos fatos.

Portanto, não existiria o cavaleiro da triste figura, Dom Quixote, como o conhecemos sem a presença constante de Sancho. Este representa a necessidade da realidade em uma obra que flerta com a fantasiosa mente de seu protagonista todo o tempo. Borges (1968) pontua no mesmo texto já citado aqui que a crítica cervantina tem escrito muito sobre essa dualidade entre ficção e realidade,

personificada nas figuras centrais do romance. Obviamente, a realidade de que trata a crítica em oposição à fantasia é uma realidade também ficcional, ou seja, verossímil, uma realidade literária, diríamos.

Pero, por supuesto, durante todo el libro, especialmente en la primera parte, el conflicto es muy brutal y obvio. Vemos a un caballero que vaga en sus empresas filantrópicas a través de los polvorientos caminos de España, siempre apelado y en apuros. Además de eso, encontramos muchos indicios de la misma idea. Porque por supuesto, Cervantes era un hombre demasiado sabio como para no saber que, aun cuando opusiera los sueños y la realidad, la realidad no era, digamos, la verdadera realidad, o la monótona realidad común. *Era una realidad creada por él; es decir, la gente que representa la realidad en Don Quijote forma parte del sueño de Cervantes tanto como Don Quijote y sus infladas ideas de la caballeridad*, de defender a los inocentes y demás. Y a lo largo de todo el libro hay una suerte de mezcla de los sueños y la realidad. (BORGES, 1968, s.p, grifos nossos)

Esse jogo entre sonho e realidade é possível graças também aos diálogos: são eles que dão corporeidade às personagens e as delineiam como opostas. As conversas que ambos mantêm, portanto, são decisivas a que compreendamos a estrutura narrativa e os perfis antagônicos, posto

que assim as conhecemos a partir do que expressam, não pela ótica de uma voz central. Esse modelo de estrutura narrativa colabora ao caráter autoconsciente das personagens que se entendem parte de um jogo ficcional em que a fala é parte fundante e fundamental. Ou seja, é necessário e justo que falem, que se defendam, que explicitem o que sentem como parte de um processo que as individualiza.

Em certa medida, é como se o romance fosse um tribunal e o público-leitor um júri que as julgasse a partir do enredo. Para tanto, a fala é arma de apresentação, representação e de defesa. Devemos, partindo dessa ideia de que os diálogos dão corporeidade às personagens e explicitam os diferentes posicionamentos e pontos de vista, pensar em outras micronarrativas ao longo do texto em que esse mesmo expediente é utilizado para fim semelhante. É o caso da história de Marcela e Grisóstomo, em que a fala da personagem feminina é essencial, posto que sustenta uma defesa pessoal tanto às personagens que a cercam e acusam-na, como a Quixote, Sancho, e também a nós que a lemos naquele instante.

Sob essa perspectiva, podemos ponderar que as personagens ganham dimensão individual, uma voz própria, e a narrativa apresenta diversos pontos de vista ao longo dos capítulos, seja na trama central, seja nas demais

micronarrativas que invadem o texto principal, sem aparente relação direta com o que está sendo narrado.

Assim sendo, os diversos discursos dão ao texto o seu caráter polifônico, ou seja, múltiplas vozes falando de perspectivas distintas acerca dos mesmos fatos, sem a necessidade de uma síntese. Para tal discussão, partiremos aos pressupostos de Bakhtin no tópico seguinte.

2. POR UMA LEITURA POLIFÔNICA CERVANTINA

Em *Problemas da Poética de Dostoievski*, Bakhtin (2013) discute o conceito de polifonia para compreender a composição do romance moderno, no qual múltiplas vozes interagem de modo independente sem estar em consonância com a voz do(a) autor(a) e/ou narrador(a) da narrativa, tampouco na busca de uma síntese de ideias opostas, como ocorreria em uma obra dialética.

A personagem do romance moderno poderia, assim, discordar do(a) próprio(a) autor(a) da história; não representaria mais a ideologia defendida pela instância que cria a história ou por quem a conta. Assim, rastrear a voz de Cervantes no romance ou qualquer outra para a qual todos os discursos ali presentes convirjam é tarefa inglória. Essa voz não existe. O que há na tessitura narrativa são múltiplas vozes, vivências, diversos entendimentos

dos fatos apresentados, caminhos interpretativos e histórias narradas sob diversos pontos de vista, ou ainda que seja o mesmo fato, porém, percebido por óticas distintas, cabendo ao narrador ou à narradora apenas abrir espaço e dar voz às personagens a fim de que elas falem por si.

Bakhtin (2013) pensa a construção desse romance, o polifônico, a partir de uma analogia feita com a composição musical, em que duas ou mais vozes podem seguir caminhos melódicos distintos, sem a predominância/imposição de uma única voz. Ao pensar a construção do romance moderno, o teórico idealiza semelhante efeito quando, no texto em prosa, o herói ou a heroína já não carrega e/ou defende o mesmo discurso que o da autoria do texto. Assim, cada um carrega a sua própria ideologia e a defende, o que faz com que se tornem os romances polifônicos, multifacetados. Citando o teórico, o/a autor/a limita-se “a distribuir-lhes as palavras: suas ideias e aspirações estão refratadas nas palavras” das personagens, que surgem como “substituta[s] composicional do discurso do autor, que está ausente” (2013, p. 244).

Assim, dada a quase ausência de um discurso centralizador de quem cria/escreve a narrativa, cabe à personagem, quase em um jogo de independência em relação ao/a autor/a, defender o seu ponto de vista como se fosse

agente de sua própria história, vivo nas linhas que compõem a narrativa de que faz parte, ou como define Bakhtin (2012),

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos. (BAKHTIN, 2012, p. 4)

Importante salientar ainda que essas vozes não devem convergir ou fundir-se em síntese de qualquer espécie. Neste caso, o romance seria ainda tradicional e monofônico. O diferencial do romance polifônico é justamente essa pluralidade que não se mescla, essa corrida em paralelo dos discursos. O romance polifônico é, portanto, a ausência desse único monólogo autoral, de um sujeito dominante para a presença da estrutura dialógica em que diversas vozes falam a partir de seus mundos e/ou leituras de mundo. Metaforicamente, podemos pensar o romance polifônico como uma peça jurídica, em que as personagens agem em defesa de suas teses e cabe a quem as lê a

função de julgá-las. E tais teses hipotéticas dão-se a partir das experiências pessoais das próprias personagens.

O que se revela no diálogo são os mundos das personagens em sua profundidade mais recôndita. [...] A polifonia é feita das diversas ideias em disputa e, portanto, não como algo indiferente e abstrato, mas a passagem do tema por muitas e diferentes vozes; a polifonia, então, é a dissonância do tema. (HEBECHE, 2010, p. 148-9)

Ainda que Bakhtin (2013) esteja pensado a sua teoria a partir da construção das personagens dostoiévskianas, tomamo-la aqui de empréstimo para pensar a construção da personagem Marcela, do romance *Dom Quixote*, a fim de discutir o modo como a referida personagem expõe a sua concepção particular acerca do lugar da mulher naquela sociedade do século dezessete espanhol.

Desse modo, não cabendo a quem escreve a obra determinar os caminhos no plano da narrativa, pode a personagem definir a si e contar a sua história, sob a sua ótica particular, discorrer acerca do mundo em que vive e das próprias experiências pelas quais passa. Assim, Cervantes e o narrador de seu romance funcionam como organizadores dos discursos próprios das personagens, como quem dá-lhes a oportunidade para falar, sem censurá-las

ou cerceá-las, como se outorgasse às personagens o direito inalienável do livre-arbítrio.

No plano do discurso narrativo, agrega profundidade às personagens, individualidade. As opiniões diversas, por assim dizer, são colocadas em debate. As próprias personagens e, por vezes, o narrador, entram em conflito, mantendo-se a autonomia sobre os próprios discursos. Desse modo, aquilo que dizem está em disputa, pois o seu dizer “não se objetiva, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor” (BAKHTIN, 2013, p. 5), mas sim, expressão do que ‘vive’ a personagem em questão.

Segundo Paulo Bezerra (2013), as palavras de uma personagem abrem fissuras no discurso de outra, ou seja, interpenetram-se. Ressalte-se que as personagens também ‘se ouvem’, refletem, podem mudar o posicionamento inicial ao gosto do diálogo e, muitas vezes, calam-se. Ao falar de um lugar, falam de uma certa personalidade e identidade, como já aludimos neste texto.

Vejamos o que salienta Bakhtin (2013) a respeito da polifonia, quando trata de Dostoievski:

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo, uno, à luz da consciência una do autor, se

desenvolve nos seus romances [Dostoievski]; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2013, p. 5, grifos no original)

Essa multiplicidade de consciência surge como forma de dar sustentação ao que dizem as suas personagens, as quais existem na medida em que falam, discursam. Marcela nos é apresentada pela ótica de uma série de homens na narrativa e existe apenas no imaginário do que esses homens contam a seu respeito até o momento em que surge e se defende, fala de seu ponto de vista; então, passa a existir, de fato, para nós, leitoras/es de Quixote, e também ao próprio cavaleiro andante. A sua consciência ganha vida em seu discurso, em suas palavras, passa a existir no discurso que emprega. “A afirmação da consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos, e não como objeto, é um postulado ético-religioso que determina o conteúdo do romance” (BAKHTIN, 2013, p. 9). O romance polifônico, pois, existe enquanto a singularidade e a particularidade de suas personagens resistem à prova de uma voz central.

Marcela, obviamente, não é a única personagem que fala no romance ou tem as suas opiniões expostas, porém, o seu discurso nos parece paradigmático para pensarmos,

além desse lugar da mulher, a consciência de gênero que a personagem demonstra ao defender-se da acusação de ‘assassinato’ do pastor Grisóstomo, além de estabelecer o duplo pensamento sobre o perfil do feminino no século XVII ao vermos o confronto com os demais pastores e a memória do desejo de Grisóstomo em namorá-la e possui-la.

No tópico seguinte, tratamos de ler o discurso de Marcela como fruto da experiência pessoal da personagem, em que ela se firma com consciência própria de seu lugar no mundo e da necessidade de defender-se frente à acusação de que é vítima. Marcela tem consciência de que seu gênero determina, em certa medida, o olhar que os pastores têm sobre ela.

3. A VOZ DE MARCELA E O CONTRADISCURSO HEGEMÔNICO

Diferentemente de Beatriz ou Laura, musas de Dante e Petrarca, respectivamente, que se assemelham a Dulcineia ainda encantada de Quixote, Marcela não aceita o papel mudo, coadjuvante, de musa, ideal feminino criado pelo olhar e para o desejo masculino. Marcela fala, elabora um discurso e se defende das maledicências das personagens masculinas que não aceitariam, por certo, uma mulher com palavra, com voz. Ela responde à consciência

de sujeito dotado de direitos, que se recusa ser objeto de outrem na ordem discursiva, se quisermos retomar Bakhtin (2013).

Georges Duby, em *As damas do século XII*, afirma que “ao masculino, com efeito, pertence nessa sociedade tudo o que é oficial, tudo o que diz respeito ao público, a começar pela escrita” (2013, p. 11). No mesmo livro, o historiador, ao discutir a presença de personagens femininas na literatura medieval, elabora a ideia de que a Literatura tratou de desenhar personagens femininas em consonância com o *status quo* que as queria belas e musas ao bel prazer masculino. “Ela [a arte] representa tudo o que a sociedade quer e deve ser” (DUBY, 2013, p.11), salienta.

Personagens femininas, não raro, na literatura medieval ainda assentavam um perfil idealizado por seus autores, homens em sua maioria, e respondiam a uma ideologia dominante das elites organizadas segundo determinações de comportamento definidas pelo gênero, de forma rigorosa. A elas, quando brancas e europeias, coube o papel de musas: sempre belas, idealizadas, por certo, nos discursos masculinos e amorosos, mas silenciadas. Obviamente, nesse perfil houve fissuras: mulheres escreveram, algumas foram lidas e ganharam certo reconhecimento, como, por exemplo, a italiana Cristina de Pisano

(1364-1430) e a espanhola María de Zayas (1590 – 1647), porém, em minoria absoluta.

Em *Dom Quixote*, as primeiras personagens femininas que surgem são o que a sociedade estava acostumada a ver e estão limitadas ao ambiente privado: a sobrinha e a ama do protagonista. Ambas, ainda que se posicionem contrariamente às vontades do protagonista e seu peculiar gosto pela leitura, não criam situações adversas a essa voz nesse momento inicial e seguem restritas ao lar, vivendo sub judice de figuras masculinas. Marcela é diferente. Interessante pensarmos o modo como Cervantes introduz a personagem na narrativa, uma vez que é primeiramente citada, desenhada, pela voz de outra personagem, o que também serve de parâmetro à polifonia que acusamos na obra.

Estavam nisso, quando outro rapaz dos que lhes traziam provisões da aldeia chegou e disse:

— Sabeis o que se passa por lá, companheiros?

— Como podemos saber? — respondeu um deles.

— Pois é — prosseguiu o rapaz —, 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, 2012, p. 86, grifos nossos).

Marcela recebe o primeiro adjetivo com o qual conviverá em boa parte dessa pequena narrativa do livro, ‘endiabrada’. Não há, *a priori*, qualquer explicação explícita a que se deve tal nomeação, a não ser o fato de ser pastora, o que, segundo as suas próprias palavras, não é bem-visto naquela sociedade. Para além disso, entrevem-se também a acusação: Grisóstomo teria morrido de amor por ela.

Isto posto, Marcela, segundo a afirmação do pastor Pedro e posteriormente Ambrósio, ambos companheiros de Grisóstomo, fere uma norma de gênero, pois ‘anda em trajes de pastora’, profissão reservada aos homens; e ainda ousa opor-se a ser objeto do amor do pastor. Ou seja, o crime de Marcela, registram, é seguir uma profissão ‘masculina’, ser bela e não aceitar ser objeto ‘amado’ pelo jovem pastor Grisóstomo, em suma, ter opinião, que ainda difere da de Grisóstomo.

O pastor Pedro, então, a pedido de Quixote, irá contar quem eram Marcela e Grisóstomo. Este, “era bom companheiro, caritativo, amigo dos bons e tinha um rosto de abençoado” (CERVANTES, 2012, p. 87), enquanto ela,

“causa mais dano nesta terra que a própria peste, porque sua afabilidade e formosura atraem os corações dos que convivem com ela para cortejá-la e amá-la, mas seu desdém e franqueza os levam aos limites do suicídio” (CERVANTES, 2012, p. 89-90). Se vamos traçar paralelos entre as duas personagens, primeiramente somos apresentados a Marcela por um olhar estrangeiro, olhar outro, que se julga certo, para depois, vemo-lo sendo refutado pela própria personagem, sem que haja a proposição de uma síntese ou esclarecimento dos fatos.

Seguramente, segundo certa normativa de gênero, em consonância com um perfil desejado pelo medieval, o qual encontra-se em outras figuras retratadas em obras contemporâneas, o que se afirma sobre Marcela seria correto, e sua postura mostrar-se-ia vergonhosa e criminosa. Dito de outra forma, a apresentação que Pedro faz da pastora, segundo a *sua* leitura de mundo, com os princípios e valores que advoga, estão apropriadas. Postura essa a qual Marcela opor-se-á, demonstrando a particularidade e idiosincrasia das duas personagens aqui destacadas.

Sobre Marcela é pontuado, ainda, que é mais bela que a sua mãe – esta já muito bonita – e que crescera sem a figura feminina, e também que com a idade de 14 a 15 anos já atraía os olhares de todos por onde passava, não

desejando, porém, o matrimônio para si. Esse modo de descrevê-la se relaciona com o ideal feminino cristão do medieval. À mulher caberia desempenhar um dos dois perfis: ou seria Maria, recatada, amável, devota e voltada ao lar; ou seria Eva, a que peca e leva o mundo à perdição. Ainda associada à beleza que levaria os homens a perder a cabeça, sobre Marcela recai o segundo estereótipo.

Malleus Mafelicarum, famosa obra sobre bruxaria publicada na década de 1480, de autoria atribuída aos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, preconiza o que faria da mulher inferior ao homem, pontuando principalmente a sua carnalidade e presumíveis imperfeições e má índole:

Mais amarga que a morte, mais uma vez, porque a morte é natural e destrói somente o corpo; mas o pecado que veio da mulher destrói a alma, por privá-la da graça, e entrega o corpo à punição pelo pecado. Mais amarga que a morte, sim, porque, embora a morte corpórea seja inimigo terrível e visível, a mulher é inimigo secreto e enganador. E ao falar-se que é mais perigosa que uma armadilha, não se está pensando na armadilha dos caçadores, mas na armadilha dos Demônios. *Pois que os homens não são apanhados apenas pelo desejo carnal quando veem e ouvem as mulheres. Diz-nos São Bernardo: ‘O seu rosto é como vento cáustico e a sua voz como o silvo das serpentes:*

lançam conjuros perversos sobre um número incontável de homens e de animais. E ao falar-se que o seu coração é uma rede, se está referindo à malícia inescrutável que reina em seus corações. E suas mãos são como algemas para prender: quando botam as mãos numa criatura, conseguem enfeitiçá-la, com o auxílio do Diabo. (KRAMER; SPREGER, 2015, p. 729-732, grifos nossos)

As falas de Pedro e Ambrósio adequam-se aos discursos misóginos medievais remanescentes na obra inquisitorial escrita poucos anos antes de *Dom Quixote*. Há claramente um ódio à mulher, ao feminino, misturado a uma atração pelo que representaria enquanto corpo desejável e supostamente mais carnal. Como sujeito discursivo, o masculino pode apontar nelas o *seu* próprio desejo, de forma a expiá-lo. Ainda, registre-se, há uma explicação a partir do pecado original para a beleza feminina e deformidade de caráter:

E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona e mente. (KRAMER; SPREGER, 2015, p. 202)

Isto posto, voltemos ao discurso que desenha uma Marcela sob a ótica do discurso alheio, em conformidade com um perfil abominável de ser humano:

Não fica muito longe daqui um lugar onde há quase duas dúzias de faias altas, e não há uma que não tenha gravado o nome de Marcela na casca lisa, com uma coroa por cima em algumas, como se mais claramente seu apaixonado dissesse que Marcela a leva e a merece por toda a formosura humana. Aqui suspira um pastor, ali se queixa outro, lá se ouvem canções amorosas, aqui cânticos desesperados. [...] Deste e daquele, daqueles e destes, livre e tranquilamente triunfa a linda Marcela. Todos nós que a conhecemos estamos esperando para ver onde vai parar sua altivez e quem será o afortunado que domará caráter tão terrível e desfrutará dessa formosura extraordinária. (CERVANTES, 2012, p. 89).

Dediquemos especial atenção a essa descrição. Marcela seria terrível por seu ânimo altivo, mas bela – pode ser admirada, como um adorno sem voz –, a quem alguém deve dominar, como se fosse um animal a ser adestrado. Certamente, em uma sociedade binária de gênero com papéis bem delimitados a estas duas possibilidades de existir, não haveria espaço a quem não se enquadrasse, e Marcela, como pastora, já mostra que não se adequa. A personagem, portanto, deveria ser adestrada, dominada, posta em seu

‘papel de mulher’, a fim de evitar, inclusive, a morte dos que por ela se enamoram, como faria uma peste sobre terra.

Há ainda certo intento em descrevê-la como leviana por suscitar os amores ‘deste e daquele, daqueles e deste’, como se fosse ela a responsável pelo que sentem as demais personagens. Por fim, como o gênero é um destino no medievo, há a esperança para ver quem dominaria Marcela com o intuito de ajustá-la ao seu ‘lugar de mulher’ a fim de desfrutá-la.

Posteriormente, em sua narrativa, o pastor mantém um discurso em conformidade com este perfil de literatura misógina comum na Idade Média. Em seu artigo “Misoginia no pensamento e na literatura da Idade Média: aspectos temáticos e discursivos”, o professor Pedro Fonseca (2017) afirma:

Uma das mais urgentes preocupações, especialmente problemática para os Padres da Igreja, foi a questão de a mulher ser considerada apropriada ou não para a companhia dos homens. [...] Não deixava de os inquietar [aos padres] era o consenso de a *mulher ser um repositório de vícios e um lascivo convite ao homem para os descaminhos do pecado*. Desse modo, nessa visão essencialmente ultrajante, a mulher, devido ao fato de meramente existir ou cultivar a sua aparência, foi recorrentemente

metaforizada como uma mortífera espada desembainhada e um perigoso poço destapado. (FONSECA, 2017, p. 351, grifos nossos).

Parafraseado o texto de Fonseca (2017), temos que a mulher é vista como um perigo à companhia masculina por suas formas, por sua aparência, por sua existência, enfim. Perceba-se que o problema é sempre a mulher, nunca o homem que tenta aprisioná-la às suas vontades [dele] e expiar a sua culpa cristã pelo desejo carnal. Logo, a mulher coube, como pontua o estudioso, a metáfora do mal, imagem destinada à Marcela quando esta é considerada “mortal inimiga da raça humana” (CERVANTES, 2012, p. 94).

— É este — respondeu Ambrósio. — 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 de desiludi-lo, de modo que ele pôs fim à tragédia de sua vida miserável. (CERVANTES, 20012 p. 94, grifos nossos)

Por ‘mortal inimiga da raça humana’, em um jogo metonímico, é possível afirmar que o pastor não se refere especificamente à Marcela, ou, ao menos, apenas a ela,

singularmente, mas ao que ela representa, uma mulher, reforçando o lugar de conjunto de maldade, em contraponto maniqueísta à bondade do jovem pastor, por extensão, do homem enquanto oposto binário à mulher.

Retomando a ideia de polifonia de que tratamos no tópico anterior: quando a personagem Marcela surge na narrativa, o seu discurso funciona como um contraponto poderoso ao que se havia falado a seu respeito. Ela não apenas se defende, como também procura desconstruir o discurso masculino até então tecido.

— Oh, Ambrósio, não venho para nada disso — respondeu Marcela —, mas por mim mesma, para mostrar o quanto estão enganados todos aqueles que me culpam de suas penas e da morte de Grisóstomo. *Por isso rogo a todos os presentes que me ouçam com atenção*, pois não será necessário muito tempo, nem muitas palavras, para a verdade persuadir os sensatos.

“O céu me fez formosa, dizeis, e de tal maneira que minha formosura vos leva a me amar sem resistência, e pelo amor que me mostrais, dizeis e até quereis que eu seja obrigada a vos amar. Eu sei, com o natural entendimento que Deus me deu, que tudo o que é belo pode ser amado; mas não compreendo que, pela razão de ser amado, quem é amado por belo tenha obrigação de amar quem o ama. E ainda poderia acontecer

que o amante do belo fosse feio e, sendo o feio digno de ser desprezado, fica mal dizer: ‘Amo-te porque és bela: deves me amar embora eu seja feio’. Mas, mesmo que as belezas se equivalham, nem por isso haverão de ser iguais os desejos, pois nem todas as belezas apaixonam: algumas alegram a vista mas não subjugam a vontade. Se todas as belezas apaixonassem e subjugassem, as vontades andariam desorientadas e confusas, sem saber onde iriam parar, porque, sendo infinitas as pessoas belas, infinitos haveriam de ser os desejos. E, conforme ouvi dizer, o amor verdadeiro não se divide e deve ser voluntário, não forçado. Sendo assim, como penso que é, por que quereis que submetam minha vontade à força, apenas porque me dizeis que me amais? Se não, dizei-me: se em vez de formosa o céu me tivesse feito feia, seria justo que me queixasse de vós por não me amardes? (CERVANTES, 2012, p. 100-101, grifos nossos)

Marcela contra-argumenta, apresenta outros pontos de vista, desafia a lógica sexista que a resume a objeto a ser admirado, critica a suposta obrigatoriedade em retribuir o amor de Grisóstomo ou de outro pastor qualquer e ainda sustenta uma inversão lógica em que celebra o feminino como sujeito discursivo, consciente de seus direitos. A retórica de Marcela é bem construída e, aos poucos, destrói todos os argumentos de seus acusadores, e vale-se, por vezes, dos argumentos de seus opositores para desconstruí-los.

A partir novamente de Bakhtin (2013), temos na atitude de Marcela uma resposta, oposta e contundente, a fim de desconstruir argumentos alheios, um contradiscurso que resume e justifica a sua função narrativa na obra. Vejamos:

A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “o eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele. (BAKHTIN, 2013, p. 260, grifos nossos)

Marcela tem uma forte consciência de si, mas também da imagem que cria na consciência das demais personagens, o que compõem uma visão multifacetada da personagem, aprofunda a sua construção narrativa e mimética, agregando verossimilhança. Isto posto, o que defende e como se defende tem ligação direta com os demais discursos tanto sobre si quanto sobre a sua atuação e não-relação com o pastor morto, ainda dialoga direta e fortemente com o contexto em que se insere. Quando falamos do sucesso editorial do romance, não nos parece gratuita, posto que há o desejo de uma representação de diversos grupos de leitores e de leitoras.

Desse modo, as personagens falam de seus posicionamentos a partir de seu *locus*, havendo, pois, uma liberdade criativa no plano da diegese. Posteriormente, Marcela ainda defende a sua escolha de ser pastora e resguarda-se veementemente da acusação de ter matado a Grisóstomo:

Eu nasci livre e, para poder viver livre, escolhi a solidão dos campos: as árvores destas montanhas são minha companhia; as águas cristalinas destes riachos, meus espelhos; às árvores e às águas comunico meus pensamentos e formosura. Sou fogo afastado e espada distante. Aos que apaixonei com a vista desiludi com as palavras; e, se os desejos se sustentam com esperanças, não tendo eu dado nenhuma a Grisóstomo, nem a algum outro (na verdade, a nenhum deles), bem se pode dizer que antes o matou sua teimosia do que minha crueldade. E, se alegardes que seus pensamentos eram honestos e que por isso estava obrigada a satisfazê-los, digo que quando me revelou a honestidade de sua intenção, neste mesmo lugar onde agora se cava sua sepultura, eu disse a ele que a minha era viver em perpétua solidão e que apenas a terra gozasse o fruto de meu recolhimento e os despojos de minha formosura; e se ele, apesar de tudo, quis lutar contra a esperança e navegar contra o vento, quem se admira que se afo-gasse no meio do oceano de seu desatino? Se eu o encorajasse, seria falsa; se o contentasse, seria contra minhas melhores intenções e propósitos. (CERVANTES, 2012, p. 101-102, grifos nossos)

Marcela é ciente de suas escolhas e recusa-se a aceitar uma culpa que se deveria exclusivamente ao seu gênero e não à uma suposta efetiva participação no desenlace dos sentimentos de Grisóstomo. Seus sentimentos são relatados por sua própria voz, e ainda impetra uma leitura *sua* acerca do pastor que por ela se apaixonou.

Ela parece reconhecer, assim, que é julgada, certamente, por algo além da infundada acusação de assassinato, mas sim, por dar vazão a um modelo de mulher que não reforça os estereótipos de gênero para o período. Ou melhor, que prefigura um modelo abjeto de ser mulher, o qual deveria ser repreendido.

A acusação da ‘corte’ masculina e misógina que se reúne no velório de Grisóstomo é de que ela ousou não responder ao afeto de um homem, mas a queixa verdadeira por trás dessa acusação é muito maior: ela ousou enfrentar o *status quo*, sair de casa, assumir uma profissão dita masculina e negar ser objeto do desejo alheio. Em outras palavras, ousou ser livre, e a personagem tem consciência disso e não se cala.

Se as Mulheres resistem aos planos que *os Homens constantemente inventam para rendê-las; eles se vingam publicando sobre elas aquela mesma infâmia*, da qual negam participar de modo

tão incomparável; e são más só porque quiseram ser boas. (CUBÍE, 2012, p. 40, grifos nossos)

O texto de Cubíe (2012) deve ser lido a partir do contexto de que trata. Apesar de algumas questões já superadas pelos Estudos Feministas e de Gênero, como a necessidade de uma compreensão do feminino na sociedade tendo por base a teologia cristã, essa passagem parece dialogar bem com o fato que persegue Marcela. A personagem resiste aos planos que os homens a ela destinaram e sofre toda sorte de infâmia por esse ato. Como ela expõe, nunca prometeu ou enganou ninguém, logo, não merece ser chamada de homicida ou mentirosa.

Dito isso, vários discursos convivem nessa narrativa. Não há uma síntese ou uma palavra final do narrador do romance, tampouco um convencimento da culpa ou da inocência de Marcela de modo impositivo. As duas possibilidades (co)existem e se tornam reais a depender do público e contexto histórico que leia o romance. Se tomamos as palavras de Pedro e o contexto misógino medieval, compreendemos a origem de seu discurso; se nos guiamos por Marcela, como contradiscurso hegemônico, também assimilamos o que fala e a partir de onde fala.

Portanto, podemos, partindo dos estudos bakhtinianos, entender que a construção dessa narrativa no romance cervantino deixa bem clara a ideia que não há a adesão de uma ideologia em detrimento da outra e que cabe às personagens a sua definição e não mais ao autor da obra *corpus* dessa leitura. Seria como coexistissem duas Marcelas sobrepondo-se, invadindo uma o território da outra, são, pois, menos personagens de Cervantes-autor e mais figurações das personagens cervantinas.

Ainda, pensando sob uma base cara aos estudos literários, a verossimilhança *vs.* a verdade, os dois discursos tentam convencer a Quixote e a nós, que os lemos, pois, elaboram-se a partir da intenção de nos persuadir negando o outro, construindo uma narrativa mais palatável, mais provável e mais conveniente ao contexto. Ou, ao discurso com mais cara de ‘verdadeiro’, o qual melhor e mais fidedignamente representasse o contexto, logo, o mais verossímil, não o verdadeiro. O que se discute, assim sendo, não é a verdade dos fatos, mas a narrativa que melhor satisfaz à audiência, daí não haver uma digressão que explique ou mostre os fatos narrados, estes só existem na fala que sobre eles se elaboram.

Por fim, percebemos que as personagens de Cervantes, Pedro, Ambrósio e Marcela, coexistem com suas

consciências independentes, além do limite do desejo do autor em defender um único ponto de vista, portanto, possuem as características polifônicas de que trata a teoria de Mikail Bakhtin (2013), logo, não há uma convergência de todas (ou quase todas) as vozes narrativas a fim de perpetuar uma versão da história, mas sim, um choque, um embate entre versões, possibilidades. Os mundos particulares das personagens se encontram, extrapolam os seus limites, misturando-se, negando-se a medida em que se misturam. Pedro e Ambrósio falam de um mundo ao qual estão acostumados, sem reconhecer a autonomia de uma personagem feminina, Marcela, enquanto a pastora fala de um mundo porvir, questiona os seus direitos e nega o discurso das personagens masculinas do romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. Trad. Eduardo Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **Mi entrañable Cervantes**. Disponível em: < http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_B/BORGES/mi.pdf>. Acesso em out. de 2021.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 12 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAUBÍE, Jean Bautista. **Em defesa das mulheres das colônias dos homens**. Trad. Dafne Melo. São Paulo: Unesp, 2012.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Pinguim-Companhia, 2012.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

DUBY, Georges. **As damas do século XII**. Trad. Paulo Neves e Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia no pensamento e na literatura da Idade Média: aspectos temáticos e discursivos. In: XI **Encontro Internacional De Estudos Medievais**. Imagens e Narrativas, 2017.

HEBECHE, Luiz. **Da consciência ao discurso** - Ensaio sobre Mikhail Bakhtin. Florianópolis: Nefipo, 2010.

KRAMER, Heinrich; SPREGER, James. **Malleus Maleficarum** – O Martelo das bruxas. Trad. Paulo Fóes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Recebido em: 07-10-2021

Aceito em: 12-04-2022