



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO - CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA – PPGL

Camila Rodrigues Albuquerque

**ANÁLISE DAS FORMAS DE TRATAMENTO NO TEATRO DO SÉCULO
DE OURO ESPANHOL:**

**Um estudo das interações com participação feminina em comédias e
entremeses cervantinos**

Florianópolis
2023

Camila Rodrigues Albuquerque

**ANÁLISE DAS FORMAS DE TRATAMENTO NO TEATRO DO SÉCULO
DE OURO ESPANHOL:
Um estudo das interações com participação feminina em comédias e
entremeses cervantinos**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Leandra Cristina de Oliveira

Florianópolis
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Albuquerque, Camila Rodrigues

ANÁLISE DAS FORMAS DE TRATAMENTO NO TEATRO DO SÉCULO DE
OURO ESPANHOL : Um estudo das interações com participação
feminina em comédias e entremeses cervantinos / Camila
Rodrigues Albuquerque ; orientadora, Leandra Cristina de
Oliveira, 2023.

119 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Linguística, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Linguística. 2. Formas de tratamento. 3. Mulheres
cervantinas. 4. Teatro . 5. Século de Ouro. I. Oliveira,
Leandra Cristina de . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Linguística. III.
Título.

Camila Rodrigues Albuquerque

**ANÁLISE DAS FORMAS DE TRATAMENTO NO TEATRO DO SÉCULO
DE OURO ESPANHOL:**

**Um estudo das interações com participação feminina em comédias e
entremeses cervantinos**

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 08 de agosto de 2023,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^ª. Dr^ª. Edair Maria Gorski

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Valdecy de Oliveira Pontes

Universidade Federal do Ceará

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Mestra em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação
em Linguística.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof^ª. Dr^ª. Leandra Cristina de Oliveira

Orientadora

Florianópolis
2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, a Profa. Dra. Leandra Cristina de Oliveira, por me apresentar a linguística e me incentivar a pesquisar nessa área. Obrigada pela atenção e paciência durante todo o percurso que culminou nesta pesquisa.

Aos membros da banca pela disponibilidade de avaliar este trabalho e por suas valiosas contribuições.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar e seguir meus sonhos. Agradeço por todo apoio ao longo de minha jornada. Sem vocês eu nada seria.

À minha tia Olga por me incentivar desde o início da minha graduação em Letras.

Aos meus colegas do projeto *Estudios en Corpus del Español Escrito con Marcas de Oralidad* (CEEMO) pelas proveitosas reuniões em que discutíamos textos e nos divertíamos no processo. Foram desses encontros que surgiu a inspiração para este trabalho.

A todos os professores, colegas e amigos que me acompanharam na Universidade Federal de Santa Catarina e que me auxiliaram a construir o conhecimento necessário para aproveitar da melhor maneira minha formação acadêmica.

Agradeço também à Cecília e a Helena, por me ensinarem a usar o programa GoldVarb X, ainda na graduação, quando escrevia meu trabalho de conclusão de curso em Letras Espanhol. Na época, pude aprender, em uma oficina, os segredos desse programa estatístico tão importante para a Sociolinguística. A análise quantitativa dos dados presentes neste trabalho só foi possível graças a esses ensinamentos.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo suporte financeiro.

Por fim, não poderia deixar de agradecer à Cervantes, autor das peças teatrais que compõem este estudo. A riqueza de suas histórias e a originalidade de seus personagens foram grandes propulsores em meu interesse em estudar as formas de tratamento no espanhol do Século de Ouro. Creio que em 1615, quando publicou suas *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Cervantes nunca imaginou que suas obras auxiliariam no avanço dos estudos linguísticos em espanhol.

RESUMO

As formas de tratamento de segunda pessoa singular vêm se destacando como uma temática produtiva para a Sociolinguística Histórica, reconhecendo o estreito vínculo que este fenômeno estabelece com questões pragmáticas e sociais. Tendo em conta a importância do Século de Ouro espanhol para a evolução dos tratamentos, este estudo analisou o uso das formas e fórmulas de tratamento de segunda pessoa singular, pronominais e nominais, encontradas nas interações com participação feminina de comédias e entremeses que fazem parte da coleção *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de Miguel de Cervantes (1615). Neste estudo, foram consideradas as formas pronominais *tú*, *vos* e a forma nominal *vuestra merced*, que compõem o sistema tripartido característico do Século de Ouro, bem como as formas nominais (*títulos genéricos* – *señora* etc.; *títulos de parentesco* – *hija* etc.; *nomes próprios* – *Mariana* etc. e *hipocorísticos ou diminutivos* – *Cristinica* etc.) e fórmulas nominais (*señor(a)* + *possesivo* – *mi señor* etc.; *señor(a)* + *títulos genéricos* – *señora doña* etc.; *fórmulas afetivas* – *mi amor*; *mi bien* etc.; *fórmulas respeitadas* – *Gran Señor*; *hermosísima duquesa* etc.; *fórmulas indecorosas* – *hereje*; *enemigo* etc.). O interesse pelos diálogos com participação feminina está atrelado à admitida importância que o fator gênero desempenha na utilização das formas e fórmulas de tratamento (PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012), bem como à relevância dos estudos sobre a presença feminina nas obras de Cervantes (PARK, 1999). Considerando o interesse em estudar as mulheres cervantinas, foram selecionados, para esta pesquisa, obras com extenso protagonismo feminino, sendo elas: as comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida” e os entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”. A escolha pelas duas modalidades de teatro áureo é motivada pela curiosidade em verificar se as diferentes características presentes nas comédias e entremeses, que englobam diferentes núcleos sociais em suas histórias (KING, 2010b), estariam influenciando no uso das formas de tratamento. Para este estudo, decidiu-se analisar separadamente os dois gêneros teatrais. Neste sentido, foram quantificados, no programa Goldvarb X (2005), 321 dados, com ocorrências das formas *tú*, *vos* e *vuestra merced*, nos entremeses, e 1.259 dados nas comédias. As formas e fórmulas nominais, por sua vez, estão presentes em 139 ocorrências nas amostras de teatro breve analisadas e em 276 dados nas comédias. O presente estudo mostrou que existem diferenças nos padrões de tratamento encontrados nas comédias e entremeses. Foi verificado que a forma *vuestra merced* é a preferida nos entremeses analisados, em contraste com as comédias, nas quais o *tú* é a forma mais recorrente. Além disso, foi mostrado que as formas e fórmulas nominais apresentam diferentes ocorrências nas duas modalidades teatrais. Estes resultados corroboram com o postulado de King (2010b), de que a forma como as classes sociais são retratadas nas comédias e entremeses pode influenciar na distribuição das formas de tratamento. Também foi possível verificar que existem contrastes significativos entre a distribuição dos tratamentos em cada obra cervantina. Este achado corrobora a hipótese de que o enredo, assim como as diversas dinâmicas interacionais apresentadas no teatro de Cervantes, possa exercer influência sobre as formas de tratamento. Por fim, demonstrou-se, através de algumas diádes presentes nas comédias e entremeses, que a posição das mulheres no núcleo social das comédias e entremeses cervantinos poderia estar influenciando na escolha das formas e fórmulas de tratamento utilizadas na conversação.

Palavras-chave: Formas de tratamento. Mulheres cervantinas. Comédias. Entremeses. Século de Ouro.

ABSTRACT

Second person singular forms of address have emerged as a productive topic for Historical Sociolinguistics, recognizing the close relationship of this phenomenon to pragmatic and social issues. Given the importance of the Spanish Golden Age for the evolution of forms of address, this study analyzed the use of second person singular address forms and formulas, in pronominal and nominal formats, found in interactions with female participation in comedies and *entremeses* included in Miguel de Cervantes' collection *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615). In this study, we considered the pronominal forms *tú*, *vos* and the nominal form *vuestra merced*, which feature the tripartite system characteristic of the Golden Age, as well as the nominal forms (*generic titles* – *señora* etc.; *kinship titles* – *hija* etc.; *first names* – *Mariana* etc. and *hypocoristic or diminutive names* – *Cristinica* etc.) and nominal formulas (*señor(a) + possessive* – *mi señor* etc.; *señor(a) + generic titles* – *señora doña* etc.; *affective formulas* – *mi amor*; *mi bien* etc.; *respectful formulas* – *Gran Señor*; *hermosísima duquesa* etc.; *indecorous formulas* – *hereje*; *enemigo* etc.). The interest in dialogues with female participation is tied to the admitted importance that the gender factor plays in the use of forms and formulas of address (PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012), as well as the relevance of studies on the female presence in Cervantes' writings (PARK, 1999). Considering the interest in studying Cervantes' women, the works selected for this research were those with extensive female protagonism, namely: the comedies "La gran sultana", "El laberinto de amor", and "La entretenida", and the *entremeses* "El juez de los divorcios", "La cueva de Salamanca", and "El viejo celoso". The choice of the two modalities of golden age theater is motivated by the curiosity to verify whether the different characteristics present in comedies and *entremeses*, which encompass different social groups in their stories (KING, 2010b), would be influencing the use of the forms of address. For this study, it was decided to analyze the two theatrical genres separately. In this sense, the Goldvarb X (2005) program quantified 321 data, with occurrences of the forms *tú*, *vos* and *vuestra merced*, in the *entremeses*, and 1259 data in the comedies. Nominal forms and formulas, in turn, are present in 139 occurrences in the short drama samples analyzed and in 276 data in the comedies. The present study showed that there are differences in the address patterns found in comedies and *entremeses*. It was found that the form *vuestra merced* is preferred in the *entremeses* analyzed, in contrast to the comedies, in which *tú* is the most recurrent form. In addition, it was shown that the nominal forms and formulas have different occurrences in the two theatrical modalities. These results corroborate King's (2010b) postulate that the way social classes are portrayed in comedies and *entremeses* may influence the distribution of address forms. It was also possible to verify that there are significant contrasts between the distribution of treatments in each Cervantine work. This finding supports the hypothesis that the plot, as well as the various interactional dynamics presented in Cervantes' theater, may exert influence on the forms of address. Finally, it has been shown, through some of the dialogues present in the comedies and *entremeses*, that the position of women in the social nucleus of Cervantes' comedies and *entremeses* could be influencing the choice of forms and formulas of address used in conversation.

Keywords: Forms of address. Cervantine women. Comedies. *Entremeses*. Golden Age.

RESUMEN

Las formas de tratamiento en segunda persona del singular han surgido como un tema productivo para la Sociolingüística Histórica, reconociendo el estrecho vínculo que este fenómeno establece con cuestiones pragmáticas y sociales. Considerando la importancia del Siglo de Oro español para la evolución de los tratamientos, en este estudio se analizó el uso de las formas y fórmulas de tratamiento de segunda persona del singular, pronominales y nominales, que se encuentran en las interacciones con participación femenina en las comedias y entremeses que forman parte de la colección *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de Miguel de Cervantes (1615). En este estudio se han considerado las formas pronominales *tú*, *vos* y la forma nominal *vuestra merced*, que forman el sistema tripartito característico del Siglo de Oro, así como las formas nominales (*títulos genéricos* – *señora*, etc.; *títulos de parentesco* – *hija* etc.; *nombres propios* – *Mariana* etc. y *hipocorísticos o diminutivos* – *Cristinica* etc.) y fórmulas nominales (*señor(a) + posesivo* – *mi señor* etc.; *señor(a) + títulos genéricos* – *señora doña* etc.; *fórmulas afectivas* – *mi amor*; *mi bien* etc.; *fórmulas respetuosas* – *Gran Señor*; *hermosísima duquesa* etc.; *fórmulas indecorosas* – *hereje*; *enemigo* etc.). El interés por los diálogos con participación femenina está asociado a la admitida importancia que el factor género juega en el uso de formas y fórmulas de tratamiento (PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012), así como a la relevancia de los estudios sobre la presencia femenina en la obra cervantina (PARK, 1999). Teniendo en cuenta el interés por estudiar a las mujeres cervantinas, se han seleccionado para esta investigación obras con amplio protagonismo femenino: las comedias "La gran sultana", "El laberinto de amor" y "La entretenida" y los entremeses "El juez de los divorcios", "La cueva de Salamanca" y "El viejo celoso". La elección de las dos modalidades de teatro áureo está motivada por la curiosidad de comprobar si las diferentes características presentes en comedias y entremeses, que abarcan diferentes núcleos sociales en sus historias (KING, 2010b), estarían influyendo en el uso de las formas de tratamiento. Para este estudio, se decidió analizar los dos géneros teatrales por separado. En este sentido, se cuantificaron en el programa Goldvarb X (2005) 321 datos con ocurrencias de las formas *tú*, *vos* y *vuestra merced*, en los entremeses, y 1.259 datos en las comedias. Las formas y fórmulas nominales, a su vez, están presentes en 139 ocurrencias en las muestras de teatro breve analizadas y en 276 datos en las comedias. El presente estudio ha mostrado que existen diferencias en los padrones de tratamiento encontrados en las comedias y entremeses. Se comprobó que la forma *vuestra merced* es la preferida en los entremeses analizados, en contraste con las comedias, en las que *tú* es la forma más recurrente. Además, se demostró que las formas y fórmulas nominales tienen diferentes ocurrencias en las dos modalidades teatrales. Estos resultados corroboran el postulado de King (2010b) de que la forma en que se retratan las clases sociales en las comedias y entremeses puede influir en la distribución de las formas de tratamiento. También se ha comprobado que existen contrastes significativos entre la distribución de los tratamientos en cada obra cervantina. Este hallazgo apoya la hipótesis de que el argumento, así como las diversas dinámicas interaccionales presentadas en el teatro de Cervantes, pueden ejercer influencia en las formas de tratamiento. Por último, se demostró, a través de algunas de las diadas presentes en las comedias y entremeses, que la posición de la mujer en el núcleo social de las comedias y entremeses cervantinos podría estar influyendo en la elección de las formas y fórmulas de tratamiento utilizadas en la conversación.

Palabras clave: Formas de tratamiento. Mujeres cervantinas. Comedias. Entremeses. Siglo de Oro.

Lista de figuras

Figura 1: Representação da oralidade e escrita a partir do meio de produção e concepção discursiva	27
Figura 2: Meio e concepção - o <i>continuum</i> entre a imediatez e a distância comunicativa e o perfil concepcional de algumas formas comunicativas	30
Figura 3: Formas de tratamento nas dimensões de poder e solidariedade de Brown e Gilman (2003 [1960]).....	47

Lista de quadros

Quadro 1: Descrição da peça teatral a partir da representação proposta por Marcuschi (2001)	28
Quadro 2: Descrição dos entremeses cervantinos a partir dos parâmetros de Koch e Oesterreicher (2007, p. 2; 2013[1985], p. 4-5)	31
Quadro 3: Descrição das comédias cervantinas a partir dos parâmetros de Koch e Oesterreicher (2007 2006, p. 2; 2013[1985], p. 4-5)	33
Quadro 4: Díades presentes no <i>entremés</i> "El juez de los divorcios"	62
Quadro 5: Díades presentes no <i>entremés</i> "La cueva de Salamanca"	64
Quadro 6: Díades presentes no <i>entremés</i> "El viejo celoso"	66
Quadro 7: Díades presentes na comédia "La gran sultana"	68
Quadro 8: Díades presentes na comédia "La entretenida"	70
Quadro 9: Díades presentes na comédia "El laberinto de amor"	74
Quadro 10: Díades interacionais presentes nos entremeses	79
Quadro 11: Díades interacionais presentes nas comédias	80

Lista de gráficos

Gráfico 1: Formas de tratamento <i>tú, vos</i> e <i>vuestra merced</i> nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses	84
Gráfico 2: Formas e fórmulas nominais nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses.....	86
Gráfico 3: Formas de tratamento <i>tú, vos</i> e <i>vuestra merced</i> nos entremeses “El viejo celoso”, “La cueva de Salamanca” e “El juez de los divorcios”	89
Gráfico 4: Formas de tratamento <i>tú, vos</i> e <i>vuestra merced</i> nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida”	92
Gráfico 5: Distribuição das formas de tratamento <i>tú, vos</i> e <i>vuestra merced</i> na díade criada >< amo (a) nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”	95
Gráfico 6: Distribuição das formas e fórmulas nominais na díade criada >< amo (a) nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”	97
Gráfico 7: Distribuição das formas de tratamento <i>tú, vos</i> e <i>vuestra merced</i> na díade mulher nobre >< cativo (a) na comédia “La gran sultana”	100
Gráfico 8: Distribuição das formas e fórmulas nominais na díade mulher nobre >< cativo (a) na comédia “La gran sultana”	102
Gráfico 9: Distribuição das formas de tratamento <i>tú, vos</i> e <i>vuestra merced</i> na díade duquesa/duquesa disfarçada de plebeu >< duque pretendido na comédia “El laberinto de amor”	104
Gráfico 10: Distribuição das formas e fórmulas nominais na díade duquesa/duquesa disfarçada de plebeu >< duque pretendido na comédia “El laberinto de amor”	105

Sumário

1. INTRODUÇÃO	14
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	20
2.1 SOCIOLINGUÍSTICA HISTÓRICA	20
2.2 CONCEITOS SOBRE O <i>CONTINUUM</i> ENTRE ORALIDADE E ESCRITA: LEGITIMANDO AS PEÇAS TEATRAIS COMO <i>CORPUS</i> PARA PESQUISAS DE FENÔMENOS DA ORALIDADE.....	25
2.3 A ORALIDADE NA ESCRITA DO SÉCULO DE OURO: UM OLHAR PARA A ESTILÍSTICA CERVANTINA	38
2.4 ESTUDOS FEMINISTAS CERVANTINOS E A IMPORTÂNCIA DE ANALISAR AS FORMAS DE TRATAMENTO NOS DISCURSOS DAS PERSONAGENS FEMININAS DO AUTOR DO <i>QUIJOTE</i>	39
2.5 O PAPEL DA MULHER NA MUDANÇA LINGUÍSTICA: DESAFIOS DA SOCIOLINGUÍSTICA HISTÓRICA.....	40
2.6 AS DIMENSÕES DE PODER E SOLIDARIEDADE	45
3. O OBJETO DE ESTUDO.....	49
3.1 A HISTORICIDADE DAS FORMAS DE TRATAMENTO DE SEGUNDA PESSOA SINGULAR.....	49
3.1.1 Lançando luz para um sistema de tratamento tripartido.....	51
3.1.2 O caso do <i>vuestra merced</i>	53
3.1.3 As formas e fórmulas de tratamento nominais	54
4. <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA	57
4.1 O TEATRO NO SÉCULO DE OURO ESPANHOL: ENTRE COMEDIAS E ENTREMESES	57
4.2 O <i>CORPUS</i> DE ENTREMESES E COMÉDIAS CERVANTINOS	60
4.2.1 <i>Entremés</i> : El juez de los divorcios	61
4.2.2 <i>Entremés</i> : La cueva de Salamanca	63
4.2.3 <i>Entremés</i> : El viejo celoso	65
4.2.4 Comédia: La gran sultana	67
4.2.5 Comédia: La entretenida	69
4.2.6 Comédia: El laberinto de amor	73
4.3 ANÁLISE QUANTITATIVA.....	77
4.3.1 Variável dependente	78
4.3.2 Variáveis independentes	79
5. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	82

5.1 COMÉDIAS E ENTREMESES: DIFERENTES PADRÕES DE TRATAMENTO	83
5.2 A INFLUÊNCIA DAS DINÂMICAS INTERACIONAIS NO USO DAS FORMAS DE TRATAMENTO.....	88
5.3 AS MULHERES CERVANTINAS E A IMPORTÂNCIA DO FATOR GÊNERO NA ESCOLHA DOS TRATAMENTOS	94
5.3.1 Interações entre amigas em entremeses e comédias: a cumplicidade no uso das formas de tratamento	94
5.3.2 Interações entre superior e subordinado no cativo: diferenças no trato entre mulher nobre e cativos nos porões de Constantinopla	100
5.3.3 Interações entre mulheres disfarçadas e duques: a influência do disfarce no uso das formas de tratamento	103
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS	113

1. INTRODUÇÃO

Existe um consenso de que as formas de tratamento de segunda pessoa despontam-se como uma temática produtiva para a Sociolinguística Histórica (RIGATUSO, 2005, p. 01). No campo da linguística hispânica, a temática das formas de tratamento, tanto pronominais como nominais, vem sendo amplamente discutida (PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2003, p. 121; KING, 2010a, p. 533). Isso se deve, em grande parte, à potencialidade discursiva que o fenômeno apresenta para revelar distintos níveis de cortesia, (in)formalidade e distância entre os falantes. Ao linguista interessam os fatores geográficos, sociolinguísticos, gramaticais, pragmáticos e sócio-históricos que incidem sobre esse fenômeno (PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2003, p. 121). Ao estudar as formas de tratamento, Medina Morales (2002, p. 1329) afirma que um completo estudo desse fenômeno passa pela análise das formas nominais junto às pronominais. Segundo a autora, diferentemente destas últimas, que vêm sendo foco de numerosos estudos, as formas nominais têm aparecido em menor escala em investigações sobre a temática. Tendo isso em conta, o presente estudo, com interesse no uso variável do fenômeno destacado, propõe a análise conjunta das formas e fórmulas de tratamento de segunda pessoa singular, em nível pronominal e nominal, empregadas nas interações com participação feminina¹ de três comédias e três entremeses que fazem parte da coleção *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de Miguel de Cervantes (1615). Serão consideradas as formas pronominais *tú*, *vos* e a forma nominal *vuestra merced*, que compõem o sistema tripartido característico do Século de Ouro, bem como as formas nominais (*títulos genéricos* – *señora* etc. –; *títulos de parentesco* – *hija* etc. –; *nomes próprios* – *Mariana* etc. – e *hipocorísticos ou diminutivos* – *Cristinica* etc.) e fórmulas nominais (*señor(a) + posesivo* – *mi señor* etc. –; *señor(a) + títulos genéricos* – *señora doña* etc.; *fórmulas afetivas* – *mi amor*; *mi bien* etc.; *fórmulas respeitosas* – *Gran Señor*; *hermosísima duquesa* etc.; *fórmulas indecorosas* – *hereje*; *enemigo* etc.)².

Este trabalho busca dar continuidade à pesquisa realizada por Albuquerque (2020), como trabalho de conclusão de curso de graduação, que analisou as formas de tratamento nominais e pronominais encontradas nas interações com participação feminina nos entremeses “El juez de los divorcios” e “La cueva de Salamanca” (CERVANTES, 1615). Por meio da referida investigação foi possível observar a influência que o fator gênero desempenha sobre os tratamentos em situações com predomínio de familiaridade, como nas relações de amor e

¹ Algumas diádes a título de exemplo: criada >< ama; esposa >< marido; dona de casa >< vizinha etc.

² Mais detalhes sobre a escolha das formas de tratamento estão disponíveis na seção 4.3 do capítulo 4.

amizade. Também pode-se constatar que, em situações regidas pela “dimensão do poder” (BROWN; GILMAN, 2003 [1960]), fatores como o ambiente da interação e a classe social dos interlocutores parecem se mostrar mais influentes que o fator gênero na escolha das formas de tratamento. Essas descobertas podem sinalizar para a influência que as dimensões de poder e solidariedade (BROWN; GILMAN, 2003 [1960]) desempenham sobre os demais fatores (tais como gênero dos interlocutores, idade etc.) que regem as formas de tratamento. A partir dessas provocações, tendo dois entremeses como base, surgiu a necessidade de mapear as formas de tratamento dos diálogos com participação feminina em um *corpus* mais extenso e diverso de obras cervatinas, haja vista não ter sido possível avaliar um maior número de dados na primeira investigação. O interesse pelo estudo do teatro cervantino dialoga com a importância de estudos linguísticos referentes ao Século de Ouro espanhol, um período marcante nas inovações no paradigma de tratamento. Nesse período surgem diferentes variantes na variável de segunda pessoa. Segundo King (2010a, p. 533), os séculos XVI e XVII, mais que qualquer outro período da história da língua espanhola, possibilitaram o surgimento de uma profusão de novas formas de tratamento que terminaram por influenciar o espanhol moderno.

A investigação sobre a evolução das fórmulas de tratamento do espanhol da Idade do Ouro tem proporcionado pesquisas notáveis, que utilizam como corpus documental obras literárias da época. Merecem destaque os estudos de Pedroviejo Esteruelas (2003; 2012), que fornecem dados sobre a distribuição dos tratamentos pronominais e nominais nos séculos XVI e XVII, nos *pasos* de Lope de Rueda, e em trinta e um entremeses da primeira metade do século XVII. Medina Morales (2002; 2006) examina as fórmulas de tratamento tanto pronominais como nominais na novela picaresca utilizando um corpus documental extenso. Blayer (2001), em um estudo diacrônico, investiga as formas de tratamento em 96 peças dramáticas de 31 autores espanhóis, selecionados dos séculos XV a XIX. Ly (2001) pesquisa os tratamentos nas comédias de Lope de Vega. A obra de Cervantes também vem proporcionando estudos importantes sobre o fenômeno em destaque. Deve-se mencionar os estudos clássicos de St. Clair Sloan (1922) e Rogers (1924), que analisam as formas de tratamento no *Quijote* e nas *Novelas Ejemplares* de Cervantes, respectivamente. A novela do cavaleiro andante também é explorada por Cash (2008), em sua investigação sobre os tratamentos. As obras de Cervantes também são abordadas por King (2010a, 2010b), que inclui algumas comédias e entremeses cervantinos, bem como obras de outros escritores proeminentes, em sua investigação sobre as formas de tratamento pronominais no Século de Ouro. Essas pesquisas reforçam a relevância de estudos

que utilizam um corpus literário para a investigação do sistema de tratamento do Século de Ouro.

As obras teatrais da Idade do Ouro eram de vital importância para os espanhóis da época, os quais assistiam com frequência ao teatro várias vezes por semana (KING, 2010a, p. 536). O entusiasmo em acompanhar o espetáculo dramático estaria atrelado à natureza da representação cênica, uma vez que fazia parte da essência do teatro espelhar no palco os principais conflitos e vivências dos espectadores (SÁEZ RAPOSO, 2011, p. 29). É oportuno destacar que, por mais que as obras teatrais carreguem as marcas autorais dos escritores que as compõem, elas projetam as percepções que pessoas reais tinham da linguagem de seu tempo, materializadas em textos escritos (KING, 2010a, p. 537). Assim sendo, as diferentes camadas da sociedade eram representadas pelos dramaturgos em diferentes gêneros dramáticos. As comédias eram peças teatrais dramatizadas que costumavam contar, em três atos, histórias ambientadas no mundo da classe alta e da nobreza. Os entremeses, por sua vez, eram pequenos interlúdios bem-humorados, que normalmente eram representados entre os atos das comédias e se caracterizavam por englobar personagens pertencentes às classes média e baixa da sociedade do Século de Ouro (KING, 2010b, p. 238). Reconhecendo a importância que fatores extralinguísticos como a classe social desempenham no estudo das formas de tratamento, a análise das comédias e entremeses que compõem a coleção cervantina *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* se mostra uma oportunidade profícua para documentar os tratamentos encontrados em amostras de linguagem considerada como representativa de diferentes níveis sociais.

A análise dos diálogos com participação feminina presentes nas obras teatrais selecionadas está atrelada, sobretudo, à admitida importância que o fator gênero desempenha na utilização das formas e fórmulas de tratamento (PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012, p. 163). Outro fator determinante para justificar a investigação de interações com participação feminina em um corpus literário cervantino é devido à relevância dos estudos sobre a presença feminina nas obras de Cervantes (PARK, 1999, p. 112). Nas obras cervantinas a mulher tinha o papel de questionar as injustiças sociais a que estavam expostas tanto no Século de Ouro, como na sociedade feudal. Essas características se devem ao desejo de Cervantes em retratá-las como figuras que se rebelam contra a ordem social que as aprisiona (PARK, 1999, p. 123; BLANCO-CAMBLOR, 2004, p. 1193). Reconhecendo as particularidades da obra do autor, a coleção de comédias e entremeses cervantinos foi escolhida para esta pesquisa tendo em conta a relação das formas e fórmulas de tratamento utilizadas nas interações femininas vinculadas à

maneira como Cervantes caracteriza seus personagens. Tendo em conta o interesse em estudar as mulheres cervantinas, foram selecionados, para esta pesquisa, obras com extenso protagonismo feminino, sendo elas: as comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida” e os entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”.

À luz dessa contextualização, o objetivo geral deste trabalho é descrever e analisar o uso das formas de tratamento de segunda pessoa singular, pronominais e nominais, manifestas também pela morfologia verbal, nas interações com participação feminina de três comédias e três entremeses extraídos da coleção *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de Miguel de Cervantes (1615).

Em diálogo com o propósito desta pesquisa, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos:

- Descrever e analisar, com base nas clássicas dimensões de poder e solidariedade de Brown e Gilman (2003 [1960]), os níveis de cortesia, (in)formalidade e proximidade entre os personagens dos dois gêneros teatrais, sem ignorar as lacunas nessa bipartição (ALBUQUERQUE, 2020, 2022; KING, 2010a).
- Documentar os tratamentos empregados nas díades com participação feminina na coleção de comédias e entremeses cervantinos selecionados.
- Verificar em que medida a percepção de Cervantes sobre as falas femininas interfere na escolha das formas de tratamento e até que ponto essas decisões discursivas estão relacionadas com o contexto interacional em que as díades conversacionais se encontram.
- Correlacionar os tratamentos pronominais e nominais usados por Cervantes nas comédias e entremeses com a representação dos papéis sociais característicos de seus respectivos gêneros teatrais.
- Contrastar os dados observados a resultados de estudos sobre o mesmo período histórico.

Em diálogo com os respectivos objetivos mencionados, esta pesquisa permite que sejam delineadas algumas questões e hipóteses investigativas:

Primeiramente, tendo em conta o mencionado interesse em demonstrar como as formas de tratamento se comportam nas comédias e entremeses, torna-se oportuno revisitar as duas modalidades teatrais, buscando trazer luz para as características que as diferem, enquanto

amostras representativas do Século de Ouro³. Nesse sentido, i) considerando as diferentes características presentes nas comédias e entremeses, levanta-se o questionamento de se os dois gêneros literários estariam apresentando padrões de tratamento distintos. Tendo em conta as particularidades do teatro áureo, que, no século XVII, na conhecida época barroca, ganhava distintas modalidades teatrais, com suas respectivas singularidades (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143), lança-se a hipótese de que as formas de tratamento usadas nas comédias e entremeses, que englobam diferentes núcleos sociais em suas histórias (KING, 2010b, p. 256), devam portar-se de diferentes formas nos dois gêneros literários.

Outro questionamento levantado seria se ii) o enredo de cada obra cervantina, bem como suas respectivas dinâmicas interacionais, estariam exercendo influência sobre o uso dos tratamentos. Partindo do pressuposto de que o contexto literário desempenha um papel importante na escolha dos tratamentos (MEDINA MORALES, 2006, p. 03), espera-se que, com a análise das obras selecionadas, seja possível observar a interferência que as diversas dinâmicas interacionais apresentadas no teatro cervantino exercem sobre o uso das formas e fórmulas de tratamento. Essa hipótese vai ao encontro da pesquisa de Albuquerque (2020), que verificou diferenças na distribuição das formas de tratamento nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El juez de los divorcios”.

Por fim, no que concerne à influência do fator gênero na escolha das formas de tratamento, alguns postulados merecem atenção. Na literatura da sociolinguística variacionista a importância das mulheres para a mudança linguística vem sendo uma temática frequente. Merecem destaque alguns estudos clássicos, que, apoiados em bancos de dados da fala, demonstraram evidências de que as mulheres estariam liderando a maioria das mudanças linguísticas (ECKERT, 1989; ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003; LABOV, 1991; 2001). Dialogando com esses trabalhos, no campo da linguística histórica, pesquisas que se debruçam sobre amostras de textos literários, como peças teatrais e romances, vêm demonstrando que o gênero é um fator comprovadamente atestado como atuante na escolha das formas de tratamento (KING, 2010a, 2010b; MEDINA MORALES, 2002; PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012). Recuperando esses estudos, iii) é possível levantar o questionamento de se, nas dinâmicas interacionais das comédias e entremeses cervantinos, a forma como Cervantes posiciona as figuras femininas nas obras estaria exercendo influência sobre os tratamentos. Com base nesta questão, espera-se comprovar que, ao menos em algumas

³ Alguns aspectos do teatro do Século de Ouro serão apresentados com mais detalhes na seção 4.1 do capítulo 4.

situações, a posição das mulheres no núcleo social das comédias e entremeses cervantinos estaria influenciando na escolha das formas e fórmulas de tratamento utilizadas na conversação.

Buscando atingir os objetivos desta pesquisa, nas próximas seções são abordados alguns conceitos importantes para a investigação das formas de tratamento no teatro cervantino. No Capítulo 2, referente à fundamentação teórica, são acionadas algumas abordagens e estudos relevantes para esta pesquisa. O objeto de estudo em questão, por sua vez, é trabalhado no Capítulo 3, destinado à historicidade das formas de tratamento. O Capítulo 4 dá destaque para o *corpus* de comédias e entremeses analisados, bem como a metodologia empregada para a concretização do estudo. Os resultados da análise quantitativa e qualitativa das formas de tratamento encontradas nas díades com participação feminina nas comédias e entremeses ganham espaço no Capítulo 5. O Capítulo 6 traz as considerações finais que foram possíveis extrair deste estudo. Por fim, o estudo lista as referências em que se fundamentam esta investigação.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Entendendo as formas de tratamento como uma fonte de informação privilegiada para medir o nível de proximidade entre os interlocutores e sabendo a influência que fatores geográficos, pragmáticos, sociolinguísticos e sócio-históricos desempenham sobre elas, o objeto de estudo proposto será analisado à luz dos seguintes referenciais teóricos: 2.1) considerações acionadas pela Sociolinguística histórica (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 2006 [1968]; LABOV, 2008 [1972], 1994; ROMAINE, 1982, 2005; CONDE SILVESTRE, 2007; FARACO, 2007; AUER *et al.*, 2015); 2.2) estudos referentes ao *continuum* entre oralidade e escrita (ROMAINE, 1982; MARCUSCHI, 1997, 2001; KOCH; OESTERREICHER, 2007; OLIVEIRA *et al.*, 2019) e sobre a relevância das peças teatrais como material linguístico sócio-histórico (CONDE SILVESTRE, 2007; KING, 2011; PEDROVIEJO ESTERUELAS; 2012); 2.3) investigações sobre a oralidade na escrita do Século de Ouro e sobre a estilística cervantina (LAPESA, 1981; PÉREZ-SALAZAR, 2018); 2.4) estudos feministas cervantinos (OLIVIERI, 2017; PARK, 1999) e sobre a mulher no Século de Ouro (GONZÁLEZ, 1995; SÁNCHEZ LLAMA, 1993); 2.5) estudos sobre o papel da mulher na mudança linguística (ECKERT, 1989; ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003; LABOV, 1990, 2001; SHIN, 2013⁴) e sobre os desafios enfrentados pela Sociolinguística histórica em documentar as falas femininas (BARANDA, 2002; CONDE SILVESTRE, 2007); 2.6) postulados sobre as dimensões de poder e solidariedade (BROWN; GILMAN, 2003 [1960]; BLAS ARROYO, 1994c, 1995 *apud* SAMPEDRO MELLA, 2016).

2.1 SOCIOLINGUÍSTICA HISTÓRICA

Uma característica inerente a todas as línguas naturais é a sua predisposição à mudança, que ocorre de forma contínua ao longo do tempo (FARACO, 2007, p. 14). A Sociolinguística histórica, desde seus primórdios, tem se dedicado a estudar o problema histórico da mudança linguística, nas palavras de Conde Silvestre (2007, p. 32). De acordo com o autor, essa disciplina nasceu da necessidade de identificar e descrever a dinâmica histórico-social que levaria a uma variação linguística ao longo do tempo. Esta seção abordará o surgimento desta sociolinguística voltada ao passado, que desempenharia, conforme realça Conde Silvestre (2007, p. 33), um papel fundamental para o estudo da história das línguas.

⁴ É oportuno destacar que, apesar destes estudos se apoiarem em falas femininas situadas em contextos reais, parece conveniente dimensionar e contrastar os resultados e discussões no âmbito da interação fictícia/literária.

A ascensão da Sociolinguística histórica como campo de estudo é relativamente recente, conforme destacam Auer *et al.* (2015, p. 2.). Segundo os respectivos autores, o estudo de Romaine (1982) sobre cláusulas relativas na Escócia Média costuma se destacar como o primeiro trabalho a incluir o termo *sócio-histórico* (*socio-historical*, em inglês) em seu título: *Socio-historical linguistics: Its status and methodology*. Este trabalho é considerado pioneiro no desenvolvimento metodológico e prático da Sociolinguística histórica (CONDE SILVESTRE, 2007). Este mesmo epíteto *sócio-histórico* também aparece no estudo de Tieken-Boon van Ostade (1987) sobre o *do* auxiliar no inglês do século XVIII (AUER *et al.*, 2015, p. 2.). O termo *Sociolinguística histórica* apareceria posteriormente no estudo de Milroy (1992) e viria a se consagrar como a nomenclatura mais comum internacionalmente (AUER *et al.*, 2015, p. 2.). Deve se destacar, no entanto, que muitos linguistas com estudos dedicados a uma perspectiva histórica das línguas já haviam publicado contribuições que hoje seriam classificadas sob o escopo da *Sociolinguística histórica*, sem necessariamente utilizar esse termo específico (AUER *et al.*, 2015, p. 2.).

Embora os termos *Linguística Sócio-histórica* e *Sociolinguística histórica* estejam em uso há aproximadamente quatro décadas, a associação de fatores linguísticos e sociais é muito mais antiga (AUER *et al.*, 2015, p. 2.). O famoso artigo de Weinreich, Labov e Herzog (doravante WLH, 2006 [1968]) *Empirical foundations for a theory of language change*, publicado no Brasil em 2006 sob o título *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*, pode ser considerado como um dos trabalhos fundadores da *Sociolinguística histórica* ou *Linguística Sócio-histórica*, embora os autores não utilizem nenhum destes termos (ROMAINE, 2005, p. 1696; CONDE SILVESTRE, 2007, p. 31). Nesse trabalho fundador do que viria a se consolidar como “teoria da variação e mudança linguística”, WLH (2006 [1968]) argumentam que a chave para uma compreensão racional dos processos de mudança linguística é a observação e descrição da heterogeneidade ordenada que define todas as línguas vivas utilizadas para a comunicação cotidiana por uma comunidade de fala. Os autores (2006 [1968], p. 36) buscam quebrar a identificação da estruturalidade com a homogeneidade e afirmam que “o domínio de um falante nativo de estruturas heterogêneas não tem a ver com multidialetalismo nem com 'mero' desempenho, mas é parte da competência linguística monolíngua”. Nesse sentido, um dos pilares da abordagem dos fundadores da “teoria da variação e mudança linguística” está no reconhecimento de que em uma língua que serve a uma comunidade complexa (isto é, real), a ausência de heterogeneidade estruturada é que seria disfuncional (WEINREICH; LABOV; HERZOG, 2006 [1968], p. 36).

Nesse trabalho precursor do que se firmaria como Sociolinguística histórica, WLH (2006 [1968]) atentam para a necessidade de incorporar fatores externos em uma teoria de mudança linguística e transcender a velha dicotomia de sincronia e diacronia. Essas contribuições foram fundamentais para a consolidação de uma abordagem da linguagem que era inerentemente histórica e social (AUER *et al.*, 2015, p. 2.). As discussões promovidas por WLH (2006 [1968]) ajudaram a impulsionar o surgimento da *Sociolinguística*, campo de estudo que vem se expandindo desde então.

A necessidade de estabelecer um diálogo entre a Sociolinguística e a Linguística Histórica ganhou destaque no estudo de Romaine (1982), que reivindicou a necessidade de desenvolver uma estrutura metodológica e teórica para uma 'linguística sócio-histórica'. Esse trabalho marcou o início da Sociolinguística histórica, que desde então evoluiu para uma (sub)disciplina linguística bem estabelecida (AUER *et al.*, 2015, p. 2.). Romaine (1982, p. 13) argumenta que, da mesma forma que a Sociolinguística vem se preocupando em descrever variações encontradas na língua falada, deve-se atentar para o fato de que as variações também ocorrem na língua escrita, de uma forma padronizada e não aleatória. Dessa forma, pode-se assumir que “as técnicas utilizadas pelos sociolinguistas para analisar a variação encontrada na fala dos nova-iorquinos também têm alguma relevância para a variação no uso de marcadores relativos na Escócia da Idade Média, e para problemas históricos em geral” (ROMAINE, 1982, p. 13). Ao propor uma 'linguística sócio-histórica', Romaine (1982) destaca como principal objetivo de tal disciplina “investigar e descrever as formas/usos em que a variação pode se manifestar em uma determinada comunidade ao longo do tempo, e de como determinadas funções, usos e tipos de variação se desenvolvem dentro de determinadas línguas, comunidades de fala, grupos sociais, redes e indivíduos”.

Romaine (1982, p. 13) atenta para o caráter diferenciável que duas amostras da fala ou da escrita podem assumir. Segundo a autora, “[a] análise sociolinguística pode nos mostrar que essas diferenças são objetivamente mensuráveis, e que existem padrões nas escolhas que um falante/escritor realmente faz, por um lado, e é capaz de fazer, por outro” (ROMAINE, 1982, p. 13). Como essas escolhas não são inteiramente livres, é necessário observar as condições ou fatores que podem influenciá-las. A metodologia sociolinguística auxiliaria nessa tarefa (ROMAINE, 1982, p. 13). Em consonância com os postulados variacionistas, Romaine (1982, p. 13) destaca a necessidade, enquanto pesquisadores da história da língua, de atentar para uma série de fatores extralinguísticos ou sociais que podem entrar em jogo na seleção de uma

determinada variante, por exemplo, idade, sexo, classe social, contexto, papel etc., assim como fatores linguísticos, que podem ser universais ou específicos da língua.

A apropriação de ideias e princípios da sociolinguística moderna para explicar fenômenos da Sociolinguística histórica pode ser respaldada pelo *princípio da uniformidade*, postulado por Labov (2008 [1972], p. 317), segundo o qual “as forças que operam para produzir a mudança linguística hoje são do mesmo tipo e ordem de grandeza das que operaram no passado, há cinco ou dez mil anos”. Sob a ótica deste princípio de Labov (2008 [1972]), pode-se pressupor que os princípios e mecanismos fundamentais da variação e mudança da língua devem ser válidos ao longo do tempo. Deve-se destacar, contudo, que este postulado laboviano se aplica a afirmações básicas atreladas ao caráter variável das línguas, como o fato de que grupos sociais e diferentes gêneros possuem diferenças na fala e que essas diferenças seriam assimiladas pela sociedade (BERGS, 2012, p. 96 *apud* AUER *et al.*, 2015, p. 5). A aplicação da ideia do uniformitarismo para além dessas suposições básicas, no entanto, deve ser olhada com cautela, pois pode levar ao anacronismo (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 40; AUER *et al.*, 2015, p. 5). O anacronismo se dá quando “transpomos conceitos modernos como classe social, gênero ou prestígio para cenários históricos, cuja aplicabilidade e validade é em grande parte restrita às sociedades ocidentais modernas” (AUER *et al.*, 2015, p. 5).

Para evitar as armadilhas do anacronismo, deve-se reconstruir o contexto social no qual as variedades linguísticas sob investigação são utilizadas (AUER *et al.*, 2015, p. 5). Para alcançar seus objetivos, a Sociolinguística histórica depende da possibilidade de recuperar os fatos linguísticos do passado dos textos que sobreviveram até os dias de hoje (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 35). Em comparação com a diversidade, quantidade e autenticidade dos dados disponíveis ao pesquisador em sociolinguística sincrônica ou linguística descritiva, as informações disponíveis ao pesquisador no campo da linguística ou Sociolinguística histórica são fragmentárias, escassas e dificilmente ligadas à produção real de seus falantes (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 35). Atrelado a esses problemas, Labov (1994, p. 11) já qualificava a difícil tarefa do investigador em Linguística Histórica como “a arte de fazer o melhor uso de maus dados”. Os desafios relacionados a este problema são ainda mais significativos na Sociolinguística histórica, pois além de serem difíceis de decifrar as informações históricas de base, tais como idade, sexo, educação ou papel na sociedade em um período distante, o registro escrito disponível também é fortemente tendencioso em relação aos escritos formais de homens altamente instruídos das fileiras superiores da sociedade (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36; AUER *et al.*, 2015, p. 5).

O caráter fragmentário dos dados linguísticos do passado costuma se enquadrar como um dos principais obstáculos do historicista, uma vez que nem todos os estilos, registros ou variedades vinculadas ao passado das línguas se encontram representadas no conjunto de textos que se conservam (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36). Durante muito tempo o acesso à escrita foi majoritariamente concedido a falantes masculinos da classe média e alta da sociedade (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36). Enquanto pesquisadores de questões sincrônicas tem à disposição dados procedentes de todo o espectro da população, o historicista possui mais dificuldade em reunir informações sobre a classe baixa da sociedade e sobre falantes femininos (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36). Diante dessas dificuldades apresentadas, o estudo de fenômenos linguísticos como o uso das formas de tratamento exige dos sociolinguistas históricos criatividade na seleção do material de análise. Em seu estudo Romaine (1982, p. 12) já reivindicava que “se a linguística for concebida como sociolinguística em natureza, então a sociolinguística deve ser 'testada' em novos e diferentes tipos de dados”.

No campo da Sociolinguística histórica a coleta de dados desempenha um papel fundamental. A necessidade de conhecer a distribuição social das características linguísticas do passado faz com que uma grande quantidade de dados seja acionada nas análises sócio-históricas (AUER *et al.*, 2015, p. 6). A necessidade de coletar dados suficientes, no entanto, costuma esbarrar nas limitações dos textos escritos, que, especialmente em tempos em que a alfabetização não era comum, excluem grande parte da população dos registros textuais disponíveis (AUER *et al.*, 2015, p. 6). Partindo do pressuposto de que a educação está ligada à classe e ao gênero “o viés de alfabetização implica um viés social”. Segundo Auer *et al.* (2015, p. 6), uma das preocupações centrais da Sociolinguística histórica é “superar o viés social ligado à classe, à educação e à alfabetização inerente a fontes escritas que têm afligido a historiografia linguística”.

Atrelado aos entraves vinculados à alfabetização escassa e às dinâmicas sociais do passado, está o debate sobre oralidade *versus* escrita. As variações na língua falada sempre estiveram no centro do debate sociolinguístico (ROMAINE, 1982, p. 13). O discurso é considerado essencial para a compreensão da variação e mudança linguística (AUER *et al.*, 2015, p. 7). Essas questões atestam para a necessidade de lançar luz para a possibilidade de reconstruir registros orais a partir de fontes escritas, bem como de refletir sobre como a linguagem escrita e oral estão inter-relacionadas (AUER *et al.*, 2015, p. 7). Visando reconstruir a oralidade, muitos linguistas sócio-históricos costumam analisar textos que normalmente são próximos à fala e relativamente não afetados pelas convenções da escrita (AUER *et al.*, 2015,

p. 7). Entre as amostras possíveis estão as correspondências pessoais, os processos judiciais, os textos dramáticos, sermões, proclamações, ou apresentação da fala em prosa ficcional (CULPEPER; KYTÖ, 2010, p. 17-18 *apud* AUER *et al.*, 2015, p. 7).

Na próxima seção serão aprofundadas algumas questões sobre o *continuum* entre oralidade e escrita. Esse debate auxiliará a pôr em evidência a necessidade de legitimar as peças teatrais como corpus para pesquisas de fenômenos da oralidade.

2.2 CONCEITOS SOBRE O *CONTINUUM* ENTRE ORALIDADE E ESCRITA: LEGITIMANDO AS PEÇAS TEATRAIS COMO *CORPUS* PARA PESQUISAS DE FENÔMENOS DA ORALIDADE

Ao investigar os fenômenos da oralidade e da escrita deve-se lançar luz para o papel dessas duas práticas na civilização contemporânea (MARCUSCHI, 1997, p, 119). Dessa forma, a compreensão das semelhanças e diferenças entre oralidade e escrita vem acompanhada da observação da distribuição de seus usos na vida diária (MARCUSCHI, 1997, p, 119). Segundo Marcuschi (1997, p. 120), essa perspectiva reivindica a construção de um objeto de análise e uma concepção de língua e de texto assimilados como *práticas sociais*.

Marcuschi (1997, p. 120) destaca que a escrita, enquanto prática social, possui uma história rica e multifacetada (não-linear e cheia de contradições). Segundo o autor, apesar de criada pelo engenho humano tardiamente, a escrita permeia quase todas as práticas sociais dos povos em que penetrou. Uma prova disso está no letramento, que, em sociedades com escrita, influencia até mesmo os analfabetos (MARCUSCHI, 1997, p, 121). Já faz algum tempo, no entanto, que não se questiona a primazia da linguagem oral sobre a escrita (ROMAINE, 1982, p. 14). Claramente as pessoas falavam línguas antes de as escreverem. As crianças aprendem a língua falada antes de aprenderem a escrever (ROMAINE, 1982, p. 14). Todos os povos, indistintamente, têm ou tiveram uma tradição oral, mas relativamente poucos tiveram ou têm uma tradição escrita (MARCUSCHI, 1997, p, 120). “Assim como alguns idiomas existem hoje apenas na forma escrita (seja porque estão mortos ou fossilizados), também existem línguas que existem apenas na forma falada” (ROMAINE, 1982, p. 14). É pertinente salientar, no entanto, que a oralidade não deve ser vista como mais importante, mas como detentora de uma “primazia cronológica” indiscutível. (STUBBS, 1980 *apud* MARCUSCHI, 1997, p.120).

Não obstante isso, Romaine (1982, p. 14) destaca que, como consequência dos debates sobre descrição linguística que tiveram lugar no século XX, a crença na primazia da oralidade parece ter se tornado mais generalizada e entendida por alguns como sendo a única manifestação “verdadeira” da linguagem. Sob as lentes desse pensamento, a escrita seria apenas

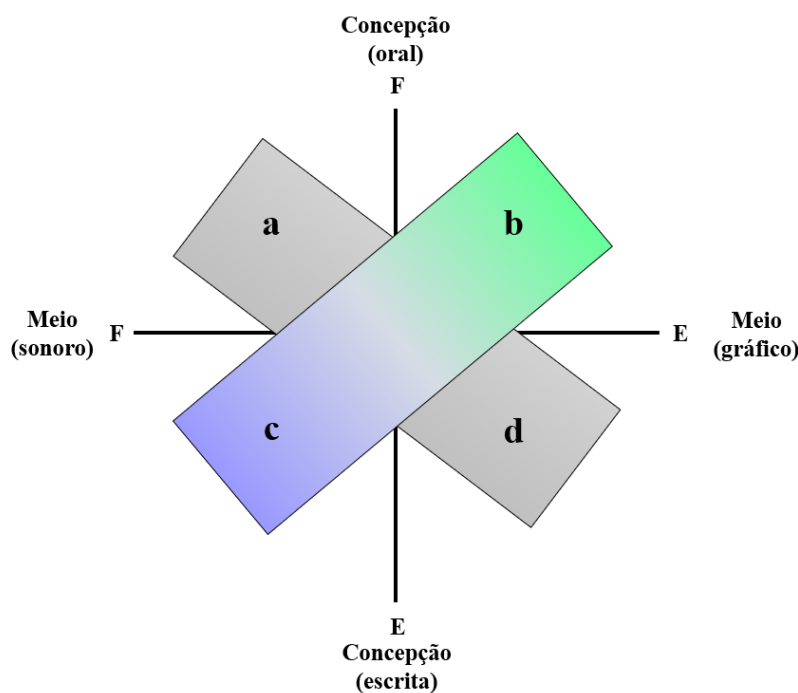
um substituto do discurso oral ou um mero reflexo da língua falada (ROMAINE, 1982, p. 14). Deve-se ressaltar que, embora seja verdade que, até certo ponto, a língua escrita se trata de um reflexo da língua falada, exemplos podem ser citados nos quais a linguagem escrita não tem ou não pretende ter uma forma falada correspondente, como a linguagem jurídica (ROMAINE, 1982, p. 14). Também são frequentes as expressões realizadas fonicamente, cuja configuração linguística dificilmente corresponde à nossa intuição de oralidade, como as orações fúnebres, um pregão de festas, ou as explicações em um áudio guia turístico (KOCH; OESTERREICHER, 2007, p. 2). Por outro lado, existem também expressões realizadas graficamente que dificilmente correspondem à nossa ideia de escrituralidade, como por exemplo, anotações de classe, histórias em quadrinhos ou uma carta privada (KOCH; OESTERREICHER, 2007, p. 2).

A complexa relação entre oralidade e escrituralidade vem permeando os estudos linguísticos sócio-históricos, tendo em vista a constante necessidade de documentar a variação linguística a partir de textos escritos. Koch e Oesterreicher (2006, 2013[1985]), a partir dos postulados de Söll (1985), abordam as dificuldades de classificação dos conceitos “oral” e “escrito” tendo como base uma dupla distinção conceitual. Existe, por um lado, a noção de “meio”, que compreende as duas formas de realização para as expressões linguísticas: o **código fônico** e o **código gráfico**. Para Koch e Oesterreicher (2007, p. 2; 2013[1985], p. 156), a relação entre os códigos fônico e gráfico deve ser entendida como uma *dicotomia* estrita. Em contrapartida, a noção de “concepção” permite diferenciar as estratégias comunicativas de expressão linguística que estariam se aproximado do modo **oral/falado** ou do modo **escrito** (KOCH; OESTERREICHER, 2006, p. 2; 2013[1985], p. 156).

Segundo Koch e Oesterreicher (2007, p. 2), a relação entre o oral/falado e o escrito deve ser concebida como um *continuum*, uma vez que todas as formas de expressão, independentemente de sua concepção, podem ser transferidas de sua realização medial típica (seja fônica ou gráfica) para o outro meio. Desta forma, uma matéria jornalística (escrito + gráfico) pode também ser lida em voz alta e até mesmo uma conversa confidencial (falado + fônico) pode ficar registrada por escrito. Naturalmente, uma carta privada (falado + gráfico) também pode ser lida em voz alta, assim como um pregão de festas (escrito + fônico) pode ser registrado graficamente. Esse mesmo raciocínio pode ser aplicado para as peças teatrais, que transitam do meio gráfico, previamente registradas em forma de texto pelos dramaturgos, para o meio fônico, tendo em vista que essas são idealizadas para serem representadas em grandes palcos.

Indo ao encontro de Koch e Oesterreicher (2007), que buscam refutar a dicotomia oralidade *versus* escrita, Marcuschi (2001) também reconhece o contínuo que permeia o uso efetivo dos diversos gêneros textuais disponíveis para a interação. Sob o pressuposto de que nem todos os gêneros textuais estão situados em polos extremos (como o artigo científico - concepção escrita e meio gráfico - e a conversação espontânea - concepção oral e meio sonoro), Marcuschi (2001) classifica os gêneros que se distanciam dos polos prototípicos da oralidade e da escrita como gêneros *intermediários*. Essa categoria compartilha características próprias tanto da oralidade como da escrita. Nos termos do autor, os gêneros intermediários abrigam amostras mistas. Marcuschi (2001, p. 39) explora este conceito por meio da imagem esquemática em sequência.

Figura 1: Representação da oralidade e escrita a partir do meio de produção e concepção discursiva



Fonte: adaptado a partir de Marcuschi (2001, p. 39).

Na Figura 1 é possível observar, nos domínios "a" e "d", os gêneros prototípicos da oralidade e da escrita, respectivamente, enquanto nos domínios "c" e "b", por outro lado, se encontram os gêneros mistos. Marcuschi (2001) elucida com alguns exemplos o referido esquema. A produção do domínio "a", de concepção oral e meio sonoro, estaria representando os gêneros prototípicos da oralidade (como a conversação espontânea). No outro extremo, no domínio "d", de concepção escrita e meio gráfico, poderíamos verificar os gêneros prototípicos da escrita (como o artigo científico). Em extremos opostos Marcuschi (2001) apresenta os gêneros textuais que fogem da dicotomia tradicional. Neste sentido, a produção do domínio "b",

de concepção oral e meio gráfico, não representaria um protótipo nem da escrita nem da oralidade (como uma entrevista publicada na revista *Veja*). A produção do domínio "c", de concepção escrita e meio sonoro, também não representa um protótipo das práticas em discussão (como uma notícia de TV).

Adaptando a representação proposta por Marcuschi (2001), as peças teatrais podem ser inseridas nessa classificação, conforme observado no quadro abaixo:

Quadro 1: Descrição da *peça teatral* a partir da representação proposta por Marcuschi (2001)

Peça teatral:	
Noções:	Meios:
Meio	+ gráfico
Concepção	+ oral

Fonte: Oliveira *et al.* (2019, p. 135); adaptado de Marcuschi (2001).

A leitura da peça teatral como fazendo parte do meio gráfico se dá em função deste estudo estar considerando a peça escrita e não o desempenho oral de seus atores. O material de análise, por outro lado, é concebido como um gênero de concepção oral por essa ser a forma que o autor idealiza o texto, enquanto roteiro para o espetáculo cênico.

Ao conceber o oral/falado e o escrito como manifestações linguísticas inseridas em um *continuum* tipificado entre a oralidade extrema e a escrituralidade extrema, Koch e Oesterreicher (2007, p. 8) lançam luz para os conceitos de imediatez e distância comunicativa. Segundo os autores, as formas de comunicação que correspondem a oralidade mais acentuada estariam representando a máxima imediatez comunicativa, enquanto os gêneros textuais com escrituralidade mais pronunciada reproduziriam a máxima distância comunicativa. “No espaço multidimensional delimitado por ambas as formas extremas de comunicação linguística, todas as possibilidades conceptuais entre oralidade e escrituralidade podem ser localizadas”⁵ (KOCH; OESTERREICHER, 2007, p. 8).

Koch e Oesterreicher (2007, p. 4-5) elencam uma série de parâmetros comunicativos que estariam influenciando o posicionamento das formas de expressão linguística ao longo do *continuum* concepcional: a) grau de publicidade; b) grau de familiaridade entre os interlocutores; c) grau de implicação emocional; d) grau de ancoragem dos atos comunicativos a situação e ação; e) campo referencial; f) imediatez física dos interlocutores; g) grau de cooperação; h) grau de dialogicidade; i) grau de espontaneidade; j) grau de fixação temática.

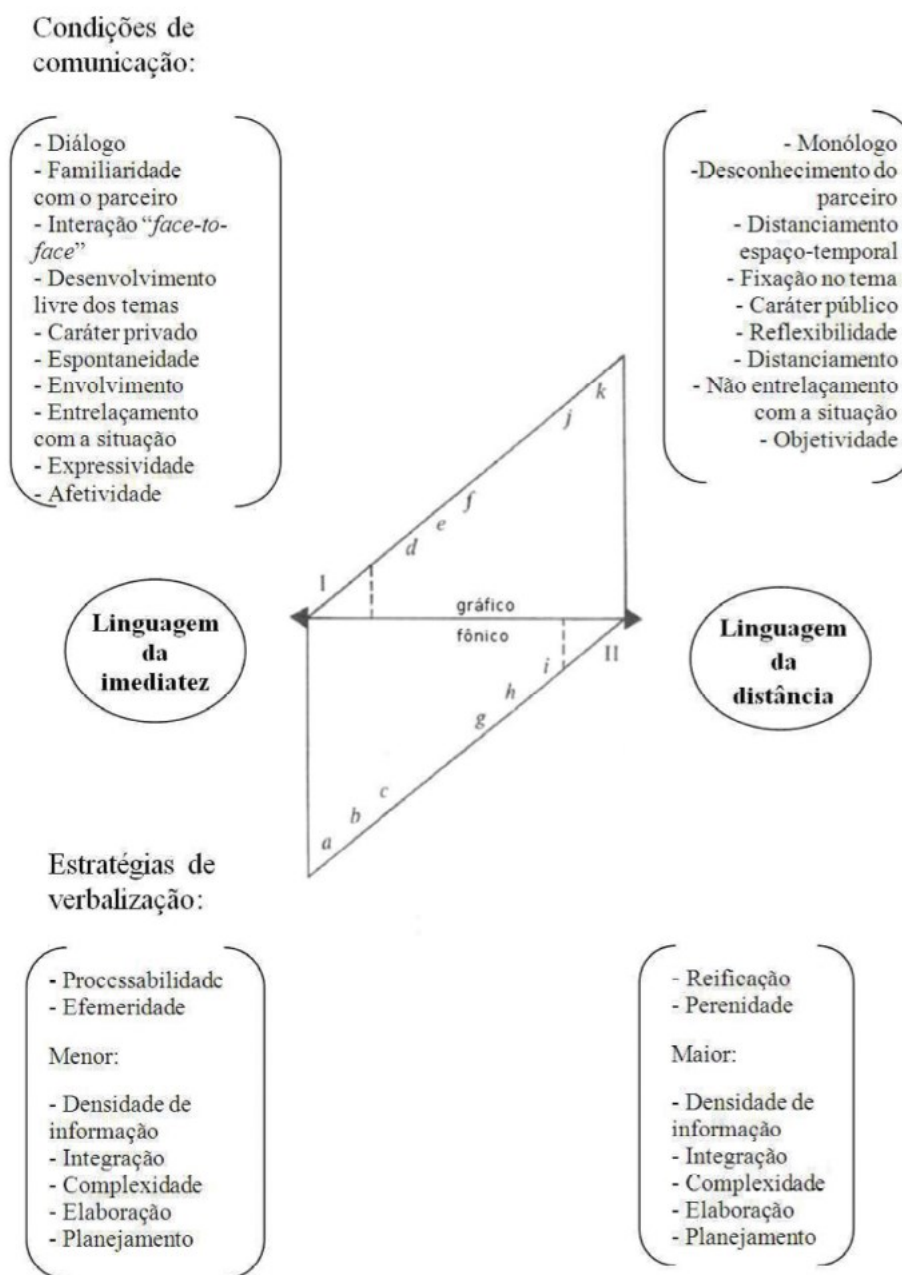
⁵ Tradução autoral do excerto: “En el espacio multidimensional que delimitan ambas formas extremas de la comunicación lingüística se pueden ubicar todas las posibilidades conceptuales entre la oralidad y la escrituralidad” (KOCH; OESTERREICHER, 2007, p. 8).

Reconhecendo as diferentes condições comunicativas que regem os gêneros textuais, Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 159-160) salientam que o *continuum* concepcional não deve ser pensado de modo algum como simplesmente linear. Deve-se destacar que, por se tratar do produto da cooperação dos diversos parâmetros apresentados, “que constituem diferentes formas de comunicação, de acordo com suas diferentes combinações e ênfases possíveis, é possível, na verdade, imaginar um espaço composto por diversas dimensões entre os dois polos” (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 159 -160).

O polo “oral,” caracterizado por manter uma afinidade com o conceito de linguagem da imediatez, engloba formas de comunicação que combinem fatores como “diálogo”, “troca livre entre os participantes”, “familiaridade com o parceiro”, “interação *face-to-face*”, “desenvolvimento livre dos temas”, “caráter privado de familiaridade”, “espontaneidade”, “caráter participativo mais intenso”, “entrelaçamento com a situação”, entre outros. O polo “escrito”, também conhecido por abrigar a linguagem da distância, por outro lado, estaria reunindo gêneros textuais que combinem fatores como “monólogo”, “inexistência de câmbio entre os locutores”, “desconhecimento do parceiro”, “distância espacial e temporal”, “tema fixo”, “caráter público”, “reflexibilidade”, “caráter participativo pouco intenso”, “não entrelaçamento com a situação”, entre outros (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 160).

As afinidades entre o meio fônico (que propicia o passageiro) e a oralidade concepcional (imediatez comunicativa) e entre o meio gráfico (naturalmente vinculado ao planejamento) e a escrituralidade concepcional (distância comunicativa) ficam visíveis na seguinte esquematização de Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 162).

Figura 2: Meio e concepção - o *continuum* entre a imediatez e a distância comunicativa e o perfil concepcional de algumas formas comunicativas



Fonte: Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 162).

No esquema global apresentado por Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 162), os dois triângulos marcam a afinidade do meio com cada uma das concepções. A posição relativa das formas de expressão *a - k* indica o grau de imediatez ou distância. Os pequenos triângulos internos I e II, por outro lado, estariam destinados às formas de expressão que só existem pela transposição de um meio para outro, como a transcrição de uma conversa casual entre amigos ou a declamação, (no sentido de uma mera leitura em voz alta), de um ato jurídico (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 157).

Considerando a dicotomia estrita em que o meio se insere, os postulados de Koch e Oesterreicher (2007, p. 2; 2013[1985], p. 156), assim como a já mencionada representação proposta por Marcuschi (2001), permitem classificar as peças teatrais cervantinas como fazendo parte do meio gráfico, independentemente do subgênero teatral analisado. No que concerne ao *continuum* concepcional, por outro lado, com base na esquematização observada na Figura 2, pode-se prever uma maior distribuição entre as características que aproximam comédias e entremeses dos dois polos.

A descrição dos entremeses no âmbito do *continuum* concepcional falado/escrito possibilitou a identificação dos seguintes parâmetros, com base nos postulados de Koch e Oesterreicher (2007, p. 2; 2013[1985], p. 4-5):

Quadro 2: Descrição dos entremeses cervantinos a partir dos parâmetros de Koch e Oesterreicher (2007, p. 2; 2013[1985], p. 4-5)

Entremeses analisados:		
Parâmetros	Imediatez:	Distância:
a) Grau de publicidade	+/- privado	+/- público
b) Grau de familiaridade entre os interlocutores	+/- familiaridade com o interlocutor	+/- desconhecimento do interlocutor
c) Grau de implicação emocional	+ implicação emocional	- falta de implicação emocional
d) Grau de ancoragem dos atos comunicativos a situação e ação	+ ancoragem a situação	- distância da situação
e) Imediatez física dos interlocutores	+ imediatez física	- distância física
f) Grau de cooperação	+ forte cooperação	- fraca cooperação
g) Grau de dialogicidade	+ caráter dialógico	- caráter monológico
h) Grau de espontaneidade	+/- grau de espontaneidade	+ grau de planejamento
i) Grau de fixação temática	- fixação temática	+ fixação temática

Fonte: autoria própria.

Os entremeses faziam parte dos subgêneros do teatro breve que integravam a festa teatral barroca⁶ no Século de Ouro espanhol e acompanhavam as comédias e os autos sacramentais (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). A curta duração dos entremeses (geralmente

⁶ A festa teatral barroca e seus subgêneros teatrais receberão destaque no Capítulo 4, na Seção 4.1.

resumidos em apenas um ato), bem como seu caráter jocoso e burlesco, são características que inserem estas dramatizações no grupo de subgêneros do teatro breve da Idade do Ouro. Os entremeses eram caracterizados por contar histórias protagonizadas por indivíduos das classes média e baixa do Século de Ouro (KING, 2010a, p. 537). Deve-se destacar que a narrativa *entremesil* costumava explorar ao máximo a comicidade verbal (uso de recursos para provocar o riso), assim como a comicidade cênica (gestos grotescos, movimentos desconexos, brigas, perseguições etc.) (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). Essas características parecem estar alinhadas com o polo da imediatez comunicativa, uma vez que é possível prever, como observado no Quadro 2, uma c) maior implicação emocional do discurso, bem como uma d) maior ancoragem dos atos comunicativos a situação e ação.

Os entremeses, assim como as demais produções cênicas, foram idealizados para serem apresentados a grandes públicos. Sob a perspectiva do texto como um produto destinado a um leitor, ou a uma plateia, os entremeses poderiam se encontrar mais próximos do polo da distância, como de caráter a) mais público e menos privado. Por outro lado, se pensado sob a perspectiva dos personagens, os entremeses poderiam estar situados num meio termo entre os polos da imediatez e distância, tendo em vista as diversas situações a que os interlocutores estão expostos, com diferentes graus de publicidade.

Acompanhando a experiência dos personagens também pode-se prever um b) maior grau de familiaridade com o interlocutor nas interações que envolvem seus familiares ou amigos, bem como desconhecidos que adquirem proximidade ao longo da narrativa. Nessas circunstâncias, que são frequentes nos entremeses analisados, é possível prever uma maior aproximação do polo da imediatez. Por outro lado, não se deve ignorar a existência de situações em que predomina a distância comunicativa, com maior desconhecimento do interlocutor e menor familiaridade.

Tendo em vista que este trabalho está analisando o discurso como um produto da interlocução entre personagens (sem ignorar as singularidades da autoria cervantina) também se espera encontrar uma e) maior imediatez física entre os interlocutores, bem como uma f) forte cooperação entre os personagens. Outra característica dos entremeses é a possibilidade de observar interações entre personagens variados, que estão presentes em grande número ao longo das obras contempladas neste estudo. Essa particularidade confere aos entremeses um caráter g) mais dialógico. Tanto esta característica, assim como a maior imediatez física e a forte cooperação entre os interlocutores aproximam os entremeses do polo da imediatez comunicativa.

Torna-se oportuno salientar que os entremeses cervantinos analisados neste estudo estão escritos em prosa, aos moldes dos ensinamentos de Lope de Rueda (ASENSIO, 1971, p. 41). Lope de Rueda foi um grande incentivador do uso da prosa na arte dramática, uma vez que o verso foi por muitos anos considerado o molde do cômico no teatro (ASENSIO, 1971, p. 41). O emprego da prosa auxiliaria a conferir aos entremeses uma h) maior espontaneidade. O caráter autoral do texto cênico, no entanto, também pode conferir ao teatro breve cervantino um maior grau de planejamento, uma vez que as obras são previamente planejadas antes de irem em cena nos *corrales de comedias*.

Por fim, a i) escassa fixação temática nos entremeses (fruto do desenvolvimento livre dos temas ao longo das interações) parece aproximar mais este parâmetro do polo da imediatez comunicativa.

As comédias, quando descritas no âmbito do *continuum* concepcional falado/escrito, por outro lado, parecem apresentar algumas diferenças pontuais, quando comparadas com a análise dos entremeses vista anteriormente.

Quadro 3: Descrição das comédias cervantinas a partir dos parâmetros de Koch e Oesterreicher (2007 2006, p. 2; 2013[1985], p. 4-5)

Comédias analisadas:		
Parâmetros	Imediatez:	Distância:
a) Grau de publicidade	+/- privado	+/- público
b) Grau de familiaridade entre os interlocutores	+/- familiaridade com o interlocutor	+/- desconhecimento do interlocutor
c) Grau de implicação emocional	+ implicação emocional	- falta de implicação emocional
d) Grau de ancoragem dos atos comunicativos a situação e ação	+/- ancoragem a situação	+/- distância da situação
e) Imediatez física dos interlocutores	+ imediatez física	- distância física
f) Grau de cooperação	+ forte cooperação	- fraca cooperação
g) Grau de dialogicidade	+ caráter dialógico	+/- caráter monológico
h) Grau de espontaneidade	- grau de espontaneidade	+ grau de planejamento
i) Grau de fixação temática	- fixação temática	+ fixação temática

Fonte: autoria própria.

As comédias, diferentemente dos entremeses, se caracterizavam por seu longo tempo de duração, normalmente dividido em três atos. As jornadas deste teatro de extensa duração eram intercaladas por diferentes subgêneros do teatro breve, como os já mencionados entremeses, que ajudavam a entreter o público entre as complexas dramatizações idealizadas pelos comediógrafos do Século de Ouro (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). Uma particularidade das comédias, que contrasta com os entremeses, diz respeito aos extratos sociais representados no palco, uma vez que as comédias davam voz para a elite, ou seja, para a realidade vivida pela classe alta e a nobreza (KING, 2010b, p. 238).

Arelado às características apresentadas, merece destaque o fato de as comédias analisadas estarem escritas em verso, em contraste com os entremeses cervantinos desse estudo, que foram escritos em prosa. O verso, e a métrica que o constrói, faziam parte da tradição literária dos séculos XVI e XVII e eram extremamente apreciados pelos escritores do período (LEYVA, 2000, p. 92). “A concepção em verso da obra teatral parece ter uma das suas principais motivações na tradição de que a verdadeira arte da palavra é o verso”, forma tão cultivada pelo cânone e difundida no mundo cênico ornada do maior prestígio (LEYVA, 2000, p. 93). Essa característica pode impactar diretamente na construção do *continuum* concepcional do texto cômico.

Por estarem escritas em verso, as comédias costumavam respeitar uma métrica, que deveria seguir o padrão das estrofes poéticas predeterminadas pelos autores. Em função desta característica é esperado das comédias um h) menor grau de espontaneidade e um maior grau de planejamento, quando comparadas com os entremeses analisados, que estão escritos em prosa.

A estrutura versificada das comédias também incentiva a presença de solilóquios, presentes ao longo do espetáculo cênico na forma de extensos monólogos dramatizados, normalmente destinados a evocar figuras sublimes e elevar personagens marcantes. Em virtude desta particularidade, espera-se encontrar um g) caráter mais monológico atrelado a este tipo de situação discursiva. Não se deve ignorar, no entanto, que as comédias, assim como as demais modalidades teatrais, se fundamentam na interação entre personagens. Essa virtude confere as comédias um caráter dialógico inegável.

O caráter monológico de algumas dramatizações que compõe as comédias concede a estas ocorrências uma d) menor ancoragem dos atos comunicativos a situação e ação, bem como uma maior distância da situação comunicativa. Por outro lado, nas demais interações cênicas,

hegemonicamente marcadas pela interação entre personagens, verifica-se uma maior ancoragem dos atos comunicativos a situação e ação.

Os demais parâmetros observados se assemelham com os já mencionados nos entremeses. Com relação ao a) grau de publicidade, é esperado que as comédias estejam situadas entre os polos da imediatez e distância comunicativa, tendo em conta os diferentes níveis de publicidade a que os personagens estão expostos ao longo do espetáculo teatral. Também pode-se prever um b) maior grau de familiaridade com o interlocutor em situações marcadas pela interação entre personagens que possuem relações de proximidade. Da mesma forma, merecem igual destaque as interações com maior desconhecimento do interlocutor e menor familiaridade, em que predomina a distância comunicativa.

Assim como nos entremeses analisados, é possível prever uma c) maior implicação emocional dos personagens, como também uma e) maior imediatez física dos interlocutores, um f) maior grau de cooperação e uma i) escassa fixação temática, em função dos muitos diálogos que compõe as comédias e propiciam uma maior liberdade para desenvolver os temas da conversação.

Nos moldes do proposto por Koch e Oesterreicher (2007, p. 2; 2013[1985], p. 4-5), a distribuição dos parâmetros no *continuum* concepcional das comédias parece situar esta modalidade de teatro como em um espaço entre o polo da imediatez e distância. O mesmo ocorre com os entremeses, que transitam entre os dois polos. É pertinente destacar, no entanto, que quando comparados com as comédias, os entremeses parecem se situar mais próximos do polo da imediatez, uma vez que possuem mais parâmetros que caminham para esta direção, em oposição a distância.

Reconhecendo os parâmetros recuperados anteriormente, convém revisitar os postulados de Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 163) que lançam luz para as particularidades da escrita literária, que, em muitos casos, apresenta manifestações típicas da oralidade. Os autores salientam que, por mais que determinadas formas de expressão da escrita literária apresentem traços distintivos com marcadores de proximidade, como “espontaneidade”, “familiaridade”, “expressividade” e “participação afetiva”, deve-se atentar para o fato de que nestes casos “se trata de uma proximidade produzida com o auxílio de certos signos distintivos caracterizados pela linguagem da imediatez” (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 163). Segundo os autores, essa imediatez produzida ocorre graças a uma característica dupla. De modo global, ela ocorre “caso o próprio texto “comunique” de forma imediata, ao evidenciar uma estrutura completa de comunicação linguística imediata

(determinadas formas poéticas etc.)”. A imediatez produzida também pode ser parcial, “se o autor do texto, de modo mimético-imitativo – quase como uma citação – fizer inserções caracterizadas pela imediatez linguística (caracterização das personagens, “cor” local etc., [...])” (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 163). Na contramão, também é possível produzir uma distância parcial em um discurso imediato, “inserida por um componente exageradamente explícito, complexo e fortemente integrado – geralmente acompanhado por sinais fonético-entonacionais e mímico- gestuais correspondentes” (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 163). Os autores mencionam que nestas determinadas ocorrências verifica-se um uso estilístico, que carece de interpretação. Verifica-se que “a citação caracterizada pela distância linguística pode, por exemplo, sinalizar um sentido paródico ou irônico da expressão, servindo nesses casos à expressão da afetividade linguística” (KOCH; OESTERREICHER, 2013 [1985], p. 163).

No que diz respeito as estratégias de verbalização, Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 163) chamam atenção para a existência de textos fragmentários, desintegrados e não planejados (como a reprodução do fluxo de consciência nos romances). Deve-se destacar que a linguagem e a construção destes textos, por mais que em um primeiro olhar igualem-se a formas de apresentação com características da imediatez linguística, são produzidas e funcionam de modo totalmente diferente, de forma que mereçam ser interpretadas de forma completamente diferente do fenômeno oral correspondente. Nas palavras de Koch e Oesterreicher (2013 [1985], p. 163), “Esses textos geralmente são destinados a uma recepção concentrada, para a qual são requeridas a fantasia e a criatividade do receptor”.

Segundo Conde Silvestre (2007, p. 35), o fato de os dados linguísticos do passado estarem documentados em grande parte apenas em meio escrito representa uma série de obstáculos ao pesquisador. O acesso restrito da população à escrita é um fator que costuma limitar as investigações no âmbito da linguística histórica, uma vez que até pouco tempo atrás apenas falantes masculinos da classe média e alta da sociedade tinham acesso a escrita (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36). Neste sentido, segundo o autor, as informações que costumam estar disponíveis ao linguista sobre os estratos baixos da sociedade e sobre falantes femininos são escassas.

Diante das dificuldades apontadas por Conde Silvestre (2007), os diferentes gêneros teatrais cervantinos surgem como corpus produtivo para o estudo de fenômenos da oralidade, tendo em vista a abrangência de níveis sociais contemplados nestas obras e a diversidade de personagens femininos contidos nas mesmas. Vale ressaltar que a análise das formas de

tratamento pronominais e nominais proposta neste estudo tem a finalidade de orientar o leitor sobre os tratamentos dos personagens literários cervantinos. Nas palavras de Pedroviejo Esteruelas (2012, p. 156-157), deve-se propor orientar e não conhecer detalhadamente a realidade da época porque, para esse fim, devem ser analisados, por exemplo, documentos judiciais, epístolas etc., que se aproximam mais das formas de tratamento reais do que na literatura, cuja codificação é mais complexa que na língua falada.

As obras que compõem a coleção cervantina *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, como o título sugere, nunca foram apresentadas publicamente. King (2011, p. 651), no entanto, destaca que uma variedade de elementos, desde a maneira com Cervantes conduz as cenas até a distribuição dos personagens são provas de que o dramaturgo idealizou a representação pública destas obras.

No que se refere aos entremeses que fazem parte da compilação, King (2011, p. 651) atesta que foi sugerido que a apresentação dos mesmos tenha sido rejeitada em parte porque se diferenciavam dos trabalhos anteriores de entremesistas e autores de gêneros irmãos. Uma particularidade dos entremeses de Cervantes apontada por King (2011, p. 651) é o número de personagens nas obras. Conforma indica o autor, os entremeses cervantinos são atípicos, uma vez que incorporam até dez personagens, o dobro do encontrado nos *pasos* de Lope de Rueda. Cervantes aproveita a base popular do *entremés* para expandir o seu leque de possibilidades dramáticas, uma vez que adiciona ao tradicional elenco *entremesil* protagonizado por camponeses rústicos, rufiões, sacristãos e barbeiros, novos personagens como prefeitos de classe média, juízes, médicos, comerciantes e mulheres habilmente engenhosas (REED, 1991, p. 70). Segundo Asensio (1971, p. 80), os entremeses eram marcados, em muitos casos, pelo desfile de *figuras*, que encantavam pela apresentação de uma variedade de personagens caricaturescos procedentes de quase todas as posições sociais. Essa maior variedade de personagens, no entanto, proporcionou a realização de dinâmicas interacionais ainda mais complexas (KING, 2011, p. 652). Neste sentido, o elevado número de indivíduos nas peças de Cervantes faz do material uma fonte propícia para o estudo das formas de tratamento, uma vez que permite que sejam analisadas uma diversidade de díades interacionais.

Na próxima seção a oralidade observada na escrita do Século de Ouro ganhará destaque. Para tal feito, serão apresentados alguns postulados sobre a estilística de escritores como Cervantes.

2.3 A ORALIDADE NA ESCRITA DO SÉCULO DE OURO: UM OLHAR PARA A ESTILÍSTICA CERVANTINA

Conhecido como o período que marcou o apogeu das artes espanholas, o Século de Ouro se destaca, para além de seus escritores ilustres, por ter sido uma época de grades transformações linguísticas no espanhol clássico (PÉREZ-SALAZAR, 2018, p. 98). Em contraste com a Idade Média, a Idade do Ouro deu lugar a um cenário de crescente inovação na língua espanhola, tendo em conta a maior consciência linguística dos falantes em detrimento da apresentada nos textos medievais (LAPESA, 1981, p. 391). Essa particularidade pode ser verificada nas produções textuais dos séculos XVI e XVII, que apresentam marcas da oralidade da sociedade daquele tempo. Lapesa (1981, p. 408) salienta que essa característica parece evidenciar uma menor preocupação dos escritores da época em seguir um rigor gramatical, diferentemente do espanhol contemporâneo.

A doutrina estilística de dramaturgos como Cervantes valorizava a busca por uma escrita que expressasse, na medida do possível, a naturalidade e fluidez da fala. Para tal, era prezada uma linguagem objetiva em transmitir a mensagem desejada pelos escritores (LAPESA, 1981, p. 309). O autor do *Quijote* se mostrou, nas palavras de Lapesa (1981, p. 332), um dos escritores que maior demonstraram interesse por questões linguísticas ao passar suas ideias para o papel. Ao redigir suas obras, Cervantes buscava recriar, com esmero, a variedade linguística correspondente as diferentes esferas sociais representadas por seus personagens (LAPESA, 1981, p. 332). Por esses motivos, o estilo do renomado escritor é classificado por Lapesa (1981, p. 332) como uma narração realista e de diálogo familiar. Em virtude dessas características, a produção cervantina se destaca como uma fonte profícua para o estudo linguístico em materiais escritos com traços da oralidade de uma dada época. No que diz respeito ao fenômeno de nosso interesse, o teatro de Cervantes permite ao linguista documentar os tratamentos encontrados em amostras de linguagem produzida com intuito de representar diferentes níveis sociais.

A obra de Cervantes vem proporcionando importantes estudos sobre o sistema de tratamento da Idade do Ouro. Merecem destaque os estudos clássicos de St. Clair Sloan (1922), que analisa os tratamentos pronominais no *Quijote*; e Rogers (1924), que estuda os pronomes nas *Novelas Ejemplares* de Cervantes. As obras do dramaturgo também aparecem nos estudos de King (2010a, 2010b), que inclui algumas comédias e entremeses cervantinos em sua investigação sobre as formas de tratamento pronominais no Século de Ouro. Deve-se destacar, no entanto, que ainda carecem estudos sobre os tratamentos nos séculos XVI e XVII que incorporem as formas e fórmulas nominais em sua análise (MEDINA MORALES, 2002, p.

1329) – ao que propõe este estudo. Essa realidade aparece refletida nas investigações sobre os tratamentos nas obras de Cervantes, que, em sua maioria, centram suas análises nas formas pronominais. No espectro cervantino, também faltam pesquisas que analisem seus dados sob o escopo de uma metodologia linguística sócio-histórica.

Os diálogos das mulheres cervantinas também merecem atenção, tendo em vista o reconhecido destaque que os estudos feministas cervantinos vêm recebendo no campo da literatura (PARK, 1999, p. 112). As personagens femininas das obras de Cervantes, apesar de muito investigadas no estudo literário (SÁNCHEZ LLAMA, 1993; PARK, 1999; OLIVIERI, 2017; entre outros), receberam pouco destaque nos trabalhos sobre os tratamentos da Idade do Ouro. A próxima seção abordará os estudos feministas cervantinos, na medida em que discorre sobre a importância de analisar as formas de tratamento nos discursos das personagens femininas do autor do *Quijote*.

2.4 ESTUDOS FEMINISTAS CERVANTINOS E A IMPORTÂNCIA DE ANALISAR AS FORMAS DE TRATAMENTO NOS DISCURSOS DAS PERSONAGENS FEMININAS DO AUTOR DO *QUIJOTE*

Vários autores atestam a influência que o gênero dos interlocutores desempenha na escolha das formas de tratamento (KING, 2010a, 2010b; MEDINA MORALES, 2002; PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012). Em diálogo com esses estudos, a análise dos tratamentos nas interações protagonizadas por mulheres cervantinas se mostra uma temática produtiva, considerando que a presença feminina nas obras de Cervantes constitui um campo de investigação amplamente discutido pela crítica (PARK, 1999, p. 112).

As personagens femininas se destacam nas obras do renomado escritor espanhol por romperem estereótipos tradicionais da mulher espanhola do Século de Ouro. No período foram poucos os avanços na consideração social da mulher, que, em muitos casos, tinha o destino definido pelo Conselho de Trento (1563), o qual consagrava o casamento, bem como a reclusão no convento, como suas únicas perspectivas (SÁNCHEZ LLAMA, 1993, p. 941). Naquela época, a sociedade condicionava as mulheres ao casamento ainda jovens, com idade que variava de catorze a quinze anos (OLIVIERI, 2017, p. 283). Nesse cenário, o casamento tornou-se, na maioria dos casos, um simples contrato entre as partes, organizado geralmente pelos pais e não por amor recíproco (OLIVIERI, 2017, p. 283). Em meio à realidade opressora imposta às mulheres pela sociedade patriarcal, a literatura cervantina tratou de canalizar todo um sentimento de busca de liberdade feminina, que dialogava com a problemática social representada pela situação da mulher no Século de Ouro (PARK, 1999, p. 123).

No que concerne às comédias da Idade do Ouro, a figura feminina é responsável por controlar a cena. Dessa forma, González (1995, p. 42) destaca o protagonismo da mulher nesse gênero teatral ao ressaltar que, nas comédias, as personagens femininas se portavam como transgressoras de uma ordem social inventada por homens e na qual não se sentem livres.

No que diz respeito aos entremeses, Olivieri (2017, p. 282) aponta que o estudo dos personagens femininos adquire ainda mais relevância, considerando que, nesse gênero, as mulheres aparecem em grande parte das cenas e dos diálogos e estão presentes em toda obra. O protagonismo da mulher nos entremeses está relacionado, sobretudo, à comicidade característica desse gênero, uma vez que não era habitual no mundo real que as mulheres contestassem as imposições sociais da época (GONZÁLEZ, 1995, p. 53).

O papel de destaque que as mulheres assumem no teatro do Século de Ouro torna produtiva a análise das formas de tratamento utilizadas nas interações dessas personagens. Reconhecendo as particularidades da mulher cervantina, o estudo dos tratamentos usados em diádes com participação feminina pode se basear na hipótese de que a caracterização das personagens apareça refletida nos tratamentos empregados na conversação. Essa hipótese encontra amparo na investigação de Pedroviejo Esteruelas (2012, p. 163), quem, após analisar as formas nominais e pronominais em trinta e um entremeses da primeira metade do século XVII (tanto em diádes femininas e masculinas), destaca a interferência do fator sexo dos interlocutores na escolha do tratamento oportuno.

A próxima seção, discorre-se sobre o papel da mulher na mudança linguística, buscando traçar um paralelo com os desafios apresentados no campo da Sociolinguística Histórica em reunir amostras linguísticas representativas da fala feminina.

2.5 O PAPEL DA MULHER NA MUDANÇA LINGUÍSTICA: DESAFIOS DA SOCIOLINGUÍSTICA HISTÓRICA

O primeiro ponto a se elucidar nesta seção é que a consideração dos achados sociolinguísticos sobre o papel das mulheres na mudança linguística – os quais costumam se debruçar sobre banco de dados de fala ou amostras escritas produzidas –, pode auxiliar este estudo a compreender os dados presentes na representação da fala, perseguida por escritores como Miguel de Cervantes. Entende-se que para empreender um estudo linguístico sócio-histórico sobre as formas de tratamento produzidas em interações com participação feminina, como se propõe esta investigação, deve-se recuperar os achados clássicos da sociolinguística variacionista sobre sexo e gênero (ECKERT, 1989; ECKERT; MCCONNELL-GINET 2003; LABOV, 1991; 2001). Torna-se oportuno salientar, no entanto, os contrastes metodológicos

existentes entre os estudos variacionistas mencionados e as investigações realizadas no âmbito da Sociolinguística histórica. Esta seção buscará realçar a importância que a produção feminina desempenha nos estudos sociolinguísticos. Em diálogo com os postulados sobre o tema, serão abordados alguns obstáculos enfrentados pelo linguista sócio-histórico que investiga o discurso feminino, bem como as contribuições que as amostras literárias, como as peças teatrais, podem proporcionar para estudos em Sociolinguística Histórica.

Antes de discutir estes temas se mostra pertinente definir a perspectiva adotada por este trabalho no que concerne as categorias sexo e gênero. Seria oportuno salientar que no âmbito dos estudos linguísticos históricos que investigam as formas de tratamento no Século de Ouro predominam pesquisas que utilizam a terminologia sexo (feminino e masculino) (BIDERMAN, 1972-1973; MEDINA MORALES, 2002; PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2003; 2012; KING, 2010a; 2010b). Neste estudo, no entanto, será empregada a terminologia gênero, em detrimento do sexo. Essa escolha está associada com o entendimento de gênero como uma dimensão de identidade (ECKERT; MCCONNELL-GINET, [2003] 2013; JONES, 2016). Nas palavras de Jones (2016), devemos encarar o gênero como uma manifestação das “normas culturais sobre quais papéis e identidades são considerados apropriados para mulheres ou homens, como por exemplo, se algo é feminino ou masculino”. Neste sentido, gênero não é sinônimo de diferença de sexo no sentido biológico, mas sim a forma como indivíduos performam sua identidade de gênero (JONES, 2016, p. 210). O conceito de feminilidade, desta forma, pode estar associado à aparência de uma pessoa ou à sua personalidade, características essas que extrapolam o conceito de sexo biológico (ECKERT; MCCONNELL-GINET, [2003] 2013, p. 2; JONES, 2016, p. 210).

Ao optar pela terminologia gênero para analisar as formas de tratamento nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses de Cervantes, este estudo assume que, para além do sexo biológico, a caracterização dos personagens, bem como a idealização de suas performances para o espetáculo cênico, deve ser levada em conta na análise dos dados.

O papel das diferenças de gênero na mudança linguística tem sido amplamente discutido na literatura da sociolinguística variacionista (ECKERT, 1989; ECKERT; MCCONNELL-GINET 2003; LABOV, 1990; 2001; TAGLIAMONTE, 2012; SHIN, 2013). Segundo Labov (1990, p. 205), de todos os princípios sociolinguísticos, o mais claro e mais consistente é o contraste entre mulheres e homens. Os estudos variacionistas convergem em um consenso, ou melhor, uma “generalização”, de que as mulheres tendem a evitar formas estigmatizadas (TAGLIAMONTE, 2012, p. 32). Essa correlação reverberaria de tal forma que ganharia os

rótulos de “padrão sociolinguístico de gênero” (FASOLD, 1990, p. 92 *apud* TAGLIAMONTE, 2012, p. 32) e “verdade sociolinguística” (atribuído a Chambers em Cheshire 2002: 426 e confirmado posteriormente pelo autor citado) (TAGLIAMONTE, 2012, p. 32). Existem evidências substanciais, nas palavras de Shin (2013, p. 136), de que as mulheres estão quase sempre na vanguarda da mudança linguística em ambientes monolíngues (ECKERT, 1989; ECKERT; MCCONNELL-GINET 2003; LABOV, 1991; 2001). O protagonismo feminino está tão presente nesses contextos que Labov (2001, p. 501) destaca que em muitas ocasiões as mulheres lideram a maioria das mudanças linguísticas e aceitam e ajudam a propagá-las antes dos homens.

Ao discutir o efeito feminino (*women effect*), a principal explicação difundida na Sociolinguística para o sucesso desse fenômeno estaria na constatação de que a inovação linguística seria iniciada por indivíduos menos conformistas com as normas sociais (ECKERT, 1989, ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003; LABOV, 1990; 2001). Para Labov (2001, p. 516), as mulheres trabalhadoras ou da classe média baixa seriam as principais condutoras da mudança linguística, tendo em vista a capacidade particular que possuem de enfrentar as normas estabelecidas e a motivação que têm para desafiá-las. O pensamento de que as mulheres da classe trabalhadora são tipicamente as líderes da mudança linguística também é compartilhado por Eckert e McConnell-Ginet (2003, p. 300-302). Shin (2013, p. 136) aponta que as autoras ainda acrescentam que as mulheres de classe alta resistem às mudanças, e que os homens, independentemente de sua classe social, tendem a estar em algum lugar no meio, não liderando ou resistindo a mudanças. As diferenças de gênero constatadas indicariam que "as mulheres estão usando mais a linguagem para construir diferenças sociais entre si, enquanto os homens estão evitando usos extremos" (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 302 *apud* SHIN, 2013, p. 136).

A importância da figura feminina no cenário da mudança linguística estaria evidente em numerosos estudos, segundo Labov (1990). Em um cenário em que variáveis sociolinguísticas estáveis estivessem presentes, Labov (1990, p. 210; 2001, p. 266) salienta uma maior preferência dos homens por formas não padrão do que as mulheres. Essa constatação básica, segundo o autor, poderia estar relacionada com a menor pressão social destinada aos homens ao optar por formas não padrão. As mulheres, por outro lado, estariam mais vulneráveis a sofrer estigmas da sociedade e, por sua vez, optariam por usar formas mais padrão, respondendo ao prestígio explícito associado a elas (LABOV, 1990, p. 211; 2001, p. 266). Existem numerosos estudos que sustentam diretamente esse argumento, utilizando diferentes variáveis de estudo.

Labov (1990, p. 212) destaca que, até o momento dessa publicação, não havia casos relatados em que os homens parecessem favorecer mais a forma de prestígio do que as mulheres.

No que concerne às mudanças vindas de cima, Labov (1990, p. 213; 2001, p. 274) lança luz para o fato de as mulheres preferirem mais as formas prestigiadas em detrimento dos homens. As mudanças que vêm de cima ocorrem em um nível relativamente alto de consciência social e mostram uma maior taxa de ocorrência em estilos formais. Por estar associado à importação de padrões de prestígio externos a comunidade de fala, esse tipo de mudança costuma influenciar grupos com alta insegurança linguística (LABOV, 1990, p. 213). Para Labov (1990, p. 213), as mulheres lideram tanto a aquisição de novos padrões de prestígio quanto a eliminação de formas estigmatizadas.

Nas mudanças vindas de baixo, Labov (1990, p. 215; 2001, p. 292) também ressalta o protagonismo feminino ao constatar que as mulheres são, na maioria das vezes, as inovadoras nesses processos. As mudanças que vêm de baixo, nas palavras do autor, corresponderiam à forma básica de mudança linguística que opera dentro do sistema, abaixo do nível de consciência social. As mudanças vindas de baixo oferecem uma visão mais clara do efeito da diferenciação sexual sobre a evolução contínua dos sistemas linguísticos (LABOV, 1990, p. 215).

Deve-se destacar, no entanto, que apesar das extensas declarações sobre a relação entre o uso da língua e as diferenças entre homens e mulheres, é pertinente recordar que estas seriam simplificações exageradas, uma vez que “nem todas as mulheres evitam formas estigmatizadas e nem todos os homens abraçam formas não estigmatizadas”⁷ (TAGLIAMONTE, 2012, p. 34). O principal consenso estabelecido a partir das afirmações anteriores seria de que as diferenças entre mulheres e homens estariam profundamente vinculadas ao contexto social e à avaliação social das formas em uso (TAGLIAMONTE, 2012, p. 34). Na esteira desse pensamento, merecem destaque as pesquisas que “expõem variações individuais dentro de grupos e tentam interpretar e compreender as razões para estas diferenças (ECKERT, 1988, 1999, 2000)” (TAGLIAMONTE, 2012, p. 34). Segundo esta visão, as disparidades entre mulheres e homens estão ligadas “a avaliação social das variantes (prestígio ou estigmatização), bem como ao seu estatuto na comunidade de fala (ou seja, quais são os grupos sociais que mais os utilizam)” (TAGLIAMONTE, 2012, p. 34).

⁷ Tradução própria do excerto de (TAGLIAMONTE, 2012, p. 34): “Not all women avoid stigmatized forms and not all men embrace nonstigmatized forms”.

Cabe destacar que, apesar de inicialmente os estudos variacionistas terem concentrado sua atenção para lidar com a variabilidade fonética/fonológica, existem evidências crescentes de que as variáveis sociais, incluindo gênero, desempenham um papel no processo de variação e mudança (morfo)sintática (SHIN, 2013, p. 136). Conforme mencionado na Seção 2.4, estudos sobre as formas de tratamento no Século de Ouro espanhol já vêm demonstrado a influência do gênero dos interlocutores na escolha dos tratamentos utilizados (KING, 2010a, 2010b; MEDINA MORALES, 2002; PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012).

Um grande obstáculo para pesquisadores da Sociolinguística histórica, no entanto, está no difícil acesso a amostras linguísticas que documentem a fala feminina, uma vez que muitos dos registros escritos que sobreviveram à ação do tempo foram redigidos por falantes masculinos da classe média e alta da sociedade (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36). A invisibilidade das mulheres na documentação é salientada por Baranda (2002, p. 34), quem estuda as escritoras do Século de Ouro. Diferentemente dos escritores homens, que tinham livre acesso para publicar suas obras, as escritoras mulheres enfrentavam uma maior dificuldade para fazerem suas vozes chegarem à escrita pública nos primeiros anos do século XVI (BARANDA, 2002, p. 37).

Deve-se destacar que, apesar dos progressivos avanços produzidos na alfabetização feminina ao longo da Idade do Ouro, principalmente no final do século XVI e começo do século XVII, o padrão da mulher alfabetizada ainda se limitava à nobreza ou classe social abastada de centros urbanos, em sua maioria, do final do século XVI (BARANDA, 2002, p. 35). Entre as mulheres alfabetizadas, poucas tiveram sucesso em publicar suas obras. Baranda (2002, p. 37-38) enfatiza essa realidade ao constatar o elevado número de documentos de caráter privado redigidos por mulheres, sobretudo epístolas, que se encontram conservados, em contraste com as publicações literárias femininas, que não tinham o mesmo alcance das produções masculinas. O grande obstáculo das mulheres do Século de Ouro, por tanto, não estava em escrever, mas em fazer que seu discurso se torne público (BARANDA, 2002, p. 37).

A esfera literária, com destaque para o teatro espanhol, vem proporcionando estudos produtivos sobre o comportamento das formas de tratamento na Idade do Ouro (MEDINA MORALES, 2002, 2006; KING, 2010a, 2010b; PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012). Diante das dificuldades enfrentadas na Sociolinguística histórica em reunir textos de informantes de estratos baixos da sociedade e de falantes femininos (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36), as peças teatrais podem auxiliar na documentação dos tratamentos encontrados em amostras de linguagem representativa de diferentes níveis sociais.

Antes de discutir o sistema de tratamento do Século de Ouro no Capítulo 3, exploraremos as dimensões de poder e solidariedade de Brown e Gilman (2003 [1960]), modelo pioneiro no estudo das formas pronominais de tratamento em muitas línguas.

2.6 AS DIMENSÕES DE PODER E SOLIDARIEDADE

Os postulados de Brown e Gilman (2003 [1960]) sobre as dimensões do *poder* e *solidariedade* vem impulsionando numerosas pesquisas sobre as formas de tratamento desde os anos 60, época em que a publicação *The Pronouns of Power and Solidarity* ganhava destaque no congresso sobre “Estilo na Linguagem” que tinha lugar na Universidade de Indiana (BIDERMAN, 1972-1973, p. 339). Buscando estabelecer uma relação entre o uso das formas de tratamento e as dinâmicas sociais apresentadas como poder e solidariedade, o trabalho de Brown e Gilman (2003 [1960]) pode ser considerado um marco na Sociolinguística americana contemporânea, nas palavras de Biderman (1972-1973, p. 339).

Seria oportuno destacar que, apesar do pioneirismo da proposta de Brown e Gilman (2003 [1960]), o trabalho dos autores ainda possuía algumas lacunas e passaria, posteriormente, por algumas reformulações (BROWN; FORD, 1961). Isso pode estar associado ao fato de que, para descrever os pronomes de tratamento, Brown e Gilman (2003 [1960], p. 253) fizeram uso de algumas generalizações feitas a partir do material consultado, que possuía algumas limitações. Primeiramente, os autores fazem uso das histórias gerais das línguas, embora essas tenham sua preocupação central na fonética em vez de mudança semântica. Os autores também recorrem a um pequeno número de monografias e dissertações de doutorado que descrevem um pronome detalhado e sua semântica para o idioma ou outra língua (ao longo de sua história, em alguns casos em cerca de um século e, por vezes, considerando as obras de um determinado autor). Como evidência primária para o uso do passado, os autores recolhem peças, processos legais e cartas. Além disso, utilizam-se de questionários com falantes de diferentes línguas.

A discussão de Brown e Gilman (2003 [1960], p. 252-255) está centrada na constatação de que a sociedade está polarizada em duas forças, conhecidas como o *poder* e a *solidariedade*. Estas forças devem desempenhar um papel importante para a análise de toda a vida social. Segundo os autores, a semântica do *poder* implica uma relação não recíproca entre pelo menos duas pessoas, ou seja, assimétrica, uma vez que dois interlocutores não devem deter poder numa mesma área de comportamento. A natureza do poder faz com que se manifeste de forma mais ampla em sociedades estratificadas, regidas por estruturas sociais em que existam classificações de poder únicas para cada indivíduo. O poder se manifesta de diferentes formas, seja por meio

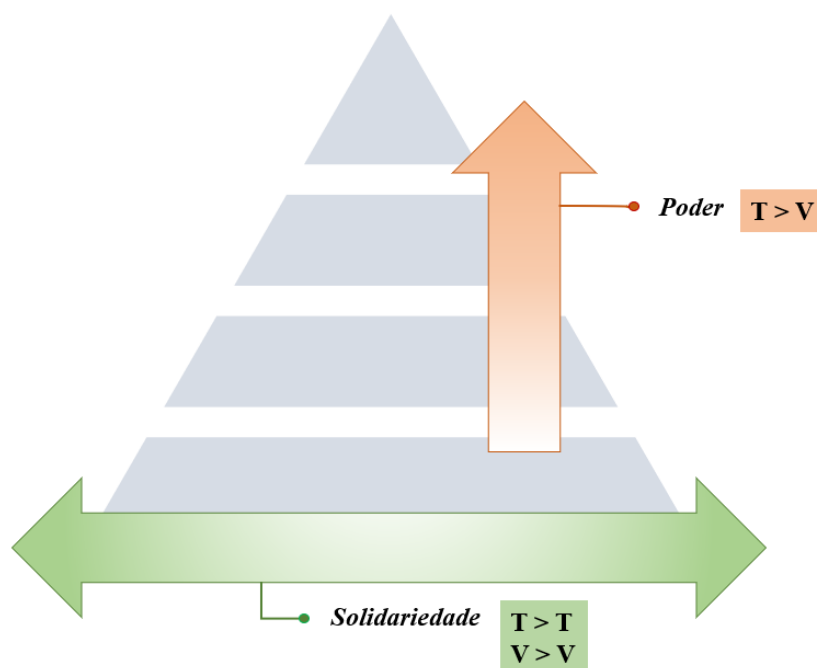
da força física, riqueza, idade, sexo, pelo papel institucionalizado da igreja, do estado, do exército ou da família (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 255). Em função de seu caráter hierárquico, o poder se mostrou a força dominante das formas de relação social no passado, conforme atesta Biderman (1972-1973, p. 339). Essa força estaria enfraquecendo com o avanço da modernidade e o surgimento de uma ideologia igualitária que acompanha a mobilidade social de seus cidadãos. Em meio a esse cenário, Brown e Gilman (2003 [1960], p. 265) ressaltam o crescimento da semântica da *solidariedade*.

Partindo do pressuposto de que nem todas as diferenças entre pessoas implicam uma diferença de poder (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 257), a dimensão da solidariedade surge, segundo os autores, para designar o tratamento entre pessoas iguais em poder. Uma relação regida pela dimensão da solidariedade é caracterizada por seu caráter recíproco. Logo, a direção pronominal nas interações será a mesma, ou seja, o indivíduo receberá de seu interlocutor a mesma forma de tratamento que utilizou anteriormente na conversação.

No centro dessa discussão, está o sistema de tratamento binário que Brown e Gilman (2003 [1960]) representam pelos símbolos T e V (das formas *tu* e *vos* do latim). Esses símbolos foram adotados como os caracteres genéricos utilizados para indicar, respectivamente, familiaridade e distância, em algumas línguas das sociedades modernas ocidentais estudadas pelos autores (inglês, francês, espanhol, italiano e alemão), bem como em outras línguas da Europa, África e Índia (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 254).

A dinâmica adotada por Brown e Gilman (2003 [1960]) para as dimensões de poder e solidariedade pode ser observada na seguinte figura:

Figura 3: Formas de tratamento nas dimensões de *poder* e *solidariedade* de Brown e Gilman (2003 [1960])



Fonte: elaboração própria a partir de Albuquerque (2020, p. 20); adaptado de Brown e Gilman (2003 [1960])

Conforme pode-se verificar na Figura 1, o poder é concebido, para Brown e Gilman (2003 [1960]), como o eixo *vertical* das relações sociais, uma vez que corresponderia as relações assimétricas. A dimensão do poder, como já mencionado, era regida por uma ordem hierárquica, na medida em que era esperado que a posição social dos falantes fosse respeitada na interação. A semântica do poder, segundo Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255), implica o uso de uma forma T do superior a seu subordinado e o uso de uma forma V do subordinado a seu superior. A semântica da solidariedade, por outro lado, corresponde ao eixo *horizontal* das relações sociais, contemplando, desta forma, as relações simétricas. Na Figura 1 é possível observar que em relações solidárias Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255-256) esperam o uso recíproco de uma forma V entre indivíduos de classe social elevada e o uso recíproco de uma forma T entre indivíduos de classes sociais inferiores.

Deve-se salientar, no entanto, que apesar do caráter universal que Brown e Gilman (2003 [1960]) buscam conferir a suas propostas, existe um reconhecimento, por parte dos autores, de suas limitações para descrever as formas de tratamento, uma vez que nem todas as díades permitem uma classificação exclusiva destas formas (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 258). Algumas críticas ao modelo de Brown e Gilman (2003 [1960]) partem de autores como Blas Arroyo (1994c, 1995: 231 *apud* SAMPEDRO MELLA, 2016, p. 103), que comentam que o poder e a solidariedade não são fatores estáticos que determinam de forma mecânica um

tratamento categórico. Desta forma, “pode ocorrer perfeitamente de um locutor que ocupa um nível hierárquico superior a outro – e do qual recebe uma forma V – [...] devolva essa mesma forma de tratamento e não T” (BLAS ARROYO, 1994c, 1995, p. 231 *apud* SAMPEDRO MELLA, 2016, p. 103). A insuficiência do modelo de Brown e Gilman (2003 [1960]) para classificar as formas de tratamento nos moldes do poder e da solidariedade pode ser explicada, nas palavras de Sampedro Mella (2016, p. 104), pelo caráter social e histórico territorial vinculado a variação, juntamente com os diferentes contextos que são atualizados em cada nova situação comunicativa. Neste sentido, Blas Arroyo (1994c, *apud* SAMPEDRO MELLA, 2016, p. 104) atribui as variações verificadas na gestão dos tratamentos a diferenças presentes, não apenas em diferentes línguas, mas em variedades linguísticas que fazem parte de uma mesma comunidade idiomática, como no caso da língua espanhola e seus respectivos geoleitos.

No que concerne ao Século de Ouro, a carência do modelo de Brown e Gilman (2003 [1960]) para descrever os tratamentos é apontada por King (2010a, p. 540). Segundo o autor, os postulados de Brown e Gilman (2003 [1960]) parecem não dar conta de todas as particularidades do sistema de tratamento do espanhol da era de ouro, uma vez que neste período estava em vigência na Península Ibérica o sistema de tratamento tripartido, composto por *tú*, *vos* e *vuestra merced*, que contrastava com o sistema binário reconhecido pelos criadores das dimensões de poder e solidariedade.

Apesar das mencionadas limitações, o estudo clássico de Brown e Gilman (2003 [1960]) é resgatado nesta pesquisa por reconhecer a importância desse trabalho para as pesquisas sociolinguísticas sobre as formas de tratamento (MEDINA MORALES, 2002, p. 1329).

Para que seja possível traçar um paralelo entre o sistema postulado por Brown e Gilman (2003 [1960]) e o sistema de tratamento vigente no Século de Ouro espanhol, o próximo capítulo abordará a historicidade das formas de tratamento, bem como sua difusão no espanhol ibérico dos séculos XVI e XVII.

3. O OBJETO DE ESTUDO

Este capítulo lançará luz para o estudo das formas e fórmulas de tratamento no espanhol da Idade do Ouro. O sistema de tratamento espanhol foi alvo de uma série de mudanças ao longo dos anos, muitas das quais tiveram lugar no Século de Ouro espanhol. Nas próximas seções serão apresentadas algumas das principais mudanças experienciadas pelo sistema de tratamento espanhol com o advento dos séculos XVI e XVII na Península Ibérica. Antes de discorrer sobre os tratamentos na Idade do Ouro, a seção 3.1 tratará uma breve retrospectiva sobre a historicidade das formas de tratamento de segunda pessoa singular (BROWN; GILMAN, 2003 [1960]; RIGATUSO, 2005; DE JONGE; NIEUWENHUIJSEN, 2009; OLIVEIRA, 2009; FARACO, 2017; PÉREZ-SALAZAR, 2018). Em sequência, na subseção 3.1.1 o sistema de tratamento tripartido do Século de Ouro espanhol ganhará destaque (BIDERMANN, 1972-1973; MEDINA MORALES, 2002; DE JONGE; NIEUWENHUIJSEN, 2009; KING, 2010a; BYGREN, 2013; FARACO, 2017). A subseção 3.1.2 tentará estabelecer uma relação entre o complexo sistema de tratamento da Idade do Ouro e as mudanças no tratamento de *merced* na Península Ibérica (SÁEZ RIVERA, 2003; KING, 2010b; GARCÍA-GODOY, 2012; FARACO, 2017). A subseção 3.1.3, por fim, abordará as formas e fórmulas nominais (KING, 2010a; GARCÍA-GODOY; RIVADANEIRA-VALENZUELA, 2020).

3.1 A HISTORICIDADE DAS FORMAS DE TRATAMENTO DE SEGUNDA PESSOA SINGULAR

Existe um consenso de que as fórmulas de tratamento são um tópico de particular interesse para a Sociolinguística Histórica (RIGATUSO, 2005, p. 01). Isso se deve, em grande parte, pelo caráter pragmático e social atrelado ao uso das diferentes formas de se referir à segunda pessoa em línguas românicas (PÉREZ-SALAZAR, 2018, p. 98). Tais formas, bem como os critérios que as condicionam, podem revelar muito sobre a cultura (crenças e valores) de distintos grupos sociais (FARACO, 2017, p. 114). Por meio da análise das formas e fórmulas de tratamento transparecem diversos níveis de cortesia, (in)formalidade e proximidade entre os falantes que podem interessar ao sociolinguista histórico. À luz dessa reflexão, olhar para a dimensão diacrônica deste fenômeno tornou-se um movimento necessário, uma vez que as mudanças nas formas de tratamento estão relacionadas com mudanças nas relações sociais e valores culturais (FARACO, 2017, p. 114 - 115).

Uma breve análise da evolução das línguas românicas é capaz de mostrar diferentes fatores que condicionam a mudança no sistema pronominal (OLIVEIRA, 2009, p. 3). O estudo

da historicidade das formas de tratamento nas línguas românicas deve passar pelo ‘sistema latino tardio’ (FARACO, 2017, p. 116). Esse sistema estava organizado em dois eixos, marcados pelos paradigmas dos pronomes *tu* e *vos*. No latim antigo, conforme sinalam Brown e Gilman (2003 [1960], p. 254), o pronome *tu* era inicialmente usado como a forma para o tratamento singular, sendo empregado em contextos menos formais. “O paradigma do pronome *vos* era usado tanto para a referência formal a um único interlocutor (tratamento singular formal), como para a referência universal a mais de um interlocutor (isto é, tratamento plural formal ou não)” (FARACO, 2017, p. 116). O estabelecimento do *vos* no latim tardio encontra amparo no sistema administrativo do Império Romano. Segundo Brown e Gilman (2003 [1960], p. 254), a forma *vos*, inicialmente usada para o tratamento plural no latim antigo, avança para o domínio da segunda pessoa singular no Império Romano como forma de manifestar distância e respeito, primeiramente ao imperador e, posteriormente a outras figuras do poder. De acordo com os últimos autores, existem várias teorias que podem ajudar a explicar como ocorreu o processo de evolução desse pronome.

O uso da forma plural para se referir ao imperador começou no século IV, período marcado pela divisão do Império Romano e a existência de dois imperadores (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 254). O governador do Império Oriental regia Constantinopla, enquanto em Roma reinava o Império Ocidental. A hipótese levantada por Brown e Gilman (2003 [1960], p. 254) é que, em virtude das reformas Dioclecianas que culminaram na unificação do escritório imperial romano, a necessidade de compartilhar informações sobre o império entre os dois imperadores vigentes resultou na escolha de *vos* como forma de tratamento referente ao imperador em razão de sua pluralidade.

Outro fator que pode ajudar a explicar a adoção da forma plural pelo imperador pode estar associado a seu status de líder, uma vez que, como soma de seu povo, um governante deveria falar como representante de seu império (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 254). Na realeza era comum nobres usarem *nos* em situações em que um homem comum diria ‘eu’. Esse padrão poderia ser visto no discurso do Imperador romano, que em algumas situações usava *nos* para se auto referir. Acompanhando este padrão, o *vos* referencial seria a forma recíproca para este *nos* que surgia em primeira pessoa do singular (BROWN; GILMAN, 2003 [1960], p. 254). Atrelada a essas questões, deve-se destacar que o caráter deferencial vinculado a pluralidade de formas como *vos*, utilizadas para expressar cortesia e destacar a importância do interlocutor, é um fenômeno observado em muitas línguas (DE JONGE; NIEUWENHUIJSEN, 2009, p. 1635).

3.1.1 Lançando luz para um sistema de tratamento tripartido

O Século de Ouro espanhol é um período de significativa importância para a história da língua espanhola, uma vez que “durante este período ocorrem importantes mudanças para a consolidação do sistema moderno de formas de tratamento (com suas múltiplas variantes)” (PÉREZ-SALAZAR, 2018, p. 98). As alterações no sistema de tratamento espanhol podem estar associadas às dinâmicas sociais vigentes na época. Na Idade do Ouro, a Espanha vivia o seu apogeu imperial e artístico fruto da reconquista da Península Ibérica pelos Reis Católicos e a subsequente conquista do continente americano. Segundo Medina Morales (2002, p. 1331), entre os fatores que motivaram as modificações no sistema de tratamento espanhol estava o retorno à Península Ibérica dos indianos ou espanhóis americanizados. Esses indivíduos, conforme destaca a autora, retornavam a seu local de origem ostentando um grande poder econômico e, conseqüentemente, exerciam pressão na fala e exigiam um trato que rivalizasse com o dos fidalgos ou baixa nobreza que nunca saíram da península. Nesse cenário, os privilégios se estenderam para um maior número de pessoas e as formas de tratamento se expandiram. O sistema binário característico da estrutura estamental da Idade Média (*tú – vos*) deu lugar ao sistema tripartido característico da Idade do Ouro (*tú – vos – vuestra merced*), que conduz, respectivamente, da informalidade à máxima reverência (BIDERMAN, 1972-1973, p. 252-253).

Segundo o que postula Biderman (1972-1973, p. 342), na România medieval, quando os padrões literários e normativos das línguas românicas modernas foram estabelecidos, a sociedade era marcada por uma grande diferença de classes, com o clero e a nobreza exercendo autoridade sobre o povo. Segundo a autora, essa disparidade social acabaria refletida na língua, uma vez que colaboraria para a manutenção de um sistema assimétrico em grande parte das relações entre as respectivas classes sociais. Esta conjuntura resultou na manutenção de um sistema binário no domínio da segunda pessoa singular na Idade Média (BIDERMAN, 1972-1973, p. 252-253). De Jonge e Nieuwenhuijsen (2009) observam esse sistema no espanhol antigo nas duas formas usadas para se referir ao interlocutor: (i) a forma de confiança *tú* e; (ii) a forma de cortesia *vos*. Esta última, segundo os autores, ainda encontrada em sua forma plural no espanhol antigo.

O pronome hispânico *vos* deriva de sua forma homônima do sistema latino tardio, mencionada na Seção 3.1. Esse *vos*, de origem plural, assume a posição de marcar deferência e respeito quando usado na segunda pessoa singular como herança do Império Romano. O uso do *vos* como tratamento respeitoso continuou no espanhol medieval (KING, 2010a, p. 534).

Essas características fizeram Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255-256) atribuírem à forma V (do *vos* latino) a noção de formalidade, característica da dimensão do poder. No século XVII, no entanto, o *vos* começa a perder sua semântica de respeito, conforme atesta Biderman (1972-1973, p. 355). Segundo a autora, nesse período, essa forma de tratamento passa a denotar apenas inferioridade e intimidade. No referido cenário, a casa de tratamento de cerimônia e respeito passa a se encontrar vazia no sistema, dando espaço para a proliferação do *vuestra merced*, forma que surgiu no século anterior. Esta forma, que apareceu originalmente como fórmula nominal, percorreu um longo caminho até transformar-se na forma pronominal totalmente gramaticalizada conhecida no espanhol atual como *usted* (BIDERMAN, 1972-1973, p. 355).

A forma pronominal *tú*, também herdada do latim tardio, é encontrada frequentemente no espanhol antigo em ocorrências relacionadas ao tratamento assimétrico, em que um nobre cristão se dirige a um mouro, a um jovem ou alguém considerado inferior com esta forma e receberia deles o *vos* (KING, 2010a, p. 534). No Século de Ouro a forma *tú* é utilizada com frequência entre familiares e pessoas que compartilham intimidade. Entre os séculos XVII e XVIII, o *tú* podia ser usado por homens como forma de se dirigir a mulheres do povo no ato de sedução (BIDERMAN, 1972-1973, p. 354). A semântica de proximidade atrelada a esse pronome foi observada por Brown e Gilman (2003 [1960], p. 254), que conferiram a forma T (do *tu* latino) a noção de solidariedade.

Em um estudo voltado para a historicidade da língua portuguesa, Faraco (2017, p. 116) lança luz para as reformulações que o sistema latino herdado vigente na Península Ibérica vinha sofrendo a partir do uso (inicialmente restrito, mas em seguida generalizado) de “expressões de referência ao(s) interlocutor(es) que se combinavam não mais com a segunda pessoa verbal, mas com a terceira”, como *vossa mercê*, em português, e *vuestra merced*, em espanhol. Essas novas fórmulas que emergiam nas línguas românicas se mostrariam mais frequentes na Renascença com a ascensão da burguesia, que competiria com a nobreza em termos de poder econômico e político (BIDERMAN, 1972-1973, p. 344; FARACO, 2017, p. 116). As mudanças mais expressivas no sistema de tratamento em espanhol ocorreriam ao longo do Século de Ouro, quando o espanhol das colônias começou a se diferenciar do espanhol "oficial" (BYGREN, 2013). Nesse período, o uso indiferenciado de *vos* numa sociedade tipicamente estruturada em classes ocasionaria o desgaste do valor social dessa forma de tratamento e a subsequente ascensão de *vuestra merced* como principal forma cortês (BIDERMAN, 1972-1973, p. 356).

Reconhecendo a importância do estabelecimento e eventual gramaticalização de *vuestra merced* para a evolução dos tratamentos em espanhol, a próxima seção tentará estabelecer uma

relação entre o intrincado sistema de tratamento da Idade do Ouro e as mudanças no tratamento de *merced* na Península Ibérica.

3.1.2 O caso do *vuestra merced*

No século XIV e especialmente no século XV, formas de tratamento com a estrutura *Va* + N (como *vuestra merced*, *vuestra excelencia*, *vuestra señoría*) usadas de início exclusivamente para o tratamento do rei, foram introduzidas na língua (FARACO, 2017, p. 116). “A mais antiga dessas formas (*Vossa Mercê/Vuestra Merced*) evoluiu ao ponto de gerar um novo pronome de segunda pessoa (*você/usted*), com sua contraparte plural (*vocês/ustedes*)” (FARACO, 2017, p. 116). A mudança no tratamento de *merced* acarretou diferentes repercussões no interior das gramáticas das línguas da Península Ibérica (FARACO, 2017, p. 116). Isso se deve a natureza desse novo elemento gramatical, que evoluiu de uma forma ou fórmula nominal de tratamento em um pronome de tratamento (SÁEZ RIVERA, 2003, p. 3).

A evolução do tratamento de *merced*, sob uma perspectiva intralinguística, envolve um processo característico de gramaticalização (GARCÍA-GODOY, 2012, p. 113), uma vez que um sinal lexical (um sintagma nominal) se torna gramatical (um pronome) (SÁEZ RIVERA, 2003, p. 3). Esse novo pronome que surgia (estabelecendo concordância com a terceira pessoa verbal) contrastava com os pronomes antigos (que estabeleciam concordância com a segunda pessoa verbal) (FARACO, 2017, p. 116). A interação dessa nova forma que emergia na Península Ibérica e as antigas desencadeou diversos rearranjos nos sistemas verbal e pronominal tanto do espanhol (no caso do *vuestra merced*) como do português (com o *vossa mercê*), nas palavras de Faraco (2017, p. 116).

A fórmula *vuestra merced*, bem como outras formas e fórmulas nominais, veio remediar as deficiências de um sistema pronominal, com um *tú* de uso muito restrito e um uso predominante de *vos*, que já não conseguia mais atender as múltiplas nuances da posição social na sociedade do século XV (EBERENZ 2000. p. 101 *apud* SÁEZ RIVERA, 2003, p. 3). A implementação do tratamento de *merced* como fórmula cortes caminha em consonância com a compreensão do complexo sistema de tratamento do espanhol antigo.

King (2010b, p. 233 – 234) salienta que até o final do século XV os padrões de tratamento presentes no período medieval continuaram sem alterações na Espanha. Naquela época, o uso de *vos* estava tão difundido na sociedade que era empregado não apenas com interlocutores aos quais se pretendia expressar deferência, mas também se sobrepondo ao valor informal do *tú*. Esse movimento se perpetuou até o ponto em que os espanhóis sentiram que

vos não transmitia mais sua original intenção pragmática (PENNY, 1991, p. 124 *apud* KING, 2010b, p. 233 – 234). Diante dessa realidade, observa-se a crescente demanda pelo uso de formas de tratamento nominais que conseguissem suprir a semântica de deferência que *vos* tinha perdido (KING, 2010b, p. 233 – 234). Essas formas variavam do "*señor*" padrão em combinação com o título profissional do interlocutor, à *Vuestra Realeza* e *Vuestra Majestad*, ambas usadas para falar com a realeza, assim como *Vuestra Reverencia* e *Vuestra Señoría* (EBERENZ, 2000, p. 102-105 *apud* KING, 2010b, p. 234). Entre as fórmulas utilizadas, o *vuestra merced* triunfa como a forma padrão para o trato de deferência (KING, 2010b, p. 234).

As formas e fórmulas de tratamento nominais desempenham um papel importante, junto das formas pronominais. Medina Morales (2002, p. 1329) destaca a necessidade de integrar as formas nominais junto às pronominais ao estudar as formas de tratamento. Na próxima seção serão abordadas as formas e fórmulas nominais e sua integração com as demais formas pronominais vigentes no Século de Ouro espanhol.

3.1.3 As formas e fórmulas de tratamento nominais

Conforme mencionado no final da última seção, torna-se pertinente destacar a estreita relação que as formas e fórmulas nominais desempenham em conjunto com as formas pronominais. Nas palavras de King (2010a, p. 546 -547), é oportuno salientar “que vários estudos apontaram que as formas nominais empregadas nos textos renascentistas provocam, em muitos casos, um efeito sobre a natureza das formas pronominais que se utilizam”. Esse pensamento, segundo o autor, dialoga com os estudos de Calderón Campos (2006) no que concerne à situação da forma *vos* no Século de Ouro. O autor propõe que, em função do *vos* já estar generalizado quase por completo no referido período, carecendo de conteúdo semântico específico em muitas ocasiões, ficaria a cargo dos elementos nominais que acompanham o *vos*, como *señor(a)*, se comportar como os núcleos das formas de tratamento.

Em etapas do espanhol como a mencionada Idade do Ouro, em que se observa o desgaste de algum pronome, como *vos*, García-Godoy e Rivadaneira-Valenzuela (2020, p. 9) destacam a oportuna atuação de elementos nominais (juntamente com fatores situacionais) para determinar o caráter formal e informal empregado nas interações. Pode-se argumentar em favor do estudo das formas nominais que, em línguas como o espanhol, que são conhecidas por serem de parâmetro *pro-drop*, esse poder de desambiguação do tratamento nominal torna-se ainda mais relevante (GARCÍA-GODOY; RIVADANEIRA-VALENZUELA, 2020, p. 10).

Medina Morales (2002, p. 1330), em seu estudo sobre as fórmulas nominais na novela picaresca, salienta que é possível agrupá-las em títulos: *señor, señora, doctor, alcalde* etc., que respondem a itens como: títulos gerais, ocupacionais, de amizade e cordialidade, assim como honoríficos e de cortesia. Segundo a autora, as fórmulas nominais também podem ser agrupadas em nomes próprios (hipocorísticos, diminutivos, bem como sobrenomes ou motes), que sempre indicam uma maior intimidade ou um trato de maior confiança entre os interlocutores. É oportuno mencionar que a associação dos referidos nomes com os possessivos fornecerá uma pista sobre o vínculo afetivo, ou com maior grau de formalidade, que os falantes compartilham (MEDINA MORALES, 2002, p. 1330).

A interação linguística do conjunto diversificado de tratamentos honoríficos graduais que surgiam no Século de Ouro estaria intimamente vinculada às mudanças que a sociedade da época experienciava, tendo em vista o florescimento de uma classe média que, assim como a baixa e a alta nobreza, também buscava seu lugar na sociedade (MEDINA MORALES, 2002, p. 1331).

Medina Morales (2002, p. 1331) demonstra, em seu estudo, que as formas e fórmulas nominais, quando integradas aos pronomes de tratamento, podem auxiliar a identificar diferentes tipos de cortesia. A combinação do nome próprio + *tú* ou *vos*, por exemplo, seria um marcador linguístico que indicaria o mais alto grau de solidariedade entre os falantes (MEDINA MORALES, 2002, p. 1331). Um outro indicador de solidariedade de classe seria o título de parentesco. Segundo Medina Morales (2002, p. 1332), este item era usado nas classes sociais baixas para tratar a conhecidos que não possuíam nenhum vínculo familiar. Desse modo, era uma forma que auxiliava a eliminar a distância entre os interlocutores (MEDINA MORALES, 2002, p. 1332).

Os diminutivos eram próprios do trato simétrico e empregados por todas as classes sociais em situações de estreita relação entre os falantes (MEDINA MORALES, 2002, p. 1333). Os motes (espécie de apelido dado a uma pessoa por uma qualidade ou condição, p.ex. *Chiquiznaque; Repolido; Maniferro*), por outro lado, eram exclusivos das classes socioculturais baixas e poderiam ocorrer no trato assimétrico entre superior e inferior (MEDINA MORALES, 2002, p. 1333).

A combinação de nome próprio + *vuesa merced* seria um indicador de distância entre os falantes e configuraria uma forma alternativa para o tratamento mais formal (MEDINA MORALES, 2002, p. 1334). Nas palavras da autora, o uso de *don* ou *doña* + um nome era um título de privilégio no Século de Ouro que por muito tempo foi um indicador de formalidade,

uma vez que era destinado à nobreza e a membros hierárquicos da igreja nos primórdios do espanhol. No século XVII, no entanto, essa forma muda de valor, uma vez que passou a ser adotada por pessoas oriundas de diferentes níveis socioculturais e em situações diversas (MEDINA MORALES, 2002, p. 1335).

Por fim, outro tipo de tratamento simétrico não solidário seria o uso de um conjunto de fórmulas composto por um amplo repertório de títulos de natureza formal (*señor, señora, vuestra excelencia* etc.) mais *vuesa merced*, predominantemente, ou *vos*, secundariamente.

Conforme foi possível observar, ainda que brevemente, as formas e fórmulas nominais, junto com as formas pronominais, constituem um rico objeto de análise que pode trazer muitas informações sobre a sociedade do Século de Ouro. Dessa forma, torna-se oportuno analisar as formas pronominais em conjunto com as nominais para um estudo mais completo das formas de tratamento (MEDINA MORALES, 2002, p. 1329).

4. CORPUS E METODOLOGIA

Este capítulo apresenta algumas características do teatro do Século de Ouro, bem como de suas comédias e entremeses. Também são introduzidos alguns critérios que auxiliaram na seleção das obras que integram esta pesquisa. Na sequência, são detalhadas as formas e fórmulas de tratamento que se configuram como variável dependente e os grupos de fatores extralinguísticos que possam estar condicionando o uso dessa variável. Esse capítulo também detalha a metodologia empregada para a análise quantitativa dos dados.

4.1 O TEATRO NO SÉCULO DE OURO ESPANHOL: ENTRE COMEDIAS E ENTREMESSES

O teatro assumia uma posição de destaque na vida dos espanhóis da Idade do Ouro, os quais compareciam assiduamente aos famosos *corrales de comedias* para acompanhar a representação das mais variadas obras (KING, 2010a, p. 536). Foi no século XVII, na conhecida época barroca, que as produções teatrais se diversificaram, chegando a serem apontadas por teóricos como verdadeiros espetáculos (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). O público não assistia apenas à apresentação de uma comédia, mas a uma completa e complexa celebração teatral que durava várias horas (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). Nessa festa dramática, diferentes subgêneros do teatro breve se integravam às comedias. A celebração iniciava após alguns prelúdios no violão e consistia em uma *loa*; seguida pelo primeiro ato de uma comédia; um *entremés*; o segundo ato; um *baile* ou *jácara*; o terceiro ato e, por fim, uma *mojiganga* ou final de festa (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143).

Para melhor situar o leitor, é pertinente apresentar esses subgêneros do teatro breve que conectavam as comédias e entremeses a celebração teatral barroca. A *loa* consistia em uma peça curta que precedia o auto ou a comédia; uma espécie de preâmbulo que era usada para captar a atenção do público e ganhar seu silêncio e atenção. “Esta introdução ao espetáculo é às vezes composta em elogios à cidade em que é apresentado e ao próprio público, ou elogia a qualidade da peça que ocorre na sequência e a companhia que a apresenta, ou faz um breve resumo de sua trama” (MATA INDURÁIN, 2006, p. 153). O *baile*, por outro lado, era uma pequena peça, menor que o *entremés* (entre cento e trinta e cento e cinquenta versos). A *jácara* era uma peça em forma de romance cantado muito requisitada no teatro barroco. Esse subgênero podia representar-se no intervalo das apresentações ou dentro de uma comédia ou *entremés* (MATA INDURÁIN, 2006, p. 156). A *mojiganga*, por fim, consistia em uma representação teatral burlesca com temática carnavalesca (MATA INDURÁIN, 2006, p.157). Esses subgêneros do

teatro breve eram componentes fundamentais para a dinâmica do teatro barroco. Entre os diferentes subgêneros do teatro breve que marcaram o Século de Ouro, os entremeses foram os que mais se destacaram (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143).

Os entremeses, gênero de interesse neste estudo, eram pequenas peças de caráter cômico que integravam a festa teatral barroca, geralmente acompanhando a representação das comédias e dos autos (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). A definição de *entremés* aparece no *Diccionario de Autoridades*⁸, que o classifica como uma “uma representação breve, jocosa e burlesca, que geralmente é inserida entre uma jornada e outra de uma comédia, para maior variedade, ou para divertir e alegrar o público”⁹. Segundo Mata Induráin (2006, p. 143), esse subgênero dramático essencialmente jocoso costuma explorar ao máximo a comicidade verbal (com o uso de vários recursos para provocar o riso), assim como a comicidade cênica (por meio de gestos grotescos, movimentos desconexos, brigas, perseguições etc.). Conforme mencionado anteriormente na seção 2.2, a presença de personagens caricaturescos, como juízes, médicos e comerciantes era frequente nos entremeses (ASENSIO, 1971, p. 80-81). Essas figuras desfilavam pelo cenário gesticulando, alçando a voz, replicando a ironia ou acusação do personagem central; posteriormente, dão lugar para outras figuras se apresentarem (ASENSIO, 1971, p. 81). Em função dessa comicidade característica, os entremeses se tornaram um espaço em que os dramaturgos buscavam emular, na medida do possível, o perfil de indivíduos provenientes das classes média e baixa do Século de Ouro, bem como seus atributos, como a linguagem (KING, 2010a, p. 537). Esses apontamentos corroboram para estudos linguísticos que se propõe a analisar díades interacionais situadas em distintos níveis sociais, como nesta pesquisa em questão.

O dramaturgo espanhol Lope de Rueda, glorificado por Cervantes (1615) no prólogo de suas *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, foi o principal expoente dos entremeses (ASENSIO, 1971, p. 41; MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). Entre as principais contribuições desse homem ilustre para as artes cênicas está a adaptação da prosa nas comédias e *pasos* (ASENSIO, 1971, p. 41). Antes dessa iniciativa o gênero cômico utilizava como padrão o verso. O incentivo em empregar a prosa na arte dramática por parte de Lope de Rueda não apenas revolucionou o teatro do Século de Ouro, como também expandiu as possibilidades de análise do linguista histórico. Asensio (1971, p. 41) destaca que a prosa permitiu que as

⁸DICCIONARIO DE AUTORIDADES - TOMO III (1732). **Entremés**. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>. Acesso em: 5 junho 2022.

⁹Tradução própria do texto fonte: “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES - TOMO III, 1732).

interações entre os personagens adquirissem maior espontaneidade, uma vez que “foi capaz de melhorar as expressões, os modismos e as nuances da conversação, explorando desta forma novos setores da natureza humana e da vida de seu tempo”¹⁰. Cervantes foi um dos autores influenciados pelo legado de Lope de Rueda e essa inspiração pode ser vista em seis dos oito entremeses do autor do *Quijote*, que utilizam a prosa ao invés do verso. Neste trabalho serão analisados três entremeses cervantinos em prosa, que são: “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”.

As comédias, por outro lado, se caracterizavam por serem peças teatrais dramatizadas, que, normalmente, eram representadas em três atos e contavam histórias ambientadas no mundo da classe alta e da nobreza (KING, 2010b, p. 238). Inicialmente representadas para um público culto no Renascimento, as comédias passaram por uma reformulação estética com o advento da comédia nova lopesca (SABIK, 2001, p. 1036). O antes elitizado teatro vivenciou um processo de democratização no início do século XVII, com a crescente necessidade de fazer suas obras alcançarem o público popular (o conhecido ‘vulgo’) (CASALDUEIRO, 1966, p. 11; SABIK, 2001, p. 1036). A busca por um novo público veio acompanhada de mudanças na forma de conceber o teatro, lideradas pelos preceitos inovadores de Lope de Vega. O dramaturgo espanhol reivindica a adequação das comédias ao novo público diversificado que consumia o teatro barroco (CASALDUEIRO, 1966, p. 11; SABIK, 2001, p. 1036).

Adepto da escola renascentista, Cervantes reconhece a urgência em adaptar, pelo menos em parte, alguns dos pressupostos da comédia nova ao ingressar na fase barroca de sua produção teatral (1606-1610), período em que escreve boa parte de suas comédias e entremeses, editados em 1615 (SABIK, 2001, p. 1038). O teatro barroco aprimoraria os instrumentos cênicos e enriqueceria o figurino e a caracterização dos personagens, bem como melhoraria a disposição do palco (CASALDUEIRO, 1966, p. 18). Essas mudanças evidenciam a maior importância que o teatro barroco dava para o cenário, contrastando com o teatro renascentista que não necessitava do suporte cenográfico e focalizava a ação puramente na encenação dos atores (CASALDUEIRO, 1966, p. 18).

O cenário diversificado a que o teatro do Século de Ouro estava inserido, com as comédias interagindo com subgêneros teatrais como o *entremés* na mencionada festa teatral barroca, fornece um ambiente produtivo para o estudo das formas de tratamento. Isso se deve, em grande parte, à abrangência de estratos sociais representados nas modalidades de teatro

¹⁰Tradução própria do texto fonte: “pudo remendar las inflexiones del habla, los modismos y matices de la conversación, explorar así nuevos sectores de la naturaleza humana y de la vida de su tiempo” (ASENSIO, 1971, p. 41).

barroco. Diante das dificuldades apresentadas pela Linguística Histórica em reunir dados linguísticos provenientes dos estratos mais baixos da sociedade, bem como de falantes mulheres (CONDE SILVESTRE, 2007, p. 36), obras como comédias e entremeses podem proporcionar um material valioso para documentar os tratamentos encontrados em amostras de linguagem representativa de diferentes níveis sociais.

Na próxima seção está apresentado o *corpus* de comédias e entremeses cervantinos que compõem este estudo.

4.2 O *CORPUS* DE ENTREMESES E COMÉDIAS CERVANTINOS

Nesta pesquisa, será utilizada a edição eletrônica de Florencio Sevilla Arroyo da coleção *Ocho comédias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), que se encontra disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes¹¹. No que se refere aos critérios de edição utilizados, cabe salientar que a versão de Sevilla Arroyo (2001) toma como base a primeira edição cervantina (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615). É pertinente destacar que a edição eletrônica selecionada fornece, ao longo de toda a obra, acesso aos fólios originais que foram transcritos, permitindo a consulta do material facsimilar.

As obras analisadas serão as comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida” e os entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”. Essas peças teatrais foram selecionadas com base no destaque dado por Cervantes às figuras femininas nessas tramas. Esse protagonismo pode estar atrelado à constante predileção do autor do *Quijote* pela temática matrimonial, utilizada muitas vezes como um recurso para instaurar o conflito entre os personagens (ROLFES, 2012, p. 1017; CANSECO, 2017, p. 43).

No que concerne às comédias, Canseco (2017, p. 43) atesta que boa parte dos conflitos dramáticos que estão no centro da ação dessas peças são motivados por diferentes imagens do casamento. Essa observação fica evidente ao se constatar que, com grande frequência, Cervantes organizou suas comédias como a soma de três ações paralelas, das quais pelo menos uma é o resultado de um conflito conjugal (CANSECO, 2017, p. 43). Segundo Canseco (2017, p. 43), a tipologia dos conflitos é múltipla e vai desde os casamentos mais convencionais *in fieri*, que dão origem ao início da ação, até os casamentos já consumados, cujos trâmites são mostrados no palco. De todas as comédias cervantinas as três peças que tem o casamento como

¹¹CERVANTES, Miguel de. **Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados**. Alicante: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [s.f.]. Edição HTML Edición de Florencio Sevilla Arroyo, 2001. Disponible en: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5k1> >. Acesso: 07 jun. 2022.

pano de fundo principal são as já mencionadas “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida” (CANSECO, 2017, p. 44).

Na comédia “La gran sultana” a protagonista Catalina, uma espanhola extremamente católica, tem que escolher entre o suicídio ou o casamento com o *Gran Turco*, que condena o catolicismo, enquanto Clara e Lamberto, noivos e separados pelo cativo, são reunidos em um harém de Constantinopla. “El laberinto de amor” se desenvolve com base no conflito instaurado pelos casamentos arranjados pelos pais e contrários aos desejos dos filhos. Em “La entretenida”, por sua vez, todos os personagens, senhores e criados, parecem querer se casar, mesmo que no final os casamentos não se consagrem (CANSECO, 2017, p. 44).

No campo dos entremeses a crise matrimonial também tem um papel fundamental. Dos oito entremeses cervantinos publicados em 1615, três têm o casamento como tema principal: em “El juez de los divorcios”, quatro casais pedem a dissolução de seus casamentos; “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso” tratam do adultério (ROLFES, 2012, p. 1017).

Para situar melhor o leitor no que concerne à história e ao desenvolvimento dos personagens que compõem as comédias e entremeses contemplados neste estudo, será apresentada na sequência uma breve contextualização sobre o enredo das peças e as díades que movimentam este estudo sobre as formas de tratamento.

4.2.1 Entremés: El juez de los divorcios

O entremés “El juez de los divorcios” abre a coleção de teatro breve cervantino reunida no volume das *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615). Em função de seu enredo, que foca nos conflitos instaurados por casamentos infelizes, esta obra vem motivando numerosos estudiosos a refletir sobre as virtudes, limites e problemáticas da instituição matrimonial do Século de Ouro espanhol (LÓPEZ, 2015, p. 289). Neste entremés são apresentados, através de três mulheres e quatro homens que pedem divórcio, as fragilidades do casamento aos moldes do Conselho de Trento (1563), que determinava a “proteção da indissolubilidade e monogamia” (FERNANDES, 1995, p. 205) desta união. Em função desta temática, essa amostra de teatro breve vem sendo associada com outras obras de Cervantes que tem o matrimônio como temática central (ROLFES, 2012, p. 1017; LÓPEZ, 2015, p. 289). Devido ao enredo focado em conflitos conjugais vários especialistas atribuem a esta obra uma defesa das mulheres contra os ideais, costumes ou estruturas sociais que lhes conferiam um papel inferior ao dos homens da época (PARK, 1999, p. 123; LÓPEZ, 2015, p. 289).

Em "El juez de los divorcios" é possível observar seis díades com participação feminina. Estas díades apresentam o seguinte padrão: mulher >< esposo; litigante feminina >< juiz/procurador.

Quadro 4: Díades presentes no *entremés* "El juez de los divorcios"

Díades: El juez de los divorcios	
Nível de relação:	Díade:
Intimidade¹² Interação entre pares românticos (Mulher >< Homem)	Mariana (esposa) >< Vejete (esposo)
	Doña Guiomar (esposa) >< Soldado (esposo)
Distância Interações em ambiente jurídico (litigante >< procurador/juiz)	Mariana (litigante) >< Juiz
	Doña Guiomar (litigante) >< Juiz
	Doña Guiomar (litigante) >< Procurador
	Aldonza de Minjaca (litigante) >< Juiz

Fonte: autoria própria.

Esse *entremés* tem início com a entrada de Mariana e seu esposo *Vejete*, que imploram o divórcio ao juiz. O conflito deste casal é centrado na diferença de idade dos dois, como o próprio nome do companheiro masculino sugere. A jovem Mariana expõe ao juiz o seu descontentamento com *Vejete*, a quem apresenta como um ser repugnante e velho. Insatisfeita com os cuidados que necessita dispendar com seu marido, a esposa reitera estar cansada de ser sua enfermeira.

Em sequência, Cervantes apresenta *Doña Guiomar* e seu esposo *Soldado*. Neste caso, o desentendimento do casal está relacionado com a insatisfação de Guiomar com a falta de comprometimento do marido em cumprir com suas obrigações com o sustento da casa e família. A esposa argumenta ao juiz que o marido não tem iniciativa de sair da situação em que se encontra, uma vez que segue desempregado e perdendo tempo inventando poesias e fazendo apostas na casa de jogo.

O terceiro casal apresentado é composto por Aldonza de Minjaca e seu esposo *Cirujano*, que buscam mostrar ao juiz não faltar motivos para o divórcio. Inicialmente o marido apresenta

¹² Foram estabelecidos os seguintes níveis de relação: intimidade = casal; familiaridade = parentes; proximidade = relações próximas sem grau de parentesco; distância = sem relação próxima.

ao tribunal quatro motivos para o divórcio. Como um contraponto a argumentação inicial de *Cirujano*, Minjaca diz ter quatrocentos motivos para o fim do casamento. A principal queixa da litigante é a desonestidade do marido, que mentiu ser médico para se casar, quando na realidade era cirurgião, profissão menos valorizada no Século de ouro.

A audiência termina com um último pedido de divórcio, desta vez de um homem que vem só, apresentado como *Ganapán*. A comicidade desta aparição está presente no motivo do divórcio, uma vez que o sujeito se apresenta como em cristão velho que se mostra arrependido por ter se casado com uma prostituta enquanto bêbado. Ao final, nenhum dos pedidos de divórcio é acatado pelo juiz.

4.2.2 *Entremés*: La cueva de Salamanca

“La cueva de Salamanca” é o sétimo *entremés* listado por Cervantes em suas *Ocho comédias y ocho entremeses* (1615). Estima-se que esta obra tenha sido escrita depois de 1607, em função a menção ao bandido Roque Guinarde, que ganhou notoriedade a partir deste ano (BONILLA Y SAN MARTÍN, 1916, p. 22, *apud* MARTÍNEZ BENNECKER, 2013, p. 86). Com base no mesmo motivo e “devido à maturidade do estilo”, Valbuena Prat (1940, p. 715b) situa a escrita desse *entremés* até 1610 ou 1611 (*apud* MARTÍNEZ BENNECKER, 2013, p. 86).

O título da obra alude à famosa cripta da igreja de San Cebrián, na cidade de Salamanca, em que, segundo o imaginário popular, o diabo ensinava magia negra (MARTÍNEZ BENNECKER, 2013, p. 86; GARCÍA RUBIO, 2020, p. 183). Conforme mencionado anteriormente, o argumento principal desse *entremés* gira em torno do “tema amoroso matrimonial” (BALBÍN, 1948, p. 415-428, *apud* MARTÍNEZ BENNECKER, 2013, p. 85; CANONICA, 2011, p. 222). Nessa obra, Cervantes apresenta Leonarda, esposa que tem de convencer seu marido Pancrácio de sua devoção, embora esteja cometendo adultério secretamente. A partir da leitura desse *entremés*, foi possível mapear seis díades com participação feminina. Essas díades estão organizadas em três níveis de relação, sendo eles: mulher >< esposo; superior(a) >< subordinada; habitante >< visitante.

Quadro 5: Díades presentes no *entremés* “La cueva de Salamanca”

Díades: La cueva de Salamanca	
Nível de relação:	Díade:
Intimidade Interação entre pares românticos (Mulher >< Homem)	Leonarda (esposa) >< Pancrácio (esposo)
	Leonarda (esposa) >< Sacristán (amante)
Proximidade Interação entre superior e subordinado (Superior(a) >< Subordinada)	Cristina (criada) >< Pancrácio (amo)
	Cristina (criada) >< Leonarda (ama)
Distância Interação entre habitantes de casa e visitante (Habitante >< Visitante)	Cristina (criada) >< Estudante de Salamanca
	Leonarda (ama) >< Estudante de Salamanca

Fonte: autoria própria.

Em “La cueva de Salamanca” existem dois tipos de interações românticas. Primeiramente Cervantes introduz o casal formado por Leonarda e seu esposo Pancrácio, que aparentavam uma relação estável à primeira vista. A história do *entremés* se desenvolve em torno da ingenuidade de Pancrácio, que não desconfia da infidelidade de sua esposa. Leonarda e sua criada Cristina, no entanto, aguardam a saída de Pancrácio, que planeja uma viagem de quatro dias, para receber em casa seus amantes *Sacristán* e *Barbero*. Em contraparte a relação entre Leonarda e Pancrácio, também entra em jogo a interação entre a jovem e seu amante *Sacristán*.

A saída de Pancrácio permite que Leonarda e Cristina recebam seus amantes, mas não sem antes enfrentarem alguns percalços, bem desenvolvidos por Cervantes para a comicidade da peça. A primeira intervenção inesperada é a chegada do estudante salmantino Carraolano, que buscando um lugar para pernoitar faz um pacto de silêncio com as moças, que aguardavam seus pretendentes clandestinos. O segundo obstáculo se dá quando Pancrácio volta antes da hora, obrigando Leonarda, Cristina e seus respectivos amantes a embarcarem em uma narrativa para enganá-lo, conduzida pelo engenhoso estudante. O acadêmico de Salamanca consegue persuadir Pancrácio com os misticismos da *cueva de Salamanca*, convencendo-o de que os

amantes de Leonarda e Cristina eram demônios. Essa estratégia permite que o marido de Leonarda siga desconhecendo seu adultério e a festa continue com o final do *entremés*.

No âmbito das díades, cabe destacar a relação de proximidade e amizade entre Leonarda e sua criada Cristina. Essa interação contrasta com a relação de subordinação prototípica que Cristina tem com seu amo Pancrácio. Também merece destaque a interação que Leonarda e Cristina, habitantes da mesma casa, tem com o estudante que visita o local.

4.2.3 *Entremés*: El viejo celoso

“El viejo celoso” é o *entremés* que encerra o compilado de *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) de Cervantes. Essa obra, assim como as mencionadas anteriormente, tem o “tema amoroso matrimonial” como principal argumento da história (CANONICA, 2011, p. 222; ROLFES, 2012, p. 1017). Apresentando a angustiante realidade da jovem Lorenza, que vive encarcerada por seu velho marido Cañizares, esse *entremés* também compartilha o teor crítico das demais obras do teatro breve cervantino (CARRASCO, 2015, p. 62). Com uma história muito similar a novela exemplar “El celoso extremeño”, apontada por estudiosos como fonte de inspiração desse *entremés*, “El viejo celoso” “critica a dominação masculina na esfera privada e quotidiana feminina e mostra como as mulheres, apesar das suas limitações, conseguem ultrapassar essas barreiras, deixando os seus maridos como sujeitos risíveis” (CARRASCO, 2015, p. 62)¹³.

Em “El viejo celoso” é possível observar seis díades em que interatuam mulheres. Estas díades apresentam o seguinte padrão: mulher >< esposo; superior(a) >< subordinada; habitante de casa >< vizinha.

¹³ Tradução própria do texto fonte: “critica la dominación masculina en el ámbito femenino, privado y cotidiano y cómo las damas, a pesar de las limitaciones, pueden sortear esas barreras, dejando como sujetos risibles a sus maridos” (CARRASCO, 2015, p. 62).

Quadro 6: Díades presentes no *entremés* “El viejo celoso”

Díades: El viejo celoso	
Nível de relação:	Díade:
Intimidade Interação entre pares românticos (Mulher >< Homem)	Doña Lorenza (esposa) >< Cañizares (esposo)
Familiaridade Interação entre superior e subordinado (Superior(a) >< Subordinada)	Doña Lorenza (ama e tia) >< Cristina (criada e sobrinha)
	Cañizares (amo e tio) >< Cristina (criada e sobrinha)
Distância Interações entre vizinhos (Habitante de casa >< Vizinha)	Doña Lorenza (dona da casa) >< Hortigosa (vizinha)
	Cristina (criada) >< Hortigosa (vizinha)
	Cañizares (dono da casa) >< Hortigosa (vizinha)

Fonte: autoria própria.

Esse *entremés* introduz a história de Doña Lorenza, jovem vítima de um casamento infeliz com o ciumento Cañizares, que além da elevada idade, se mostra um ser possessivo e autoritário. Esses personagens apresentam um relacionamento conturbado, que é perceptível em seus diálogos acalorados. Cañizares é apresentado como alguém displicente, que, em uma rara ocasião, esquece a porta de casa aberta, possibilitando o encontro de Lorenza e sua criada Cristina com a vizinha Hortigosa. Lorenza, por sua vez, contrasta com o papel tradicional das mulheres do Século de Ouro, ao ter voz e se fazer ouvir ante as injustiças a que está exposta. A personagem é a protagonista de seu destino, uma vez que está ciente de sua situação infeliz e conduz uma solução, sem a necessidade de um narrador mediando seus pensamentos (CARRASCO, 2015, p. 62).

A criada Cristina possui uma relação de cumplicidade e companheirismo com sua ama, Doña Lorenza. É importante salientar que ambas compartilham, para além da hierarquia, uma relação de parentesco, tendo em vista que são sobrinha e tia. Juntamente com a vizinha

Hortigosa, Cristina incentiva sua superiora a conhecer um pretendente jovem, ofertado pela visitante como uma fuga a Cañizares. A interação da criada com Cañizares, no entanto, é regida pelo respeito as posições sociais ocupadas na interação. Deve-se destacar, no entanto, que Cristina repugna o marido de Lorenza, a quem chama de “viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo” (CERVANTES, 1615, fol. 253r-253v).

A vizinha Hortigosa ajuda Lorenza a conhecer um jovem rapaz, enganando Cañizares com um plano mirabolante, que consistia em esconder o galã por detrás de um *guadameci*, que oferecia ao velho ciumento. Enquanto o marido de Lorenza examinava a peça estendida, o pretendente, passando por detrás do lenço, ingressa na casa. Quando Cañizares dispensa a vizinha sem aceitar sua oferta, Lorenza vai ao encontro do jovem clandestino e provoca ciúme no marido, revelando estar com um amante. Ao confrontar a esposa, Cañizares recebe um balde de água na cara a tempo de o rapaz fugir.

O *entremés* termina com a retratação do velho ciumento, que pede desculpas a sua esposa, por desconfiar de sua honra, e a vizinha, que havia insultado.

4.2.4 Comédia: La gran sultana

A comédia “La gran sultana”, junto com “La entretenida” e “El laberinto de amor”, forma parte do grupo de produções teatrais cervantinas que tem o matrimonio como principal argumento (CANSECO, 2017, p. 44). “La gran sultana” é a quinta comédia listada por Cervantes em suas *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615). Essa obra conta a história de Catalina de Oviedo, espanhola cristã cativa desde a infância que desafia as normas sociais de uma Constantinopla fictícia aceitando casar-se com o sultão sem renunciar a sua fé católica, ao mesmo tempo em que salva os cativos da tirania do *Gran Turco*. Em função da natureza dessa obra, muitos teóricos classificam “La gran sultana” como uma *comedia de cautivos* (SABIK, 2006, p. 893; GARCÍA LORENZO, 1993, p. 203).

Foi possível observar quinze díades com participação feminina nessa comédia. Essa configuração contrasta com os entremeses analisados, os quais possuíam ambos seis díades cada. A comédia apresenta níveis de relação mais complexos, com um número maior de personagens que assumem diferentes posições ao interagirem ao longo da obra. “La gran sultana” reúne interações entre: pares românticos (esposa/namorada $\times$ esposo/namorado); superior e subordinado (superior(a) $\times$ subordinado(a)); inferiores (eunuco $\times$ cativa); superiores (homem nobre $>$ mulher nobre); pai e filha (pai $\times$ filha); músico e personagem feminina (músico $>$ personagem feminina).

Quadro 7: Díades presentes na comédia “La gran sultana”

Díades: La gran sultana	
Nível de relação:	Díade:
Intimidade Interação entre pares românticos (Mulher >< Homem)	Gran Sultana (esposa) >< Gran Sultán (esposo)
	Zaida/Clara (namorada) >< Zelinda/Lamberto (namorado)
Proximidade Interação entre superior e subordinado (Superior(a) >< Subordinado(a))	Gran Sultana (nobre) >< Rustán (eunuco)
	Gran Sultana (nobre) >< Mamí (eunuco)
	Zaida/Clara (cativa) >< Gran Sultana (nobre)
	Zelinda/Lamberto (cativo disfarçado de mulher) >< Gran Sultana (nobre)
	Zelinda/Lamberto (cativo disfarçado de mulher) >< Gran Sultán (nobre)
	Gran Sultana (nobre) >< Madrigal (cativo)
	Lamberto (cativo) > Gran Sultana (nobre)
Distância Interação entre inferiores (Eunuco >< Cativa)	Rustán (eunuco) >< Zelinda/Lamberto (cativo disfarçado de mulher)
	Mamí (eunuco) > Zelinda/Lamberto (cativo disfarçado de mulher)
	Rustán (eunuco) > Zaida/Clara (cativa)
Distância Interação entre superiores	Gran Cadí (juiz muçumano) > Gran Sultana (nobre)

(homem nobre > mulher nobre)	
Familiaridade Interação entre pai e filha (pai >< filha)	Gran Sultana (filha) >< Cristiano (pai)
Distância Interação entre músico e personagem feminina (Músico > Personagem feminina)	Músico > Sultana (protagonista)

Fonte: autoria própria.

A nível romântico, essa comédia constrói casais com diferentes características. O argumento central da obra gira em torno do par formado pela Sultana Catalina de Oviedo e o Gran Sultán. Catalina carregava o peso de ter sido uma prisioneira cristã no coração do Império Otomano; liberta pelo sultão para ser sua esposa. Diferentemente do que era esperado das mulheres cristãs do mundo turco-otomano, Catalina consegue manter seu nome católico e suas tradições espanholas, se negando a abraçar a cultura muçulmana. Ao longo da comédia, sua assertividade se destaca, condicionando o sultão a aceitar seus hábitos cristãos e suas vontades. Catalina ganha voz na obra de Cervantes, e sua autoridade é reconhecida pelo sultão, que a coloca em pé de igualdade em várias situações. Em determinado momento, a sultana consegue convencer o *Gran Turco* a liberar do cativo Zaida/Clara e Zelinda/Lamberto, sob a promessa de gerar um herdeiro ao soberano.

Zaida/Clara e Zelinda/Lamberto, por sua vez, formam o outro casal presente na obra. Os personagens são apresentados como namorados, que se encontram reunidos no arem do Gran Sultán. Ambos se conheceram muito jovens na Espanha e estão esperando um filho, mas veem sua relação ameaçada pelo sultão, que captura Clara. A jovem adota o nome mourisco *Zaida* e Lamberto, para não a abandonar, se disfarça de mulher e adota o nome *Zelinda*.

Um momento de grande comicidade na peça se dá quando o sultão, influenciado pelo *Gran Cadí* a escolher uma cativa para procriar, escolhe Lamberto, disfarçado de *Zelinda*. A sultana, posteriormente intervém para salvar o casal apaixonado.

4.2.5 Comédia: La entretenida

A comédia “La entretenida” ocupa um lugar singular na produção dramática cervantina. Se trata da única comédia de *capa y espada* de Cervantes cujo texto foi conservado (FIADINO,

2006, p. 867). A singularidade dessa obra deve estar atrelada a sua cronologia. Segundo Canavaggio (1977), essa comédia foi escrita pouco antes de 1615, data da publicação definitiva das *Ocho comédias y ocho entremeses nuevos* (apud FIADINO, 2006, p. 867). Neste período, Cervantes vinha se dedicando ao que muitos críticos classificam como a segunda fase de sua produção teatral, escrita durante seu retorno a Madri (1606-1610) (SABIK, 2001, p. 1038). O modelo dramático de Lope de Vega vivia seu auge nesta época, conquistando a preferência do público, que lotava os *corrales de comedia* para experimentar as inovações da comédia lopesca (BERNAT; TRAPERO, 1990, p. 562). Existe um consenso entre os críticos de que “La entretenida” é uma clara paródia dos personagens, dos jogos de honra e do desenlace típicos da comédia de capa e espada de Lope de Vega (FIADINO, 2006, p. 867; BERNAT VISTARINI; TRAPERO LLOBERA, 1993, p. 562; MARTÍNEZ, 2018, p. 156).

“La entretenida” apresenta quinze díades em que interatuam mulheres. Essas interações, assim como “La gran sultana”, apresentam grande complexidade, uma vez que os personagens estão constantemente sendo iludidos ao longo da trama. Nessa comédia, as díades apresentam o seguinte padrão: interações entre pares românticos (mulher prometida >< homem prometido/impostor); interação entre amores não correspondidos (homem (pretendente)) >< mulher (pretendida)); interação entre irmãos (irmã >< irmão); interação entre nobres e inferiores (fregona/criada >< amo/cavaleiro; ama >< criado(a)); interação entre nobres (Cavaleiro > Mulher nobre); interação entre inferiores (criada >< criada).

Quadro 8: Díades presentes na comédia “La entretenida”

Díades: La entretenida	
Nível de relação:	Díade:
Intimidade Interação entre pares românticos (Mulher >< Homem)	Marcela de Almendárez (prometida de Don Silvestre de Almendárez) >< Cardenio (disfarçado de Don Silvestre de Almendárez, prometido de Marcela de Almendárez)
	Don Silvestre de Almendárez (prometido) > Marcela de Almendárez (prometida)
Proximidade	Ocaña (criado; pretendente) >< Cristina (interesse amoroso)

Interação entre amores não correspondidos (Homem (pretendente) >< Mulher (pretendida))	Quiñones (criado; pretendente) >< Cristina (interesse amoroso)
	Torrente (disfarçado de indiano; acompanhante de Cardenio; pretendente) >< Cristina (criada; interesse amoroso)
	Don Antonio de Almendárez (pretendente) > Marcela Osorio (interesse amoroso)
Familiaridade Interação entre irmãos (Irmã >< Irmão)	Marcela de Almendárez (irmã) >< Don Antonio de Almendárez (irmão)
Proximidade Interação entre nobres e inferiores (Fregona/criada >< Cavaleiro; Amo >< Criada; Ama >< Criado(a))	Cristina (fregona; criada) >< Don Ambrosio (cavaleiro)
	Don Antonio de Almendárez (amo) >< Cristina (fregona; criada)
	Marcela de Almendárez (ama) >< Muñoz (criado)
	Marcela de Almendárez (ama) >< Dorotea (criada)
	Marcela de Almendárez (ama) >< Cristina (criada)
Proximidade Interação entre nobres (Cavaleiro > Mulher nobre)	Don Ambrosio (cavaleiro) > Marcela de Almendárez (mulher nobre)
	Marcela de Almendárez (mulher nobre) > Cardenio (impostor)
Proximidade Interação entre inferiores (Criada >< Criada)	Dorotea (criada) >< Cristina (criada)

Fonte: autoria própria.

“La entretenida” vem atraindo a atenção dos estudiosos do teatro de Cervantes, que destacam a sua originalidade e comicidade característica (FIADINO, 2006, p. 867). A crítica às fábulas habituais presente nessa obra, bem como seu argumento centrado em diferentes acepções do engano mediante as quais se constrói a ação, são destacados por Canavaggio (1977) (*apud* FIADINO, 2006, p. 867). Nessa comédia o espaço dramático se concentra em torno de três grupos de personagens, cujo eixo são as mulheres desejadas pelos respectivos pretendentes. Don Antonio de Almendárez e Don Ambrosio são apaixonados por Marcela Osorio, que se encontra ausente ao longo da obra. Marcela de Almendárez, irmã de Don Antonio, por outro lado, é desejada por seu primo indiano Don Silvestre de Almendárez, com quem está prometida, bem como pelo estudante Cardenio. Em outro extremo, existe o triângulo amoroso entre a criada Cristina e os criados Ocaña, Quiñones e Torrente (FIADINO, 2006, p. 869).

O argumento inicial da comédia gira em torno do incesto, uma vez que um monólogo apaixonado de Don Antonio de Almendárez faz sua irmã acreditar que está sendo amada pelo jovem. Contrariando as expectativas da dama da comédia nova, normalmente apaixonada ou à espera de amores, Marcela de Almendárez é apresentada como uma mulher extremamente incomodada com a aparente paixão ilícita de seu irmão (FIADINO, 2006, p. 869). Somente na segunda jornada da comédia o conflito entre os irmãos é solucionado, quando Don Ambrosio menciona existir outra Marcela, por quem é apaixonado. Posteriormente, ao final da comédia, Marcela Osorio aparecera indiretamente, quando uma carta redigida em seu nome revela seu comprometimento com Don Ambrosio. Ao incluir esta informação na peça, Cervantes, paradoxalmente, condena Don Antonio a solidão, uma vez que, apesar de sua inexorável paixão, seu amor não é correspondido pela jovem e, por tanto, incompatível com o final feliz tão prezado na comédia nova.

A existência do impostor Cardenio, que se disfarça de Don Silvestre de Almendárez, pretendente indiano de Marcela de Almendárez, merece destaque, pois possibilita a análise tanto da interação entre os reais prometidos, como da prometida e o farsante. Fica implícito ao longo da comédia que Marcela e Don Silvestre (o verdadeiro) estavam conformados com o casamento planejado. Desta forma, ao interagir com o impostor Cardenio, Marcela trata-o com cordialidade, imaginando estar no encontro de seu futuro esposo. A união entre Marcela e Don Silvestre, no entanto, acaba não se efetivando ao final e o plano de Cardenio em conquistar a jovem também falha, dado que é desmascarado pelo pretendente usurpado e inibe-se qualquer tentativa de seduzir a jovem por parte do rapaz.

Paralelamente, o triângulo amoroso produzido a nível dos criados também se mostrará improdutivo, visto que, apesar do interesse de Ocaña, Quiñones e Torrente em conquistar o amor de Cristina, Cervantes não dá os mesmos atributos a jovem, que se mostrara desinteressada às investidas dos pretendentes ao longo da história.

“La entretenida” curiosamente apresenta um inusual grau de verossimilhança que em muito se assemelha a vida real, conforme destaca Fiadino (2006, p. 867-868), que afirma que “os bons nem sempre são recompensados e os maus nem sempre são punidos, e a maioria das pessoas é vítima da tensão entre o querer e o poder”¹⁴.

4.2.6 Comédia: El laberinto de amor

“El laberinto de amor”, junto com “La casa de los celos”, foi uma das primeiras comédias escritas por Cervantes para compor suas *Ocho comédias y ocho entremeses* (1615) e foi escrita, segundo Canavaggio (1977, 21–22), entre 1587 e 1606 (*apud.* HSU, 2012, p. 537; PÉREZ FERNÁNDEZ, 2006, p.151). Canavaggio (1977) salienta que existe a possibilidade, inclusive, dessas duas comédias terem sido escritas ainda no final do século 16, entre 1587 e 1590 (*apud.* PÉREZ FERNÁNDEZ, 2006, p.150).

“El laberinto de amor” foi uma das comédias de cavalaria escritas por Cervantes, junto com “La casa de los celos” (PÉREZ FERNÁNDEZ, 2006, p.151). Ambientada em uma Itália fictícia, “El laberinto de amor” aborda, com originalidade, o tema do matrimônio, ao contar a história de jovens que, não satisfeitos com o casamento arranjado por suas famílias, enfrentam seus pais na busca por suas reais paixões (HSU, 2012, p. 537-538).

Com intrigas amorosas e uma diversidade de personagens, Cervantes cria um verdadeiro labirinto ao escrever essa comédia. “El laberinto de amor” apresenta dezenove díades com participação feminina. Nessas interações é possível observar, em numerosas ocasiões, os personagens assumindo outras identidades. O disfarce é um recurso fundamental na representação do casamento como um conflito dramático (CANSECO, 2017, p. 50). Era comum no teatro áureo os jogos de identidade entre os personagens, que com frequência faziam-se passar por outras pessoas, mudando de nome ou de personalidade com a intenção de resolver seus conflitos amorosos e chegar à solução desejada para o casamento (CANSECO, 2017, p. 50). Em “El laberinto de amor” o disfarce assume um papel de destaque no enredo (CANSECO,

¹⁴ Tradução própria do texto fonte: “en la cual no siempre reciben su premio los buenos ni son castigados los malos, y donde la mayoría de los seres humanos se debate en la tensión entre el querer y el poder” (FIADINO, 2006, p. 868).

2017, p. 50). Conforme é possível observar no quadro 9, nessa comédia nobres de quatro famílias italianas mudam de identidade para tentar conquistar seus pretendentes, burlando a restrição de seus pais. Julia, duquesa de Dorlán, apaixonada por Manfredo, duque de Rosena (prometido a Rosamira, duquesa de Novara), viaja assumindo várias identidades junto a sua prima, Porcia, duquesa de Utrino, que, por sua vez, estava apaixonada por Anastacio, duque de Dorlán. Ambas as mulheres usam disfarces variados para conquistar o amor dos duques, assumindo a identidade de plebeus, como pastores, estudantes e labradores. Anastacio, duque de Dorlán, e Manfredo, duque de Rosena, também assumem, eventualmente, disfarces de plebeus ao longo da trama.

Nessa comédia, as díades apresentam o seguinte padrão: interações entre pares românticos (mulher nobre >< pretendente homem); interação entre nobre e plebeu (mulher disfarçada de plebeu/labradora > homem nobre); interação entre nobres disfarçados de plebeus (Mulher disfarçada de plebeu > Homem disfarçado de plebeu); interação entre nobres disfarçados de plebeus e plebeus (mulher disfarçada de plebeu >< estudante/criado/hospede); interação entre primas (prima >< prima); interação entre pai e filha (pai >< filha); interação entre nobres (mulher nobre > mulher nobre).

Quadro 9: Díades presentes na comédia “El laberinto de amor”

Díades: El Laberinto de Amor	
Nível de relação:	Díade:
Intimidade Interação entre pares românticos (Mulher >< Homem)	Rosamira (duquesa de Novara; apaixonada por Dagoberto) >< Dagoberto (duque de Utrino; apaixonado por Rosamira)
	Manfredo (duque de Rosena; apaixonado por Rosamira) >< Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de Rosamira)
	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de Rosamira) >< Anastacio (duque de Dorlán; apaixonado por Rosamira)
	Julia (duquesa de Dorlán; apaixonada por Manfredo) >< Manfredo (duque de Rosena; apaixonado por Rosamira)
Proximidade	Julia (duquesa de Dorlán disfarçada de pastor) >< Manfredo (duque de Rosena)

Interação entre nobre e plebeu (Mulher nobre disfarçada de plebeu > Homem nobre; mulher nobre disfarçada de labradora > homem nobre)	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de pastor) > Manfredo (duque de Rosena)
	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de labrador) >< Anastacio (duque de Dorlán)
	Rosamira (duquesa de Novara disfarçada de labradora) >< Anastacio (duque de Dorlán)
Proximidade Interação entre nobres disfarçados de plebeus (Mulher disfarçada de plebeu > Homem disfarçado de plebeu)	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de estudante) >< Anastacio (duque de Dorlán disfarçado de labrador)
Distância Interação entre nobres disfarçados de plebeus e plebeus (Mulher disfarçada de plebeu > estudante; Criado > Mulher disfarçada de plebeu; Mulher disfarçada de plebeu >< Hospede)	Cornelio (criado de Anastacio) > Rosamira (duquesa de Novara usando o disfarce de labradora de Porcia, que estava se passando por Rosamira)
	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de labradora) >< Tácito (estudante)
	Andronio (estudante) > Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de labradora)
	Julia (duquesa de Dorlán disfarçada de estudante) >< Hospede (a serviço de Manfredo)
	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de estudante) > Tácito (estudante)
	Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de estudante) > Andronio (estudante)
	Carcereiro do Duque de Novara >< Porcia (duquesa de Utrino disfarçada de labradora)
Familiaridade Interação entre primas	Julia (duquesa de Dorlán) >< Porcia (duquesa de Utrino; prima de Julia)
Familiaridade Interação entre pai e filha	Duque de Novara (pai) >< Rosamira (filha)
Proximidade Interação entre nobres	Rosamira (duquesa de Novara) > Porcia (duquesa de Utrino)

(Mulher nobre > Mulher nobre)	
-------------------------------	--

Fonte: autoria própria.

A ação se passa no período medieval, entre a cidade e o campo. Envolve disputas políticas entre nobres de quatro comunas italianas, a trama narra os conflitos entre as famílias de Novara, Utrino, Rosena e Dórlán.

A história tem início com o confronto entre o duque de Novara e sua filha Rosamira, que, prometida a Manfredo, duque de Rosena, é acusada falsamente de manter um relacionamento com um baixo cavaleiro. A jovem duquesa, apaixonada por Dagoberto, duque de Utrino, fizera o amado denunciá-la ao soberano de Novara com a notícia caluniosa para impedir que dessem prosseguimento ao casamento forçado. O plano dos jovens apaixonados permitiria que Dagoberto lutasse pela mão de Rosamira, ao desafiar outros cavaleiros a defender a honra da dama acusada, conforme os mandamentos da cavalaria (HSU, 2012, p. 538). Manfredo, por sua vez, é apaixonado por Rosamira e viaja para Novara para concretizar o casamento.

Em outro extremo, na comuna de Dórlán, Cervantes introduz Anastacio e Julia, filhos do duque dessa localidade. O jovem Anastacio está prometido a outra dama, mas, assim como os demais duques da peça, compartilha o interesse por Rosamira e parte para Novara disfarçado de labrador para defender a duquesa caluniada. A jovem duquesa de Dórlán e sua prima Porcia também partem para Novara em busca de seus amores e assumem várias identidades pelo caminho. Julia era apaixonada por Manfredo e Porcia amava o primo Anastacio. O soberano de Dórlán, inconformado com a fuga das damas, acusará Manfredo de ter raptado as duquesas fugitivas.

No caminho para Novara, Julia e Porcia, disfarçadas de plebeus, encontram Manfredo e, posteriormente, Anastacio, disfarçado de labrador. Nas estradas rumo a cidade, o duque de Rosena não só toma conhecimento do ocorrido com Rosamira, como também fica sabendo de que fora acusado de sequestrar Julia e Porcia. Manfredo faz amizade com as duquesas, sem desconfiar de seus disfarces masculinos. As jovens, na sequência, encontram Anastacio trajado como labrador e reconhecem seu disfarce. Temendo serem descobertas pelo duque, as primas, disfarçadas de homem, se separam. Julia acompanha Manfredo, enquanto Porcia promete a Anastacio ajudá-lo a ter um encontro com Rosamira. O duque de Dórlán, acreditando no disfarce de Porcia, pede a nobre para se fantasiar de labradora e adentrar nas dependências de

Novara para falar com a duquesa caluniada, que estava reclusa em uma torre. Atendendo a demanda do duque apaixonado, Porcia se veste de labradora e vai ao encontro de Rosamira. Reclusa e infeliz, a duquesa de Novara vê em Porcia sua salvação e, trocando de roupa com a visitante, vai ao encontro de Dagoberto.

Manfredo, na sequência, vai a torre, na companhia de Julia, e encontra Poccia, disfarçada de Rosamira. Acreditando estar diante de sua amada, o duque de Rosena declara seu amor, mas é rechaçado pela duquesa disfarçada, que revela ter visto, em uma visão, que Julia o amava. Posteriormente Anastacio adentra a torre e, pensando estar diante de Rosamira, pede Porcia em casamento, para o deleite da jovem, que não sai de seu disfarce.

“El laberinto de amor” chega ao fim com o aguardado torneio, planejado inicialmente, para a defesa de Rosamira. Com esse evento, que tem lugar na terceira jornada, Cervantes permite que todos os mal-entendidos entre os personagens se resolvam, culminando na união entre os casais apaixonados: Dagoberto e Rosamira, Porcia e Anastacio e Julia e Manfredo.

Para efetivar a análise quantitativa das formas de tratamento nas comédias e entremeses selecionados, foi necessário estabelecer uma metodologia de estudo, a ser detalhada em sequência.

4.3 ANÁLISE QUANTITATIVA

Tendo o protagonismo feminino como fator compartilhado entre as comédias e entremeses selecionados como foco principal, este estudo pretende analisar o uso das formas de tratamento de segunda pessoa singular, pronominais e nominais, manifestas também pela morfologia verbal, presentes nos diálogos com participação feminina na coleção de comédias e entremeses cervantinos mencionados. Para tal feito, serão controlados os grupos de fatores extralinguísticos que possam estar condicionando o uso dessas formas. A análise quantitativa dos dados será realizada a partir do programa GoldVarb X (2005). Este *software* foi elaborado especialmente para atender a pesquisa Sociolinguística quantitativa, uma vez que permite a observação de variáveis independentes (linguísticas, como o preenchimento do sujeito; e extralinguísticas, como o sexo/gênero dos interlocutores e o tipo de amostra) que condicionam o uso de determinados fenômenos linguísticos, como as formas de tratamento, no caso deste estudo.

4.3.1 Variável dependente

A variável dependente controlada neste estudo compreende as diferentes realizações das formas de tratamento do Século de Ouro espanhol. O paradigma dos tratamentos dessa época áurea era regido pelo sistema tripartido formado pelas formas pronominais *tú*, *vos* e pela forma nominal *vuestra merced*. Esta última, conforme mencionado na Seção 3.1.2, estava caminhando para se tornar a forma pronominal totalmente gramaticalizada conhecida no espanhol atual como *usted*. Além dos tratamentos mencionados, serão consideradas as formas e fórmulas nominais, que apresentam padrões diferentes nas comédias e entremeses selecionados.

Nas comédias foram documentadas, no que concerne as formas nominais, as seguintes realizações: i) *títulos genéricos* (*señor, señora, sor* etc.); ii) *nomes próprios* (*Catalina, Clara, Julia* etc.); iii) *títulos de parentesco* (*hija, hermana, primo* etc.); iv) *hipocorísticos ou diminutivos* (*Cristinica*). Também foram observadas as fórmulas nominais: v) *señor/a + possessivo* (*mi señora, señora mía, mi sora* etc.); vi) *formas e fórmulas afetivas* (*mi amor, mi bien, mi querida* etc.); vii) *formas respeitosas* (*Gran Señor; Sultana* etc.); viii) *formas indecorosas* (*falsa; maliciosa; perdida* etc.); ix) *señor/a + títulos genéricos* (*señora prima*).

Nos entremeses, por outro lado, aparecem as seguintes formas e fórmulas nominais: i) *títulos genéricos* (*señor, señora, doña* etc.); ii) *nomes próprios* (*Mariana; Guiomar* etc.); iii) *títulos de parentesco* (*hija, hermano* etc.); iv) *hipocorísticos ou diminutivos* (*Cristinica*); v) *señor(a) + possessivo* (*mi señora, señora mía* etc.); vi) *formas e fórmulas afetivas* (*mi ángel, bien mío, vida mía* etc.); vii) *señor(a) + títulos genéricos* (*señora doña, señor juez, señor sacristán* etc.); viii) *formas respeitosas* (*mujer de bien*); ix) *formas indecorosas* (*viejo maldito* etc.).

Para quantificar os dados referentes a todas as formas e fórmulas de tratamento mencionadas, a análise será dividida em duas etapas. Primeiramente serão quantificados, no programa Goldvarb X (2005), os dados que dizem respeito às formas pronominais *tú*, *vos* e a forma nominal *vuestra merced*. Posteriormente, as formas e fórmulas nominais serão quantificadas separadamente.

Considerando as particularidades que envolvem as comédias e entremeses, enquanto gêneros dramáticos, os dados serão quantificados separadamente, respeitando as categorias teatrais a que correspondem. Dessa forma, as variáveis independentes, em sequência, devem respeitar as características próprias dos gêneros em questão.

4.3.2 Variáveis independentes

Para compreender quais os condicionadores da variação das formas de tratamento nos dois gêneros teatrais estudados, serão controlados alguns grupos de fatores extralinguísticos, os quais são descritos nesta seção.

Algumas variáveis são consideradas a fim de alcançar os objetivos e responder às questões de pesquisa. Primeiramente, serão controlados os tipos de relações que correspondem às diferentes díades interacionais analisadas. Buscando dialogar com os estudos feministas cervantinos, serão consideradas apenas as díades interacionais com participação feminina no corpus selecionado.

No que concerne à amostra de entremeses, as díades analisadas correspondem à:

Quadro 10: Díades interacionais presentes nos entremeses

Díades interacionais: Entremeses	
Relação de intimidade entre pares românticos com relação estabelecida (mulher > homem)	Relação de intimidade entre pares românticos com relação estabelecida (homem > mulher)
Relação assimétrica ascendente em ambiente jurídico (litigante > juiz)	Relação assimétrica descendente em ambiente jurídico (procurador/juiz > litigante)
Relação assimétrica ascendente entre subordinada e superior (criada > amo)	Relação assimétrica descendente entre superior e subordinada (amo > criada)
Relação assimétrica ascendente entre subordinada e superiora (criada > ama)	Relação assimétrica descendente entre superiora e subordinada (ama > criada)
Relação entre moradoras de casa e visitante (criada/ama > estudante)	Relação entre visitante e moradoras de casa (estudante > criada/ama)
Relação entre dona da casa e vizinha (dona da casa > vizinha)	Relação entre vizinha e dona da casa (vizinha > dona da casa)
Relação entre dono de casa e vizinha (dono de casa > vizinha)	Relação entre vizinha e dono da casa (vizinha > dono da casa)
Relação entre criada e vizinha (criada > vizinha)	Relação entre vizinha e criada (vizinha > criada)
Relação entre convidados (criada > eclesiástico)	

Fonte: autoria própria.

As díades contempladas nas comédias, por sua vez, estão presentes no Quadro 11, em sequência:

Quadro 11: Díades interacionais presentes nas comédias

Díades interacionais: Comédias	
Relação de intimidade entre pares românticos com relação estabelecida (mulher > homem)	Relação de intimidade entre pares românticos com relação estabelecida (homem > mulher)
Relação entre amores não correspondidos (mulher > homem)	Relação entre amores não correspondidos (homem > mulher)
Relação entre mulher nobre e criado (mulher nobre > criado)	Relação entre criado e mulher nobre (criado > mulher nobre)
Relação de cativa e homem nobre (cativa > homem nobre)	Relação de homem nobre e cativa (homem nobre > cativa)
Relação de mulher nobre e cativo (mulher nobre > cativo)	Relação de cativo e mulher nobre (cativo > mulher nobre)
Relação entre filha e pai (filha > pai)	Relação entre pai e filha (pai > filha)
Relação entre irmãos (irmã > irmão)	Relação entre irmãos (irmão > irmã)
Relação de cativa e criado (cativa > criado)	Relação de criado e cativa (criado > cativa)
Relação entre criada e homem nobre (criada > homem nobre)	Relação entre homem nobre e criada (homem nobre > criada)
Relação entre mulher nobre e homem nobre (mulher nobre > homem nobre)	Relação entre homem nobre e mulher nobre (homem nobre > mulher nobre)
Relação entre personagem mulher e músico (personagem mulher > músico)	Relação entre músico e personagem mulher (músico > personagem mulher)
Relação entre mulher nobre e criada (mulher nobre > criada)	Relação entre criada e mulher nobre (criada > mulher nobre)
Relação entre mulher nobre e cativa (mulher nobre > cativa)	Relação entre cativa e mulher nobre (cativa > mulher nobre)
Relação entre mulher disfarçada de plebeu e homem nobre (mulher disfarçada de plebeu > homem nobre)	Relação entre homem nobre e mulher disfarçada de plebeu (homem nobre > mulher disfarçada de plebeu)
Relação entre desconhecidos (mulher disfarçada de estudante > estudante homem)	Relação entre desconhecidos (estudante homem > mulher disfarçada de estudante)

Relação entre desconhecidos (labradora (mulher nobre disfarçada) > estudante homem))	Relação entre desconhecidos (estudante homem > labradora (mulher nobre disfarçada))
Relação entre desconhecidos (labradora (mulher nobre disfarçada) > carcereiro)	Relação entre desconhecidos (carcereiro > labradora (mulher nobre disfarçada))
Relação entre desconhecidos (mulher desconhecida > homem nobre)	Relação entre desconhecidos (homem nobre > mulher desconhecida)
Relação entre mulher disfarçada de plebeu e homem nobre disfarçado de labrador (mulher disfarçada de plebeu > homem nobre disfarçado)	Relação entre homem nobre disfarçado de labrador e mulher disfarçada de plebeu (homem nobre disfarçado > mulher disfarçada de plebeu)
Relação entre primas (prima >< prima)	
Relação entre criadas (criada >< criada)	
Relação entre mulheres nobres (mulher nobre > mulher nobre)	

Fonte: autoria própria.

Considerando a importância do disfarce para solucionar conflitos matrimoniais no teatro áureo (CANSECO, 2017, p. 50), foi considerado oportuno, nesta investigação, incluir na análise as díades em que interagem personagens disfarçados. Os jogos de identidade estão presentes nas três comédias contempladas neste estudo e assumem diferentes níveis de importância para as tramas. Em “La gran sultana”, Lamberto se disfarça de mulher para acompanhar sua amada Clara no harém do *Gran Turco* em Constantinopla. Na comédia “La entretenida”, por sua vez, Cardenio se faz passar pelo prometido de Marcela de Almendárez, Don Silvestre, na tentativa de conquistar sua mão. Por fim, em “El laberinto de amor”, nobres das comunas de Novara, Utrino, Rosena e Dorlán, buscando enganar o destino e fugir do casamento arranjado por suas famílias, recorrem a vários disfarces para alcançar seus objetivos amorosos. O critério estabelecido por esta pesquisa para a análise dessas interações particulares foi considerar o nível de conhecimento que os personagens apresentam em relação ao disfarce de seus interlocutores. Nesse sentido, sempre que um personagem disfarçado com o gênero oposto se dirigir a alguém que desconhece seu disfarce (p. ex. quando um homem disfarçado de mulher se dirige a outro homem), a percepção do indivíduo enganado sobre a identidade do impostor será considerada (p. ex. quando um homem, pensando estar se dirigindo a uma mulher, trata o disfarçado como uma).

Conforme mencionado anteriormente na Seção 4.1, o teatro barroco aprimorou os instrumentos cênicos, assim como investiu em melhorias no figurino. Tendo em conta a importância que a construção do cenário, a caracterização dos personagens e a disposição do

palco desempenharam para o teatro que florescia no século XVII, torna-se produtivo considerar neste estudo variáveis relativas ao contexto literário no qual ocorre a interação. Nesse sentido, serão controlados o gênero teatral (comédia e *entremés*) e o título da obra a que os dados correspondem.

5. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Conforme já sinalizado, neste estudo foram analisadas as formas de tratamento de segunda pessoa singular, pronominais e nominais, presentes nas interações com participação feminina nos entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”, bem como nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida”. As formas *tú*, *vos* e *vuestra merced* aparecem em 321 ocorrências nos entremeses, rivalizando com as comédias, que apresentam 1.259 dados. As formas e fórmulas nominais, por sua vez, estão presentes em 139 ocorrências nas amostras de teatro breve analisadas e em 276 dados nas comédias.

Com base na análise quantitativa dos dados coletados neste estudo, espera-se, com este capítulo, auxiliar a confirmar as hipóteses apresentadas na introdução deste trabalho. Reconhecendo as riquezas do teatro áureo e suas inegáveis contribuições para a sociedade do Século de Ouro espanhol (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143; KING, 2010a, p. 536), torna-se produtivo, inicialmente, demonstrar como as formas de tratamento se comportam nas comédias e entremeses. Nesse sentido, a Seção 5.1 estará destinada a tentar confirmar a hipótese de que os dois gêneros literários devem apresentar padrões de tratamento diferentes que devem refletir o meio social em que estão inseridos, tendo em vista os diferentes núcleos sociais que compõem as histórias das comédias e dos entremeses (KING, 2010b, p. 256). Posteriormente, a Seção 5.2 lançará um olhar para a distribuição das formas de tratamento nas seis obras analisadas, visando comprovar a hipótese de que o enredo de cada obra cervantina, bem como suas respectivas dinâmicas interacionais, estariam exercendo influência sobre o uso dos tratamentos. Após demonstrar como as formas de tratamento estão inseridas nas amostras de teatro áureo estudadas, a Seção 5.3 apresentará algumas díades que auxiliem a corroborar a tese de que, ao menos em algumas situações, a posição das mulheres no núcleo social das comédias e entremeses cervantinos influencie na escolha das formas e fórmulas de tratamento utilizadas na conversação.

5.1 COMÉDIAS E ENTREMESES: DIFERENTES PADRÕES DE TRATAMENTO

No campo dos estudos literários do Século de Ouro espanhol, muito vem sendo discutido sobre a diversidade do teatro áureo, que no século XVII, abarcava, para além das comédias, uma variedade de modalidades de teatro breve (MATA INDURÁIN, 2006, p. 143). As comédias eram peças teatrais dramatizadas, normalmente representadas em três atos, que narravam histórias ambientadas no mundo da classe alta e da nobreza (KING, 2010b, p. 238). Os entremeses, por outro lado, eram peças de menor tamanho, normalmente representadas em apenas um ato, que traziam para o palco enredos humorados sobre o cotidiano das classes média e baixa do Século de Ouro (KING, 2010a, p. 537; 2010b, p. 238). Conforme discutido anteriormente, na Seção 4.1, a abrangência de estratos sociais representados nas modalidades de teatro barroco propicia uma fonte produtiva para estudar as formas de tratamento empregadas na Idade do Ouro.

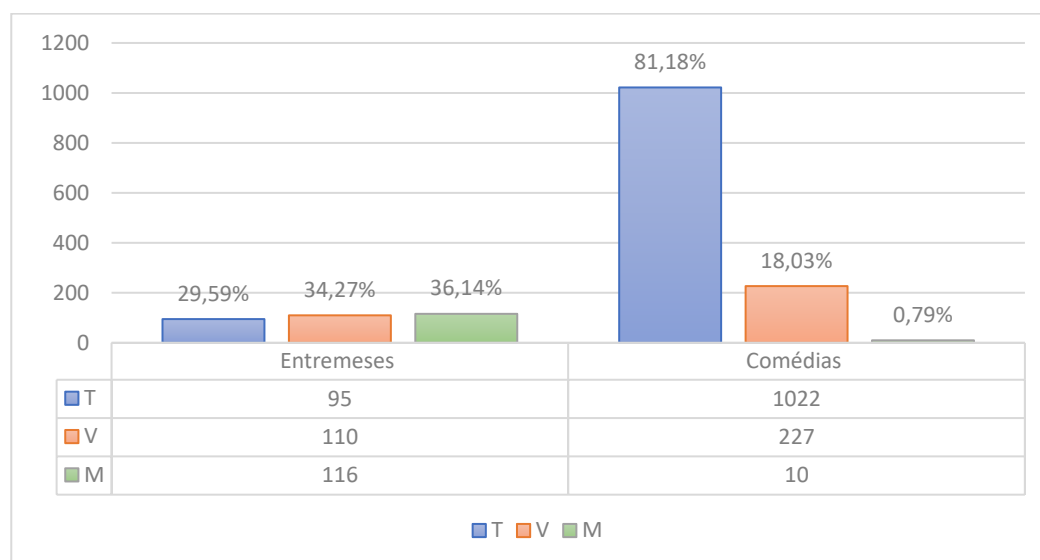
No âmbito da linguística histórica, as produções teatrais do Século de Ouro vêm proporcionando importantes avanços no estudo do sistema de tratamento hispânico. Pedroviejo Esteruelas (2003; 2012), lançando um olhar para os séculos XVI e XVII, analisa as formas de tratamento nos *pasos* de Lope de Rueda e em trinta e um entremeses da primeira metade do século XVII. Blayer (2001), em um estudo diacrônico, investiga as formas de tratamento em 96 peças dramáticas de 31 autores espanhóis, selecionados dos séculos XV a XIX. Ly (2001) pesquisa os tratamentos nas comédias de Lope de Vega. A obra de Cervantes também serve de *corpus* para estudos notáveis. St. Clair Sloan (1922) e Rogers (1924) analisam, em estudos clássicos, as formas de tratamento no *Quijote* e nas *Novelas Ejemplares* de Cervantes, respectivamente. A novela do cavaleiro andante também é material de análise de Cash (2008), em sua investigação sobre os tratamentos. Da mesma forma, as obras de Cervantes também aparecem nos estudos de King (2010a, 2010b), que inclui algumas comédias e entremeses cervantinos em suas investigações sobre as formas de tratamento pronominais no Século de Ouro.

Os postulados sobre o teatro áureo e suas modalidades dramáticas, apontados por estudiosos da literatura da Idade do Ouro, bem como os estudos históricos sobre as formas de tratamento no espanhol clássico, motivaram esta pesquisa a analisar as formas de tratamento em comédias e entremeses, dois gêneros teatrais completamente diferentes.

A análise quantitativa das formas *tú*, *vos* e *vuestra merced* presentes nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses parece confirmar a hipótese de que as

amostras representativas dos dois gêneros teatrais analisados apresentam diferentes padrões de tratamento, conforme é possível observar no Gráfico 1:

Gráfico 1: Formas de tratamento *tú*, *vos* e *vuestra merced* nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses



Fonte: autoria própria.

No gráfico acima, encontram-se agrupados os dados obtidos com a análise de todas as diádes acionadas neste estudo. À esquerda, pode-se verificar as diferentes porcentagens obtidas com a quantificação dos tratamentos presentes nas diádes lideradas por mulheres nos entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”. Nessas obras, é possível vislumbrar uma distribuição parelha das formas *tú* (29,59%), *vos* (34,27%) e *vuestra merced* (36,14%), com uma pequena vantagem desta última sobre o *vos*.

Convém recordar que Cervantes escreve a maior parte de suas comédias e entremeses entre 1606-1610, período que corresponde ao seu regresso definitivo a Madrid (SABIK, 2001, p. 1038). Naquele período, a fórmula *vuestra merced* ganhava força como principal forma cortês, remediando o desgaste do valor social de *vos*, que vinha se desgarrando de sua tradicional semântica de respeito e passava a denotar apenas inferioridade e intimidade no século XVII (BIDERMANN, 1972-1973, p. 355-356; EBERENZ 2000. p. 101 *apud* SÁEZ RIVERA, 2003, p. 3). A ascensão de *vuestra merced* na Península Ibérica está intimamente ligada ao advento da burguesia, que competiria com a nobreza em termos de poder econômico e político (BIDERMANN, 1972-1973, p. 344; FARACO, 2017, p. 116). No Século de Ouro espanhol, o crescimento da classe média estaria vinculado ao fenômeno das grandes navegações, que daria poder aos indivíduos que retornavam a Europa, vindos das colônias

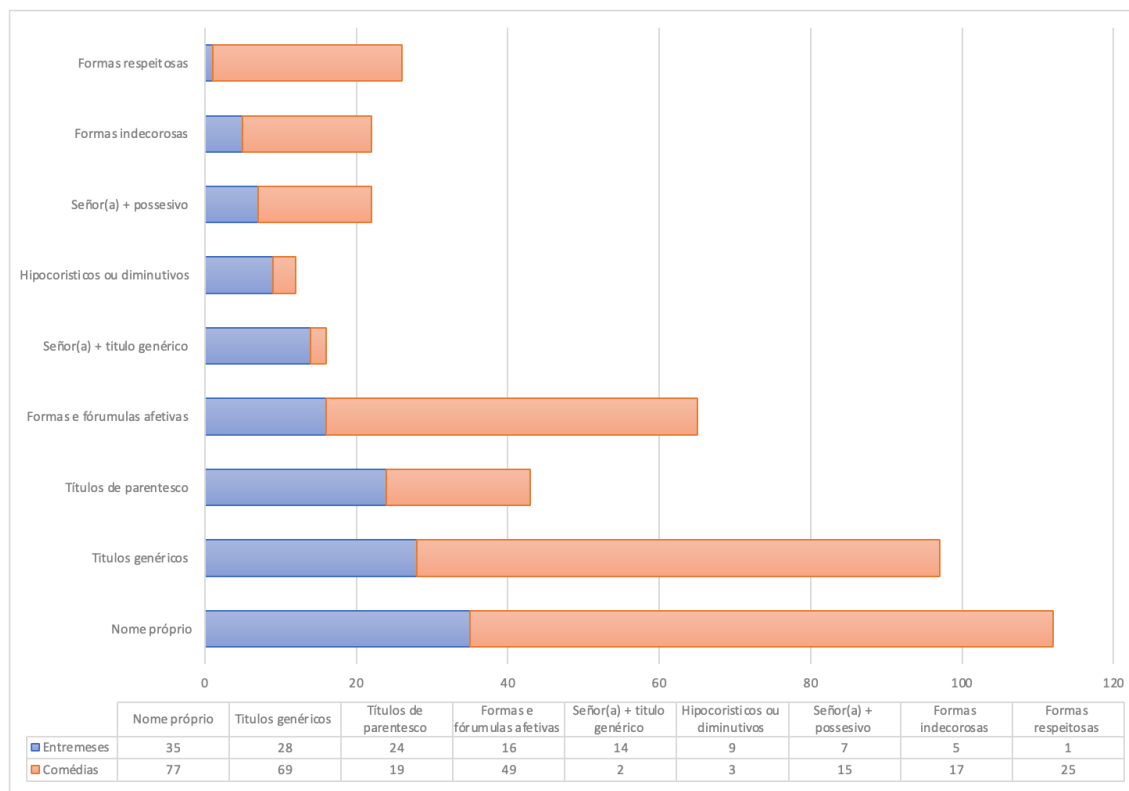
espanholas, com capital econômico que rivalizava com o dos fidalgos ou baixa nobreza que nunca saíram da península (MEDINA MORALES, 2002, p. 1331).

No universo do teatro áureo, a modalidade dramática que ganharia notoriedade por dar voz às classes média e baixa do Século de Ouro seriam os entremeses (KING, 2010a, p. 537; 2010b, p. 238). King (2010b, p. 256) atesta que a forma como as classes sociais são retratadas nas comédias e entremeses pode influenciar na distribuição das formas de tratamento. Segundo o autor, os amos dos entremeses, representantes da classe média, costumavam exigir de seus criados o uso da forma *vuestra merced*, devolvendo-lhes, nessa díade assimétrica, o trato *tú*, majoritariamente. Para King (2010b, p. 256), essa constante observada nos entremeses poderia ser um indicativo de que superiores dos entremeses necessitavam se autoafirmar perante a sociedade. Os padrões da classe média, nas palavras de King (2010b, p. 256), demonstram este tipo de insegurança através da sua insistência em receber formas de tratamento deferentes. Esse comportamento, no entanto, não se repetiria com a mesma frequência nas comédias, protagonizadas por indivíduos da classe alta (KING, 2010b, p. 256).

No Gráfico 1, à direita, é possível observar a distribuição dos tratamentos utilizados nas díades com participação feminina nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida”. Essas obras, contrastando com os entremeses analisados, apresentam uma maior frequência da forma *tú* (81,18%), seguido por *vos* (18,03%) e um inexpressivo uso de *vuestra merced* (0,79%). O predomínio de *tú* nas comédias pode estar associado com a presença, nessas peças, de personagens provenientes da classe alta e da nobreza (KING, 2010b, p. 238). King (2010b, p. 256) destaca que, diferentemente dos entremeses, que eram protagonizados por indivíduos das classes média e baixa do Século de Ouro, que necessitavam autoafirmar seus status perante a sociedade, os padrões da classe alta das comédias não pareciam se preocupar em exigir, publicamente, o uso de formas deferentes no trato com seus criados (KING, 2010b, p. 250). Nesse sentido, a preferência pelo uso da forma *tú* nas comédias analisadas pode estar associada com a relação de solidariedade frequentemente observada entre nobres e criados nas comédias, uma vez que, nessas obras, os senhores costumavam enxergar seus servos como confidentes, amigos pelos quais dispensam os indicadores de poder (KING, 2010b, p. 250).

As formas e fórmulas nominais presentes nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses também parecem apresentar diferentes padrões em cada modalidade de teatro, conforme é possível observar no Gráfico 2.

Gráfico 2: Formas e fórmulas nominais nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses



Fonte: autoria própria.

No Gráfico acima, é possível observar a distribuição das formas e fórmulas de tratamento nominais extraídas com a análise de todas as diádes acionadas nesta pesquisa. As colunas azuis indicam a frequência (números absolutos) de uso das formas nominais nos entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”, enquanto as colunas laranjas representam o uso dessas formas nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida”.

Conforme é possível observar no Gráfico 2, as formas nominais preferidas nas comédias e entremeses são os *nomes próprios* e os *títulos genéricos*. Nos entremeses, o *nome próprio* (25,2%) é a forma mais usada, seguida pelos *títulos genéricos* (20,1%). Esse padrão se repete nas comédias, com frequência de 27,9% e 25%, respectivamente. A preferência pelo uso do nome próprio pode estar relacionada com o fato deste ser a forma vocativa mais apropriada de se dirigir ao interlocutor, quando este é conhecido (MEDINA MORALES, 2002, p. 1331). Quando não se conhece o nome do interlocutor ou pretende-se marcar a posição social do mesmo, costuma-se usar os títulos genéricos (MEDINA MORALES, 2002, p. 1331). Nas obras analisadas, foram amplamente usados os títulos genéricos *señor* e *señora*, além de *doña*, usado em menor frequência.

Os *títulos de parentesco* (17,3%) ocupam o terceiro lugar entre as formas mais usadas nos entremeses. Nas obras “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”, os títulos de parentesco aparecem frequentemente nas interações entre as criadas e seus amos, que compartilhavam uma relação de cumplicidade (*hija; sobrina; tía* etc.). No *entremés* “El viejo celoso”, inclusive, é mencionado que a criada Cristina tem parentesco com seus amos Cañizares e Doña Lorenza. Nas comédias, por outro lado, as *formas e fórmulas afetivas* (17,8%) estão na terceira posição entre as mais usadas e aparecem para marcar diferentes relações de proximidade. Essas formas foram usadas tanto em relações amorosas, como forma de cortejo entre os pares românticos (*mi amor; mi bien; bellísima Catalina; Julia hermosa* etc.), como em relações de amizade ou que buscavam a proximidade (*amigo(a); firme amigo; dulce amiga* etc.) e em relações de parentesco (*buen padre; prenda querida; buen hombre*).

As *formas e fórmulas afetivas* (11,5%) aparecem em quarta posição nos entremeses e eram usadas em relações amorosas (*bien mío; Mi ángel; Reponce mío; Leonarda mía; vida mía* etc.) e de amizade ou que buscavam a proximidade (*amigo(a); niña* etc.). Nas comédias, em contrapartida, as *formas respeitosas* (9,1%) estão em quarto lugar entre as mais empregadas. Essas formas eram usadas para exaltar personagens e demonstrar respeito pelo interlocutor (*Gran Señor; Hermosísima española; dulce fin de mis enojos; lacayo el más discreto de España* etc.). A frequência de uso dessas formas nas comédias pode estar relacionada com a alta incidência de personagens provenientes da classe alta e da nobreza nessas obras (KING, 2010b, p. 238). Contrastando com as comédias, os entremeses, que eram protagonizados por personagens das classes média e baixa (KING, 2010a, p. 537; 2010b, p. 238), apresentam uma menor frequência de uso de *formas respeitosas* (0,7%), com apenas uma ocorrência, observada no *entremés* “El juez de los divorcios”. O dado em questão, aparece na fala do juiz, ao se dirigir à litigante Mariana no tribunal (*mujer de bien*) e pode estar relacionado com o ambiente formal em que se dava a ação.

Em quinto lugar entre as formas mais usadas nos entremeses está a fórmula *señor(a) + título genérico* (10,1%). Essa fórmula era usada para marcar a posição do interlocutor (*señor juez; señora doña; señora tía; señora vecina; Señor sacristán* etc.). Nas comédias, por outro lado, os *títulos de parentesco* (6,9%) ocupam a quinta colocação no *ranking* das formas nominais.

Os *hipocorísticos ou diminutivos* (6,5%) estão em sexta posição nos entremeses. Segundo Medina Morales (2002, p. 1333), os diminutivos eram característicos do tratamento simétrico e costumavam ser usados por todas as classes sociais quando havia relação próxima

entre os parceiros. Nas amostras de teatro breve analisadas, os atos usavam o diminutivo (*Cristinica*) para se dirigir a criada, que se chamava Cristina tanto em “La cueva de Salamanca” como em “El viejo celoso”. Nas comédias, em contraste, os *hipocorísticos ou diminutivos* (1,1%) aparecem na penúltima posição entre as formas nominais mais usadas, com apenas três ocorrências. É pertinente destacar que todos os dados estavam na comédia “La entretenida” e correspondem ao mesmo diminutivo (*Cristinica*). Esta forma foi usada pelo cavaleiro Don Ambrosio e a criada Dorotea ao se dirigirem a criada Cristina.

Nas comédias, diferentemente dos entremeses, as *formas indecorosas* (6,2%) ficam em sexta colocação entre as mais usadas. Essas formas ganham espaço no emaranhado de intrigas proporcionado pelas comédias e aparecem nas obras “El laberinto de amor” e “La entretenida”. Nessas amostras teatrais observa-se personagens constantemente expondo seus interlocutores ao ridículo em inúmeros momentos. As formas indecorosas costumam aparecer em situações cômicas em que um personagem busca realçar os defeitos de seu interlocutor (*desatada; maliciosa; atrevida; perdida; Bodegón con pies; mancebito* etc.) e pode ser um recurso para provocar o riso do expectador. Nos entremeses, em contrapartida, as *formas indecorosas* (3,6%) aparecem em penúltima posição no *ranking* das formas nominais, com apenas cinco ocorrências. Com a mesma função apresentada nas comédias, essas formas aparecem nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso” para realçar os deslizos dos interlocutores (*viejo maldito; boba* etc.).

Em sétima posição entre as formas nominais mais usadas nos entremeses está a fórmula *señor(a) + posesivo* (5%). Essa fórmula está presente nas três amostras de teatro breve e pode ser um recurso para marcar cortesia e indicar respeito ao interlocutor (*mi señora, señora mía* etc.). Nas comédias essa fórmula também ocupa a sétima colocação (5,4%) no *ranking* das formas nominais e marca presença nas três obras analisadas.

Nesta seção foi possível conformar que tanto as formas pronominais como as nominais apresentam diferentes padrões nas comédias e entremeses analisados.

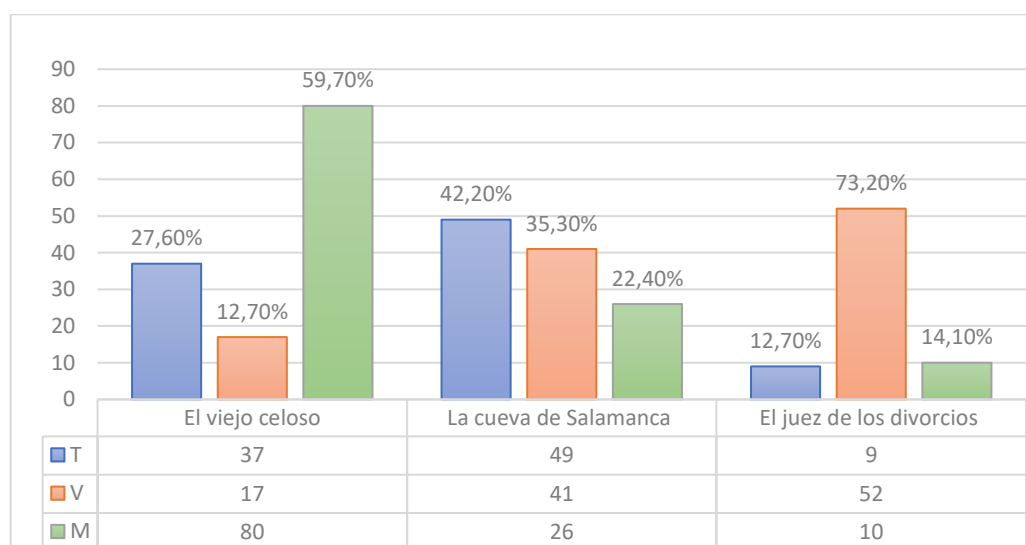
5.2 A INFLUÊNCIA DAS DINÂMICAS INTERACIONAIS NO USO DAS FORMAS DE TRATAMENTO

Um olhar mais apurado para as formas de tratamento presentes nas interações com participação feminina no *corpus* de comédias e entremeses analisados ajudaria a evidenciar que, para além dos diferentes padrões de tratamento verificados nas duas modalidades teatrais, existem contrastes significativos entre a distribuição dos tratamentos em cada obra. As diferenças no uso das formas de tratamento *tú, vos* e *vuestra merced*, observadas com a análise

quantitativa das obras contempladas, corrobora a hipótese de que o enredo, assim como as diversas dinâmicas interacionais apresentadas no teatro cervantino, podem exercer influência sobre o fenômeno em questão.

No Gráfico 3, a continuação, percebem-se diferenças na distribuição dos tratamentos nos entremeses “El viejo celoso”, “La cueva de Salamanca” e “El juez de los divorcios”.

Gráfico 3: Formas de tratamento *tú*, *vos* e *vuestra merced* nos entremeses “El viejo celoso”, “La cueva de Salamanca” e “El juez de los divorcios”



Fonte: autoria própria.

Conforme observado no gráfico acima, as diferenças nas distribuições dos tratamentos *tú*, *vos* e *vuestra merced* nos entremeses são substanciais. Tendo conhecimento do enredo dessas obras, resumido brevemente no Capítulo 4, nas Seções 4.2.1, 4.2.2 e 4.2.3, é possível estabelecer uma relação entre o desempenho das formas de tratamento e o argumento estabelecido por Cervantes para a dramatização dessas peças.

O *entremés* “El viejo celoso”, a título de exemplo, conta a história de Doña Lorenza, jovem que, após se queixar dos ciúmes de seu marido Cañizares, é convencida por sua vizinha Hortigosa a receber um amante em segredo. Nessa amostra de teatro breve, observa-se um elevado número de ocasiões em que a vizinha Hortigosa interage tanto com Doña Lorenza, como com Cañizares e a criada Cristina. Em todas essas diádes, Hortigosa e seus interlocutores se tratam usando o *vuestra merced*, como na ocorrência a seguir. Esse contexto pode ajudar a explicar o elevado número de ocorrências dessa fórmula (59,7%) no *entremés* “El viejo celoso”.

- (1) HORTIGOSA: *Señor mío de mi alma*, movida y incitada de la buena fama de **vuesa merced**, de **su** gran caridad y de **sus** muchas limosnas, me he atrevido de venir a suplicar a **vuesa merced** me haga tanta merced, caridad y limosna y buena obra de **comprarme** este guadamecí, [...]
- CAÑIZARES: *Señora Hortigosa*, yo no soy amigo de figuras rebozadas ni por rebozar; **tome** este doblón, con el cual **podrá** remediar **su** necesidad, y **váyase** de mi casa lo más presto que pudiere, y ha de ser luego, y **llévese su** guadamecí.
(“El viejo celoso” fol. 256r)

Nesse diálogo retirado do *entremés* “El viejo celoso” é possível vislumbrar o momento em que Cañizares encontra, pela primeira vez, sua vizinha Hortigosa. Ao longo da obra, existem indícios, pela fala dos personagens, de que Hortigosa seria uma pessoa com a qual os protagonistas teriam pouco contato, uma vez que é revelado, desde o início da peça, que Doña Lorenza era mantida reclusa em casa por seu marido e, apenas por um descuido de Cañizares, conseguira abrir a porta de casa e falar com a vizinha. Cañizares, por outro lado, tinha repulsa de tudo que pudesse ameaçar a honra de sua esposa e evitava contato com seus vizinhos. Em (1), observa-se que Hortigosa e Cañizares, dois desconhecidos, intercambiam reciprocamente *vuestra merced*. Segundo King (2010b, p. 252), existem evidências de que essa prática se mostrava recorrente em toda literatura do Século de Ouro, independente do gênero ou do estrato socioeconômico dos interlocutores envolvidos na conversação. Parece que o discurso entre estranhos foi um dos primeiros contextos sociopragmáticos em que *vuestra merced* foi introduzido na Espanha (KING, 2010b, p. 252). Este uso de *vuestra merced* (do qual deriva o *usted* moderno) ainda pode ser observado em muitos dialetos do espanhol, o que evidencia que essa prática moderna tem as suas raízes no Século de Ouro (KING, 2010b, p. 252).

“La cueva de Salamanca”, por outro lado, apresenta uma dinâmica interacional diferente, que aparece refletida nas escolhas dos tratamentos empregados por seus personagens. Conforme pode-se verificar no Gráfico 3, a forma que predomina nesse *entremés* é *tú* (42,2%). Esse era o tratamento escolhido por Leonarda e sua criada Cristina nas interações entre si. É pertinente destacar que essas mulheres compartilham uma forte relação de cumplicidade¹⁵, uma vez que estão sempre juntas na maioria das ocasiões. É Cristina que ajuda Leonarda a trazer seus amantes para uma festa, na ausência de Pancrácio, o esposo. Este também se dirige à criada Cristina com a mesma forma pronominal de tratamento (*tú*), e recebe dela o trato *vuestra*

¹⁵ A relação de Leonarda e Cristina será mais bem detalhada na seção 5.3, em sequência, que trata da importância do fator gênero na escolha das formas de tratamento.

merced. Acredita-se que esses tipos de interações, abundantes neste *entremés*, sejam fator decisivo na expressiva frequência do paradigma tuteante.

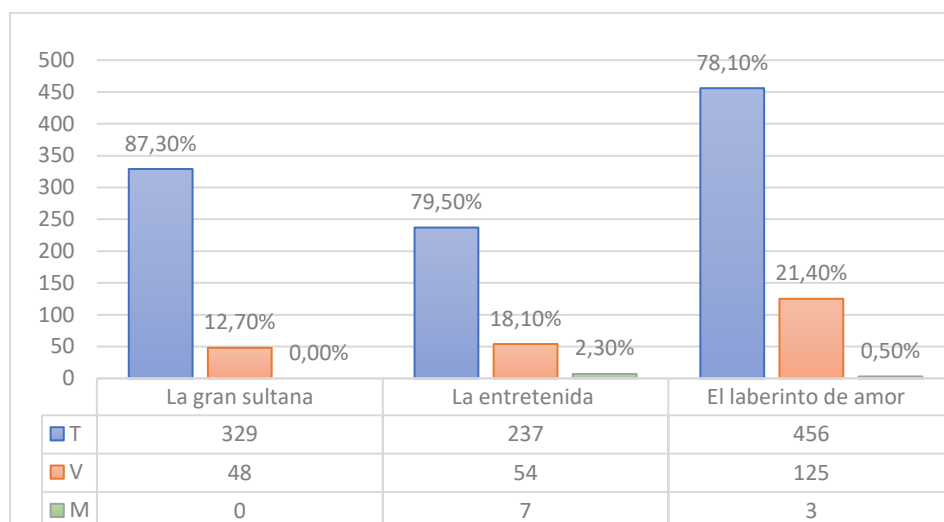
“El juez de los divorcios”, por sua vez, apresenta uma dinâmica interacional totalmente diferente dos dois primeiros entremeses, uma vez que todos os diálogos se dão em um tribunal. Nesse *entremés*, conforme mencionado na Seção 4.2.1 do capítulo 4, casais tentam convencer um juiz a anular seus casamentos. Conforme é possível observar pelo enredo, a obra apresenta interações que exibem maior formalidade entre os interlocutores, em contraste com os entremeses anteriores, que desenvolviam sua ação em ambiente familiar. Essa formalidade ajuda a explicar a maior frequência que a forma *vos* tem nesse *entremés* (73,2%), em detrimento das outras formas. O *vos* era usado pelo juiz e procurador ao se dirigirem aos litigantes, fossem eles homens ou mulheres. Foi observado, no entanto, que as litigantes devolviam as autoridades o respeitoso *vuestra merced*, conforme evidenciado no diálogo abaixo.

- (2) MARIANA: **Vuesa merced**, *señor juez*, me descase, si no **quiere** que me ahorque; **mire, mire** los surcos que tengo por este rostro, de las lágrimas que derramo cada día por verme casada con esta anotomía.
- JUEZ: No **lloréis**, *señora*; **bajad** la voz y **enjugad** las lágrimas, que yo **os** haré justicia.
- MARIANA: **Déjeme vuesa merced** llorar, que con esto descanso. [...] (“El juez de los divorcios” fol. 220v)

A preferência das mulheres pelo *vuestra merced* para se dirigir a pessoas com maior posição de poder parece dialogar com os postulados de Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255-256), segundo os quais, indivíduos subordinados ou em posição de inferioridade se dirigem aos seus superiores com uma forma V. Seguindo a lógica do sistema binário postulado pelos autores, seria esperado que as pessoas em posição de poder retribuíssem a seus inferiores usando uma forma T. Considerando que as obras analisadas foram escritas no Século de Ouro espanhol, período em que estava vigente um sistema de tratamento tripartido (formado por *tú*, *vos* e *vuestra merced*) em que o *vos* vinha perdendo sua semântica de respeito (BIDERMAN, 1972-1973, p. 355-356; EBERENZ 2000. p. 101 *apud* SÁEZ RIVERA, 2003, p. 3), o uso dessa forma por parte das autoridades do *entremés*, em detrimento do tradicional *tú*, não soaria estranho. É pertinente recordar que o ambiente em que discorria a peça em questão era formal, fator que poderia contribuir para o emprego do *vos*, uma vez que há indícios de que essa forma estava assumindo uma posição intermediária entre o *tú* e o *vuestra merced* na Idade do Ouro (KING, 2010a, p. 546).

Quando comparado aos entremeses, a distribuição dos tratamentos nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida” parece apresentar uma maior uniformidade, como observado no Gráfico 4 na sequência.

Gráfico 4: Formas de tratamento *tú*, *vos* e *vuestra merced* nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida”



Fonte: autoria própria.

O gráfico acima evidencia a preferência da forma *tú*, nas comédias analisadas, em detrimento das outras formas, que aparecem em porcentagens menores. A obra em que *tú* aparece com maior número de ocorrências é “El laberinto de amor” (456), seguido por “La gran sultana” (329) e “La entretenida” (237). Em relação a porcentagem dessa forma de tratamento, observa-se que a peça “La gran sultana” lidera, com 87,3% do uso de *tú* em relação as demais formas. As comédias “La entretenida” (79,5%) e “El laberinto de amor” (78,1%) vem na sequência.

O predomínio de *tú* nas comédias analisadas parece confirmar a tese mencionada na Seção 5.1 de que o extrato social representado nas modalidades de teatro áureo influenciaria o uso das formas de tratamento. As comédias, conforme salientado anteriormente, tinham como protagonistas personagens da classe alta e da nobreza (KING, 2010b, p. 238). Os senhores das comédias costumavam cultivar uma relação de cumplicidade com seus servos. Nesse sentido, não eram poucas as ocasiões, nesse gênero de literatura, em que um nobre e um subordinado, ou inferior, recorressem a um uso recíproco de *tú* (KING, 2010b, p. 250), como observado em “La gran sultana”.

- (3) RUSTÁN: Esperar
la muerte con la entereza
que se puede imaginar,

aunque sé que a **tu** belleza
sultán ha de respetar.
No **te** matará sultán;
quien muera será Rustán,
como deste caso autor.

SULTANA: Con mi intención **has** venido.
("La gran sultana" fol. 115r)

Segundo King (2010b, p. 250), este padrão não depende do gênero dos interlocutores. Na comédia "La gran sultana", a Sultana Catalina e seus criados Rustán e Mamí *tutean*; em "La entretenida", Marcela de Almendárez e seus criados Muñoz, Cristina e Dorotea também usam o *tú*, assim como Don Ambrosio e a criada Cristina; em "El laberinto de amor", a nobre Porcia, disfarçada de duquesa de Novara, e seu carcereiro também se tratam de *tú*; o mesmo ocorre quando Porcia e Julia, disfarçadas de plebeus, interagem com os duques Manfredo e Anastacio; o *tuteo* mútuo também é observado quando Porcia, vestida de labradora, vislumbra o rosto da duquesa Rosamira pela primeira vez, ao se dirigir a nobre.

Seria oportuno destacar a importância que as formas e fórmulas nominais desempenham em situações em que se observa um trato solidário, como no caso do *tuteo* visto entre superiores e subordinados nas comédias analisadas. García-Godoy e Rivadaneira-Valenzuela (2020, p. 9) destacam que, em casos de desgaste pronominal, em que os pronomes não dão conta de indicar formalidade, ficaria a cargo dos elementos nominais (juntamente com fatores situacionais) determinar o caráter formal e informal empregado nas interações. Também colabora para o estudo das formas nominais o seu poder de desambiguação, muito útil em línguas com características *pro-drop*, como o espanhol (GARCÍA-GODOY; RIVADANEIRA-VALENZUELA, 2020, p. 10).

Na comédia "La gran sultana", os criados Rustán e Mamí usam o título genérico *señora* e a fórmula *señor(a) + possessivo (mi señora; señora mía)* ao falar com a Sultana. A soberana, por outro lado, responde usando o nome próprio (*Rustán*) e a forma afetiva (*amigo*). Segundo Medina Morales (2002, p. 1330), o ato de se dirigir a um interlocutor pelo nome próprio seria um indicativo de maior intimidade e confiança. Em "La entretenida", Marcela de Almendárez se dirige a seu criado Muñoz pelo nome. Este, por sua vez, trata-a pelo título genérico *señora*. Ao se dirigir a suas criadas Cristina e Dorotea, por outro lado, além do nome próprio, Marcela recorre ao título (*señora*), a forma afetiva (*mi querida*) e a formas indecorosas (*desatada, maliciosa e atrevida*). Ao responder sua superiora, em contrapartida, as criadas usam o título *señora* e a fórmula *señor(a) + possessivo (señora mía)*. Na mesma comédia, a criada Cristina

se dirige a Don Ambrosio com o título *señor* e recebe do nobre a carinhosa forma (*dulcísima*), junto com o nome próprio (*Cristina*) e o diminutivo (*Cristinica*).

Na comédia “El laberinto de amor”, ao falar com Porcia, que estava disfarçada como a duquesa Rosamira, o carcereiro, em posição de subordinação, usa o título *señora*. Na mesma obra, as duquesas Porcia e Julia, quando disfarçadas de plebeus, usam as formas (*señor*) e (*buen señor*) e o nome próprio (*Manfredo*) para se dirigirem aos duques, enquanto são tratadas, amigavelmente, por (*amigo*), pelo “nome” (*Camilo*) e com o respeitoso (*mancebo generoso*) por parte dos nobres. Também em “El laberinto de amor”, Porcia, disfarçada de labradora, se dirige a duquesa Rosamira usando o título *señora* e a fórmula *señor(a) + possessivo (señora mia)*, enquanto recebe da nobre a forma amigável *amiga*, bem como as fórmulas respeitosas (*discreta y bella aldeana; labradora de mi vida*).

5.3 AS MULHERES CERVANTINAS E A IMPORTÂNCIA DO FATOR GÊNERO NA ESCOLHA DOS TRATAMENTOS

No que concerne à influência do fator gênero na escolha das formas de tratamento, alguns postulados merecem atenção. Conforme discutido na Seção 2.5, a importância das mulheres para a mudança linguística tem se apresentado como um tema frequente na literatura da sociolinguística variacionista. Estudos que se apoiam em bancos de dados da fala têm demonstrado que existem evidências de que as mulheres estariam liderando a maioria das mudanças linguísticas (ECKERT, 1989; ECKERT; MCCONNELL-GINET 2003; LABOV, 1991; 2001). No campo da linguística histórica estudos que analisam amostras de textos literários, como peças teatrais e romances, mostram que o gênero é um fator comprovadamente atestado como atuante na escolha das formas de tratamento (KING, 2010a, 2010b; MEDINA MORALES, 2002; PEDROVIEJO ESTERUELAS, 2012). Com estes postulados em mente, esta seção busca apresentar algumas díades que auxiliem a corroborar a hipótese de que, ao menos em algumas situações, a posição das personagens femininas no núcleo social das comédias e entremeses cervantinos influencie na escolha das formas e fórmulas de tratamento utilizadas na conversação.

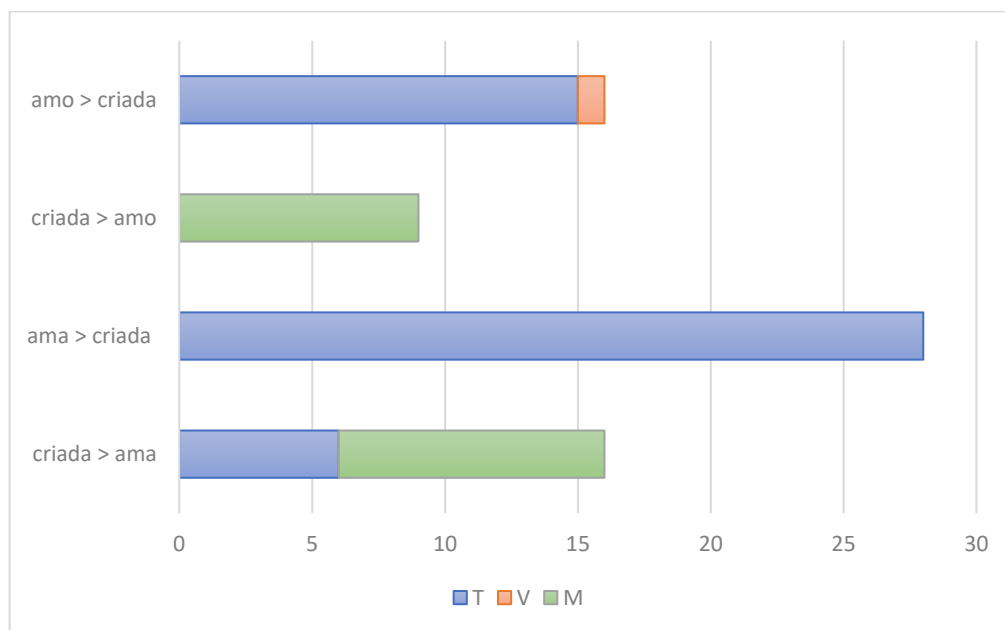
5.3.1 Interações entre amigas em entremeses e comédias: a cumplicidade no uso das formas de tratamento

Ao analisar as formas de tratamento presentes nas interações com participação feminina nos entremeses “El juez de los divorcios” e “La cueva de Salamanca”, Albuquerque (2020) e Albuquerque e Oliveira (2022) observam a influência do fator gênero em situações em que

predomina a familiaridade, como nas relações de amor e amizade. A partir desses resultados, emerge o interesse em mapear as formas de tratamento dos diálogos com participação feminina em um corpus mais extenso de obras cervatinas. No presente estudo, analisando um número de dados maior do que os trabalhos anteriores, foi possível verificar que a cumplicidade no uso dos tratamentos entre amigas nos entremeses também ocorre nas comédias analisadas.

Nas amostras de teatro breve selecionadas, foi constatado uma diferença no uso das formas de tratamento nas interações em que superiores da classe média se dirigem às criadas, conforme pode-se observar no Gráfico 5. O gráfico adiante visa mostrar o contraste entre a distribuição das formas mostra *tú* (T), *vos* (V) e *vuestra merced* (M) na diáde criada >< amo (a), presente nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”.

Gráfico 5: Distribuição das formas de tratamento *tú*, *vos* e *vuestra merced* na diáde criada >< amo (a) nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”



Fonte: autoria própria.

Nos entremeses cervantinos, a interação entre ama e criada é marcada por uma relação de proximidade evidente. No *entremés* “El viejo celoso”, a título de exemplo, a criada Cristina é sobrinha de sua ama Doña Lorenza, por quem nutre uma relação de cumplicidade e respeito. Além de compartilharem parentesco, superiora e subordinada também dividem os anseios atrelados a suas vivências, enquanto mulheres, no Século de Ouro. Em “La cueva de Salamanca”, Leonarda, estando ciente da viagem de seu marido, trama, junto de sua criada Cristina, trazer os amantes de ambas para uma festa em casa. Nesse *entremés*, as mulheres, que compartilham segredos e mostram-se próximas, se tratam de *tú*, como visto no diálogo abaixo.

(4) CRISTINA: Mil veces temí que con **tus** estremos **habías** de estorbar su partida y nuestros contentos.

LEONARDA: ¿**Pusiste** la canasta en cobro?
(“La cueva de Salamanca” fol. 248v)

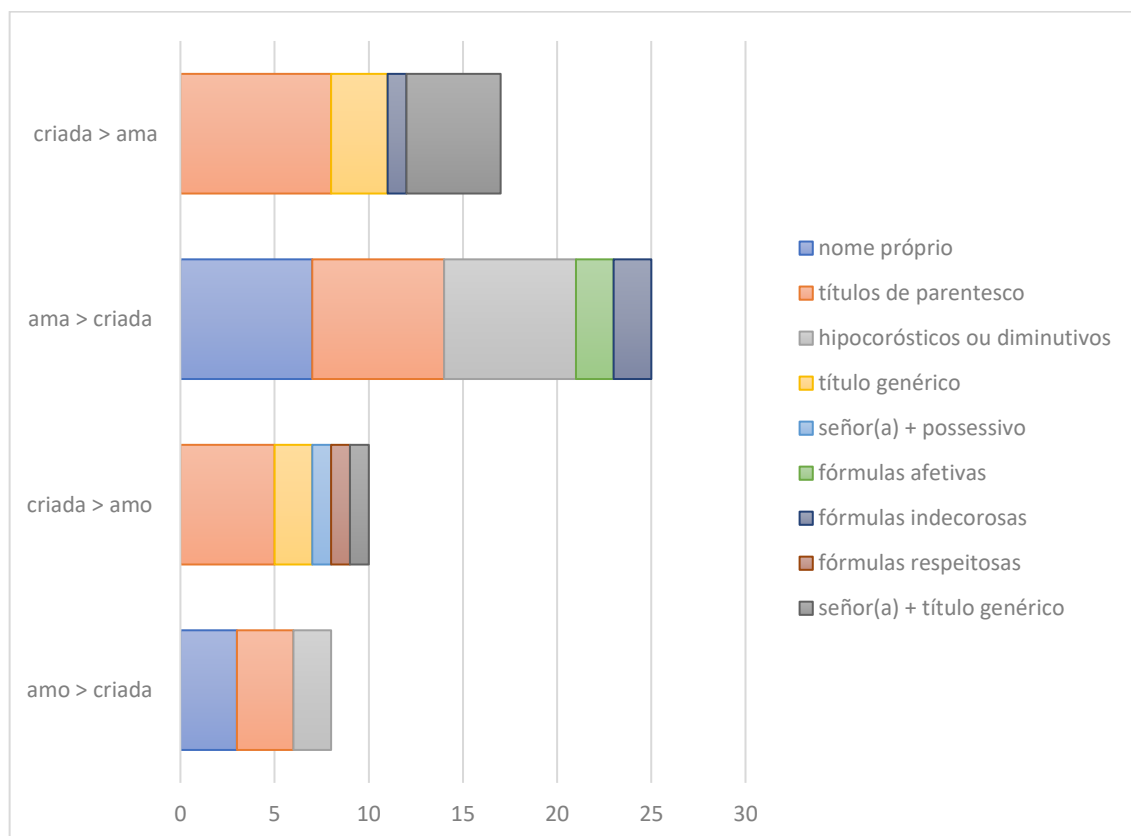
A escolha pelo *tú* recíproco não era recorrente nas interações entre superiores e subordinados nos entremeses. Segundo King (2010b, p. 256), nesses contextos do teatro breve era mais comum ver os amos tratarem seus criados de *tú* e receberem o *vuestra merced*. Essa dinâmica também está prevista em Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255), os quais afirmam que, em uma relação entre superior e subordinado, a pessoa em posição de poder deve usar uma forma T e receber uma forma V. Conforme já discutido na Seção 5.1, no contexto do teatro barroco existia uma tendência dos indicadores de poder se mostrarem mais marcados nos entremeses, uma vez que essas obras englobavam personagens provenientes das classes média e baixa do Século de Ouro. Os senhores dos entremeses, que pertenciam à classe média, costumavam exigir de seus criados formas deferentes para afirmar seu status (KING, 2010b, p. 256). Essa prática pode ser vista nas interações entre criada e amo, observadas no Gráfico 5, em que os amos tratam majoritariamente a suas criadas com *tú* (93,8%), seguido pela forma *vos* (6,2%), enquanto recebem das subordinadas sempre *vuestra merced* (100%). Esse padrão de tratamento, no entanto, não se sustenta quando a relação de subordinação se dá entre duas mulheres, conforme consta no Gráfico 5, em que é possível verificar, apesar do elevado uso de *vuestra merced* (62,5%), uma porcentagem de *tuteo* por parte da criada (37,5%) ao falar com sua superiora.

Em (4), a interação entre Leonarda e sua criada Cristina parece superar as barreiras de hierarquia social dos entremeses e indicar uma díade solidária, pois nota-se uma relação de cumplicidade entre as personagens. Tendo em conta os mencionados padrões de tratamento esperados em relações entre superiores e seus criados nos entremeses, a escolha pelo *tú* mútuo nessa interação parece ser influenciada pelo fator gênero. Uma condição que pode estar a favor dessa hipótese é a amizade que Leonarda e Cristina compartilham. Nas palavras de King (2010b, p. 249), o gênero era um fator determinante para a escolha dos tratamentos entre amigos na Espanha do Século de Ouro.

Na díade criada >< amo (a), a proximidade entre os personagens, bem como sua hierarquia, ficam evidentes ao analisar as formas e fórmulas nominais, conforme pode-se observar no Gráfico 6, que indica a ocorrência de formas (*nome próprio*, *títulos de parentesco*, *hipocorísticos* ou *diminutivos* e *títulos genéricos*) e fórmulas (*señor(a)* + *possessivo*, *formulas*

afetivas, fórmulas indecorosas e fórmulas respeitosas) nas interações entre senhores e criadas nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”.

Gráfico 6: Distribuição das formas e fórmulas nominais na díade criada >< amo (a) nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”



Fonte: autoria própria.

O Gráfico 6 permite vislumbrar semelhanças no uso de formas e fórmulas nominais nas díades ama > criada e amo > criada. Os superiores dos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso” se dirigem a suas criadas pelo nome próprio (*Cristina*), usando títulos de parentesco (*hija, sobrinha*) e hipocorísticos ou diminutivos (*Cristinica*). O uso dessas formas vem acompanhado, em sua maioria, pelo tratamento *tú*, conforme indica o Gráfico 5, anteriormente mostrado. Esse comportamento parece indicar que os senhores dos entremeses analisados compartilhavam uma relação de proximidade com suas criadas. Conforme mencionado anteriormente, a ama *Doña Lorenza*, em “El viejo celoso”, compartilha parentesco com sua criada *Cristina*, que é sua sobrinha. A jovem servente também tem seu amo *Cañizares* como tio. Em “La cueva de Salamanca”, apesar de não ser confirmado se os superiores possuem algum parentesco com a criada *Cristina*, percebe-se familiaridade entre os personagens. Essa

proximidade aparece refletida nas formas e fórmulas nominais empregadas entre amo (a) > criada.

Cabe salientar que, apesar das semelhanças entre os usos das formas nominais nas díades ama > criada e amo > criada, a distribuição dos tratamentos pronominais, em conjunto com as formas nominais, parece indicar diferenças nos níveis de proximidade entre amos e criadas nos entremeses. No Gráfico 5 foi possível verificar que existem ocorrências de *tuteo* mútuo entre amas e criadas nas amostras de teatro breve selecionadas neste estudo. Em “La cueva de Salamanca”, *entremés* em que se encontram o maior número de dados de *tuteo* entre mulheres de classes sociais distintas, foram constatados usos da fórmula afetiva (*niña*) duas vezes na fala da ama Leonarda ao se dirigir a sua criada Cristina. A combinação de fórmulas afetivas com o tratamento *tú*, conforme observado na fala da ama com sua subordinada, seria um indicador de intimidade entre os falantes no Século de Ouro, segundo Medina Morales (2002, p. 1334).

Também foi observado o emprego das formas indecorosas (*desdichada* e *sin ventura*) por parte da ama ao falar com Cristina. Convém destacar que em ambas as ocasiões em que essas formas foram usadas, Leonarda, que recebia amantes em casa, esteve muito perto de ter seu segredo descoberto pelo marido Pancrácio. Ao se ver ameaçada pelo esposo, Leonarda exclamava para Cristina: ¡Ay, *desdichada*!; ¡Ay, *sin ventura*!. Em “El viejo celoso”, também se observa uma ocorrência semelhante por parte da criada Cristina, ao se dirigir a sua ama *Doña Lorenza* (*desgraciada*).

Na díade criada > ama, por outro lado, foram verificadas ocorrências do *título de parentesco* (47,1%) (*tía*), bem como do *título genérico* (17,6%) (*señora*) e a fórmula *señor(a)* + *título genérico* (29,4%) (*señora tía*). Esse comportamento, em algumas ocasiões, vinha acompanhado pelo trato *tú*, em contraste com a díade criada > amo, dominada por *vuestra merced*, como visto no Gráfico 5. Nesta díade, em contrapartida, *vuestra merced* recebe o apoio do *título de parentesco* (50%) (*tío*), do *título genérico* (20%) (*señor*), da fórmula *señor(a)* + *possessivo* (10%) (*mi señor*), da fórmula *señor(a)* + *título genérico* (10%) (*señor tío*) e da *fórmula respeitosa* (10%) (*señor de mi alma*). A utilização desses tratamentos, em combinação com *vuestra merced*, pode ser um indicativo de respeito das criadas para seus amos.

Merece destaque, no entanto, o já mencionado, *tuteo* recíproco verificado entre criada e ama, que contraria os postulados de Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255) e parece indicar uma relação de amizade. Segundo King (2010b, p. 249), as interações entre amigos

costumavam estar sob influência do fator gênero no Século de Ouro. Referente a essa época, existem registros de que as mulheres costumavam *tutear* com suas amigas nas comédias; os homens, por outro lado, costumavam usar o *vos* com seus amigos (KING, 2010a, p. 540).

Na comédia “El laberinto de amor”, as primas Julia e Porcia, na maioria das ocasiões, tratam-se de *tú* (96,1%), quando saem em busca de seus interesses amorosos nos caminhos a Novara. Foram poucos os momentos em que o *vos* foi empregado nessa díade (3,9%), e, quando apareceu, surgiu para indicar ordem, majoritariamente no imperativo. A forma *tú* reina nas demais ocasiões em que as duquesas confabulam para conquistar seus amados.

- (5) JULIA: *Porcia amiga...*
- PORCIA: ¡Bueno es eso!
Rutilio me **has** de llamar,
si es que **quieres** escusar
un desastrado suceso.
Yo no sé cómo **te olvidas**
de nuestros nombres trocados.?
- JULIA: Suspéndenme los cuidados
de nuestras trocadas vidas;
y no es bien que así **te** asombre
ver mi memoria perdida [...]
(“El laberinto de amor” fol. 141v)

Em (5), Julia e Porcia, ao saírem disfarçadas da comuna de Dorlán, discutem sobre seu plano para conquistar os duques Manfredo e Anastacio. Nessa interação, é possível ver o descontentamento de Porcia, que discute com Julia, ao perceber que a prima esquecera o nome fictício que haviam combinado. A forma de tratamento escolhida pelas duquesas nesse e na maioria dos diálogos foi *tú*. Tendo em consideração a relação de amizade compartilhada pelas jovens nessa comédia, o *tú* mútuo constatado nessa díade pode estar sendo influenciado pelo gênero das interlocutoras, uma vez que, como já sinalizado, nas comédias, as mulheres costumavam *tutear-se* nas interações entre amigas (KING, 2010a, p. 540).

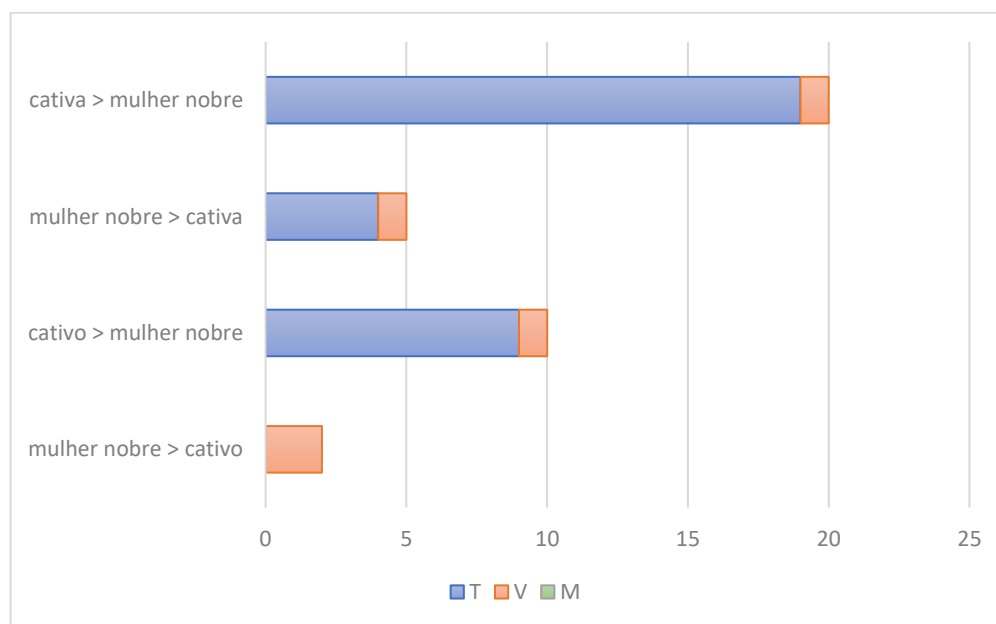
Ao vagarem pelo interior de uma Itália fictícia rumo a Novara, Julia e Porcia recorrem a várias formas e fórmulas nominais, seja para mascarar suas identidades, ou para reforçar a amizade que compartilham. Convém recordar que, para ir ao encontro dos duques no campo, as duquesas necessitaram assumir identidades masculinas. Conforme visto em (5), é feito um acordo entre as jovens de adotarem nomes falsos visando encobrir ao máximo seus traços femininos, em consonância com as fantasias plebeias que assumiam. Neste sentido, existem

registros da utilização, por parte das primas disfarçadas, tanto de nomes próprios (*Porcia*), como de suas personalidades fictícias (*Rutilio*; *Camilo*). Cabe destacar que foram contabilizadas dezessete ocorrências de nomes próprios e fictícios (50%) na interação entre Julia e Porcia. As primas também expressam sua amizade através de *fórmulas afetivas* (26,5%) (*amiga*; “*amigo*”; *Julia mía*; “*cielo amigo*”; “*firme amigo*”). Além dos tratamentos nominais mencionados, destacam-se as *fórmulas indecorosas* empregadas pelas duquesas (23,5%) (*desdichada*; “*villano*”; “*sucio pajé*”; “*enemigo*”; “*hereje*”; *desvergonzada*; “*mocito mal aconsejado*”).

5.3.2 Interações entre superior e subordinado no cativeiro: diferenças no trato entre mulher nobre e cativos nos porões de Constantinopla

Na comédia “La gran sultana” pode-se observar diferenças na forma como a Sultana trata seus cativos, quando está falando com mulheres e homens. Essas diferenças podem ser verificadas no Gráfico 7 abaixo, em que consta a distribuição das formas de tratamento *tú* (T), *vos* (V) e *vuestra merced* (M) na díade mulher nobre >< cativo (a).

Gráfico 7: Distribuição das formas de tratamento *tú*, *vos* e *vuestra merced* na díade mulher nobre >< cativo (a) na comédia “La gran sultana”



Fonte: autoria própria.

Conforme pode-se vislumbrar no Gráfico 7, os cativos usam a forma *tú* na maior parte das interações com a Sultana Catalina. Essa forma é a preferida das cativas (95%) para se dirigirem a soberana, seguida por *vos* (5%). Os cativos também tratam Catalina majoritariamente por *tú* (90%), uma vez que são poucas ocorrências de *vos* (10%). Ao responder

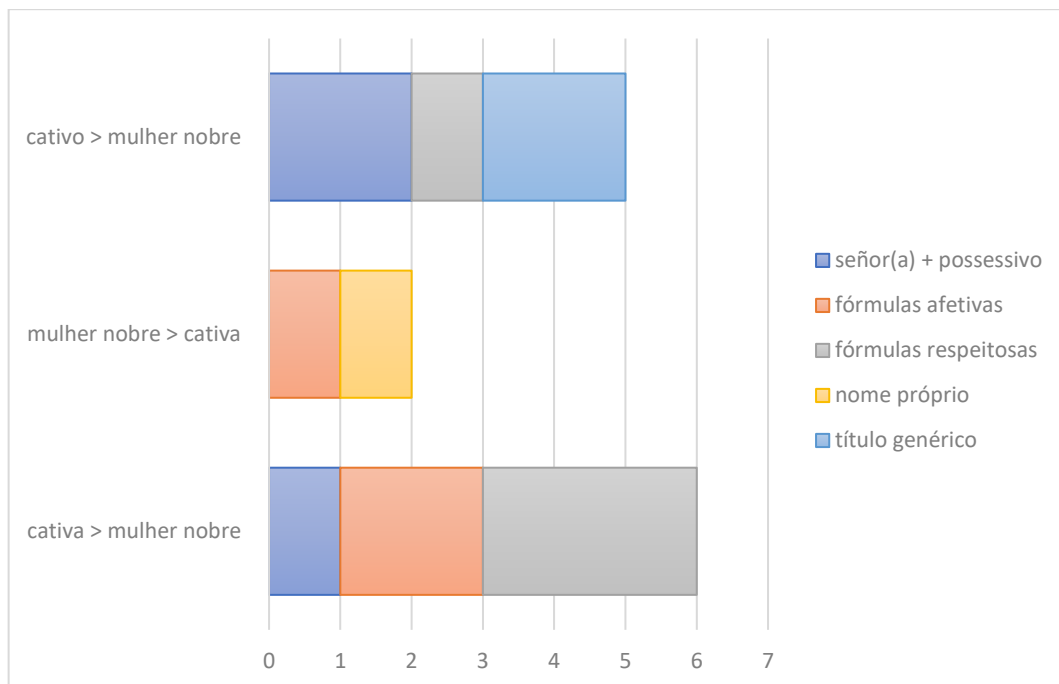
aos prisioneiros, no entanto, é perceptível uma diferença na forma como a Gran Sultana trata a homens e mulheres confinados. Nos diálogos em que a protagonista fala com as mulheres presas, verifica-se o uso maior de *tú* (80%), seguido por *vos* (20%). Ao se dirigir aos prisioneiros homens, por outro lado, é possível observar o uso indiscriminado da forma *vos* (100%) por parte da Sultana.

O uso de *vos* por parte de Catalina é perceptível sempre que a soberana interage com Madrigal, cativo cristão espanhol. Esse personagem, nas palavras de Canavaggio (1985-1986, p. 538-547), cumpria a função de pícaro, uma vez que suas atitudes ao longo da comédia buscavam trazer leveza e comicidade a história, como quando promete ao *Gran Cadi* ensinar um elefante do Sultán a falar em troca de sua liberdade (*apud* GARCÍA, 2016, p. 63-64). Segundo King (2010a, p. 539; 2010b, p. 243), na literatura do Século de Ouro, a forma *vos* poderia ser usada por pessoas de menor idade para indicar respeito aos mais velhos. Considerando que a religião tem um papel central em “La gran sultana”, pode-se supor que a católica Catalina empregue a forma *vos* para tratar seu criado Madrigal como um indicativo de respeito ao pícaro, que, como a soberana, compartilhava a fé católica. A origem do cativo também pode estar influenciando no uso do tratamento por parte da Sultana, tendo em conta que, assim como a protagonista, o prisioneiro era um espanhol subjugado pelo Império Otomano. Seria pertinente lembrar que Catalina já fora cativa do Gran Sultán, antes de ser escolhida para tornar-se a Gran Sultana e, portanto, teria motivos para compadecer-se com o cativo de Madrigal. Um contraponto a essas questões, que poderia indicar a influência do gênero na escolha dos tratamentos entre a Sultana e seus cativos, seria a constatação de que, nas interações com mulheres cativas, a nobre usa o *tú* com maior frequência que o *vos*, conforme observado no Gráfico 7.

As personalidades femininas presas no harém do Gran Sultán, assim como Madrigal, eram espanholas e cristãs. Da mesma forma que o “encantador de elefantes”, elas receberam a compaixão de Catalina, que convence o Gran Turco a libertá-las do cativo. A identificação da Sultana com as prisioneiras espanholas, que, assim como ela, foram subjugadas pelo Sultán, pode estar motivando a preferência da protagonista em tratá-las preferencialmente com *tú* ao invés do *vos* usado para tratar Madrigal.

Com respeito as formas e fórmulas nominais presentes na díade mulher nobre >< cativo (a), foi possível verificar a ocorrência de formas (*nome próprio; título genérico*), assim como fórmulas (*señor(a) + possessivo; fórmulas afetivas; fórmulas respeitadas*).

Gráfico 8: Distribuição das formas e fórmulas nominais na díade mulher nobre >< cativo (a) na comédia “La gran sultana”



Fonte: autoria própria.

As formas e fórmulas nominais presentes no Gráfico 8 podem auxiliar a compreender as particularidades das interações entre a Sultana e seus prisioneiros na comédia “La gran sultana”. Conforme pode-se observar no gráfico, a benevolência da nobre para com suas cativas aparece refletida em suas escolhas de tratamento nominal. Ao falar com Zaida/Clara, espanhola aprisionada no harém do Gran Sultán, Catalina usa a fórmula afetiva *Zaida hermosa* (50%) e trata-a pelo nome *Zaida* (50%). Como já informado, o tratamento pronominal preferido pela Sultana ao se dirigir as cativas é *tú*, seguido de *vos*, em menor proporção. Zaida/Clara, por outro lado, trata a nobre usando a fórmula *señor(a) + possessivo* (*mi señora*) (16,7%) e a fórmula afetiva (*hermosa Catalina*) (33,3%). Zelinda/Lamberto, em contrapartida, recorre a sucessivas fórmulas respeitosas, associadas ao trato *tú*, ao se dirigir a Sultana (*hermosísima española; corona de su nación; única en la discreción*) (50%).

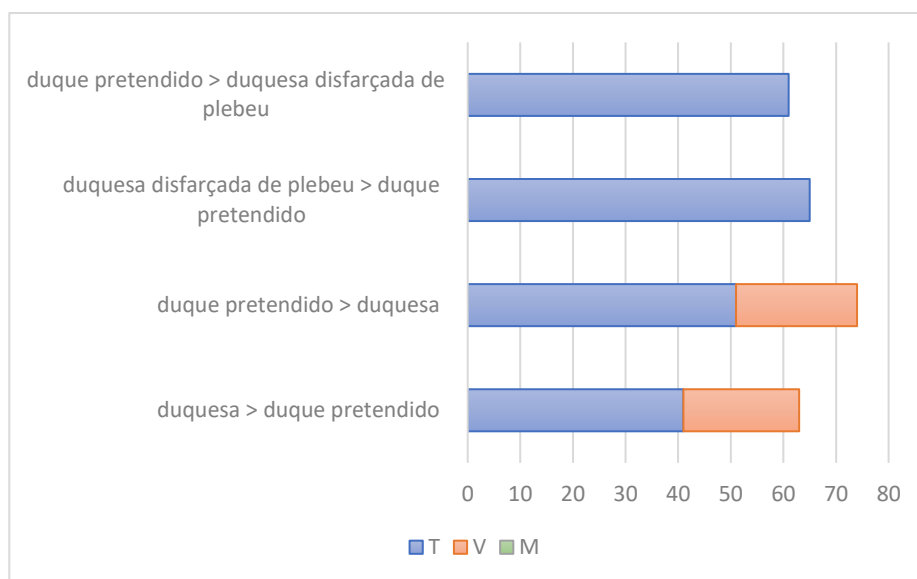
Com relação as interações entre a Sultana e os prisioneiros homens, verifica-se que os cativos fazem uso de três tipos de formas e fórmulas nominais. A fórmula *señor(a) + possessivo* (*señora mía*) (40%) aparece nas falas de Madrigal e Lamberto, prisioneiro que antes assumiu uma identidade feminina. O título genérico (*señora*) (40%) é utilizado pelo pícaro Madrigal, que parecia angariar o respeito da Sultana. A soberana, conforme mencionado, dirigia-se ao “encantador de elefantes” com a forma *vos* e recebia do subordinado *tú*. Merece destaque a extensa fórmula respeitosa (*rosa puesta entre espinas para gloria de las rosas*) (20%),

verificada na fala do prisioneiro Lamberto ao se dirigir a Sultana. Essa fórmula foi empregada pelo cativo em seu agradecimento pela bondade da nobre, que conseguira convencer o *Gran Turco* a libertar os prisioneiros do cativo. A valentia e a independência da Sultana destacam-se ao longo da comédia. Cervantes, conhecido por dar voz as mulheres em suas obras (PARK, 1999, p. 123; BLANCO-CAMBLOR, 2004, p. 1193), pinta Catalina como uma espanhola ousada, que, não aceitando converter-se ao islamismo, condiciona o *Sultán* a aceitar seus hábitos cristãos e suas vontades. A admiração e o prestígio que personagens, como os cativos, cultivavam pela Sultana parece estar refletido nas formas e fórmulas nominais adotadas ao se dirigir a protagonista.

5.3.3 Interações entre mulheres disfarçadas e duques: a influência do disfarce no uso das formas de tratamento

Conforme mencionado anteriormente na Seção 4.2.6, o disfarce assume um papel de destaque na comédia “El laberinto de amor” (CANSECO, 2017, p. 50). Nessa obra, nobres de quatro famílias italianas mudam de identidade para tentar conquistar seus pretendentes. Tendo em conta essa particularidade, a obra cervantina se revela uma fonte produtiva para observar diferenças no uso das formas de tratamento, uma vez que engloba interações constantemente mutáveis, em que díades com os mesmos personagens se modificam continuamente. No Gráfico 9, na sequência, é possível verificar o contraste entre a distribuição das formas de tratamento *tú* (T), *vos* (V) e *vuestra merced* (M) presente nas díades: duquesa disfarçada de plebeu >< duque pretendido; duquesa >< duque pretendido.

Gráfico 9: Distribuição das formas de tratamento *tú*, *vos* e *vuestra merced* na díade duquesa/duquesa disfarçada de plebeu >< duque pretendido na comédia “El laberinto de amor”

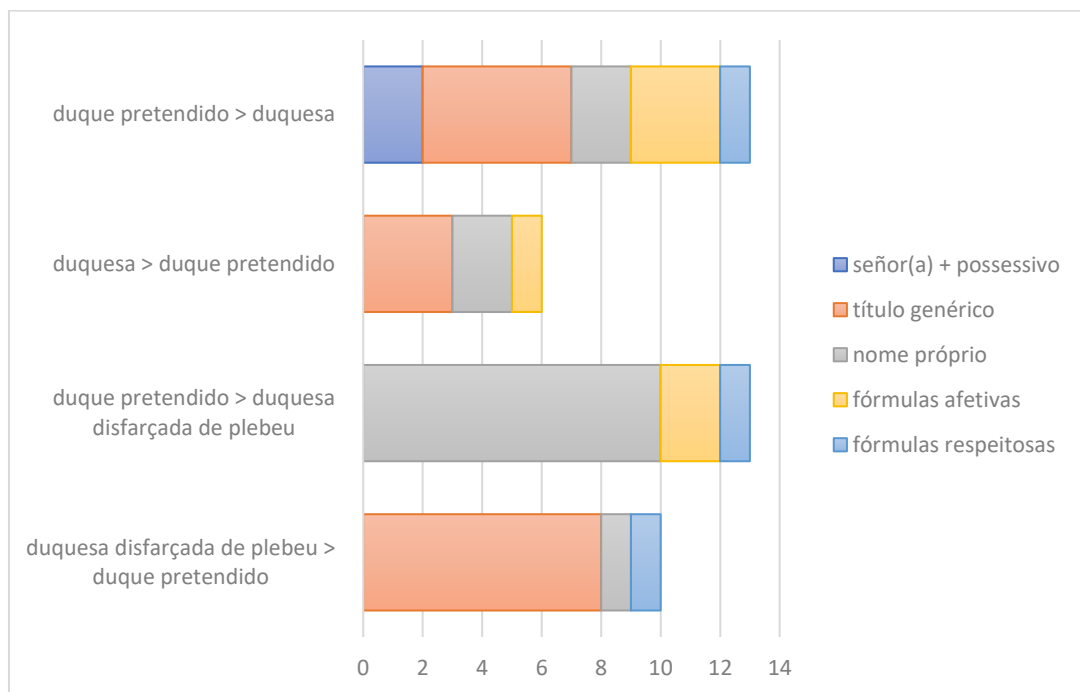


Fonte: autoria própria.

Com base nos dados agrupados no Gráfico 9, pode-se constatar que existem diferenças no uso das formas de tratamento quando os duques identificam estar falando com um plebeu ou com a mulher pelo qual estão apaixonados. Nas interações em que as duquesas Julia e Porcia falam com os duques Manfredo e Anastacio disfarçadas de figuras do povo (pastor e labrador), verifica-se um uso recíproco da forma *tú* em todas as ocasiões. Conforme apontado na seção 5.1, *tú* foi a forma preferida pelos personagens nas comédias analisadas, seguido por *vos* e *vuestra merced*. Ao todo, somando os dados de todas as comédias estudadas, foram 1022 ocorrências de *tú*, contra 227 de *vos*. King (2010a, p. 537-539; 2010b, p. 238) destaca que a forma *tú* é utilizada com frequência entre familiares e pessoas que compartilham intimidade na literatura do Século de Ouro. Em “El laberinto de amor”, os duques veem as disfarçadas Julia e Porcia como aliadas e, acreditando falarem com plebeus, convocam-nas para ajudá-los a conquistar a duquesa Rosamira.

Para auxiliar a compreender a dinâmica de proximidade estabelecida entre as duquesas disfarçadas e os duques, em contraste com a interação entre as nobres e seus interesses amorosos, trona-se oportuno acionar as formas e fórmulas de tratamento nominais. No Gráfico 10 é possível vislumbrar a distribuição de formas (*nome próprio*; *título genérico*) e fórmulas (*señor(a) + possessivo*; *fórmulas afetivas*; *fórmulas respeitadas*) nas díades: duquesa disfarçada de plebeu >< duque pretendido; duquesa >< duque pretendido.

Gráfico 10: Distribuição das formas e fórmulas nominais na díade duquesa/duquesa disfarçada de plebeu >< duque pretendido na comédia “El laberinto de amor”



Fonte: autoria própria.

Como pode-se observar no Gráfico 10, ao se dirigirem para os falsos plebeus, os duques Manfredo e Anastacio tratam-nos pelo nome “fictício” (76,9%) (*Camilo* e *Rutilio*), com o amigável (*mi buen amigo*) e com a forma (*amigo*) (15,4%), bem como com a *fórmula respeitosa mancebo generoso* (7,7%). Caracterizadas como plebeus, as duquesas, em contrapartida, tratam aos duques majoritariamente pelo *título genérico* (*señor*) (80%), seguido pelo *nome próprio* (10%) e a *fórmula respeitosa buen señor* (10%), possivelmente reconhecendo a posição de poder dos nobres, conforme observado em (6).

(6) JULIA: ¡Ah, *señor Manfredo*!

MANFREDO: A fe,
Camilo, que **estás** rendido.
 (“El laberinto de amor” fol. 159v)

Quando os homens nobres acreditam estarem falando com suas pretendentes (duque pretendido > duquesa), por outro lado, observa-se, além do emprego de *tú* (68,9%), a utilização de *vos* (31,1%). Esse padrão se repete quando as duquesas se dirigem a seus amados (duquesa > duque pretendido), com o predomínio de *tú* (65,1%), seguido por *vos* (34,9%). Nessas interações, o *vos* é usado pelos jovens de ambos os gêneros para cortejar seus amados. Na

terceira jornada, quando Porcia, disfarçada de Rosamira, encontra Anastacio na torre da família de Novara, a jovem usa o *vos* para cortejar o duque, por quem estava apaixonada.

(7) PORCIA: ¿**Sois vos** Anastasio?

ANASTASIO: *Señora*, yo soy aquel
que ha mucho que el alma **os** di;
("El laberinto de amor" fol. 162r)

Em (7) Anastacio também responde a duquesa com a forma *vos*. Nesse diálogo o duque imaginava estar falando com Rosamira, que era sua paixão inicial. Um dos usos mais comuns de *vos* na literatura do Século de Ouro se dava entre amantes e os que se cortejam, nas palavras de King (2010a, p. 542). Tendo em conta o interesse amoroso compartilhado pelos nobres na comédia "El laberinto de amor", em contraste com o contato inicial com as duquesas disfarçadas, é possível presumir que o emprego do *vos* entre os jovens apaixonados esteja relacionado com o gênero dos interlocutores. Um indicativo em favor dessa tese é a utilização dessa forma pelos amantes no ato da sedução, recurso que somente é acionado quando os duques reconhecem suas pretendentes.

Outro recuso acionado pelos jovens apaixonados para seduzir seus amados é o uso de formas e fórmulas nominais. Conforme indicado no Gráfico 10, os duques recorrem a vários tratamentos nominais para cortejar suas pretendentes. Ao se dirigir as duquesas, os nobres tratam-nas pelo nome (15,4%) (*Rosamira*; *Julia*), pelo *título genérico señora* (38,5%), usando *fórmulas afetivas* (*mi aldeana hermosa*; *Julia hermosa*) (23,1%), bem como a fórmula *señor(a)* + *possessivo* (*mi señora*; *señora mía*) (15,4%). Os duques também se dirigem as duquesas empregando *fórmulas respeitosas* (7,7%), seja em sua versão mais direta (*hermosísima duquesa*) ou metafórica (*dulce fin de mis males y principio de mis bienes, cielo que en la tierra tienes glorias que son sin iguales*). As mulheres nobres, por outro lado, tratam a seus pretendentes pelo *título genérico señor* (50%), pelo nome (33,3%) (*Anastasio*; *Dagoberto*), e pela *fórmula afetiva amigo* (16,7%).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, são analisadas as formas de tratamento de segunda pessoa singular, pronominais e nominais, presentes nas interações com participação feminina nos entremeses “El juez de los divorcios”, “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”, bem como nas comédias “La gran sultana”, “El laberinto de amor” e “La entretenida”. Com base na análise quantitativa e qualitativa dos dados coletados nesta investigação, acredita-se que tenha sido possível auxiliar a confirmar as seguintes hipóteses investigativas: i) as formas de tratamento usadas nas comédias e entremeses, que englobam diferentes núcleos sociais em suas histórias (KING, 2010b, p. 256), devem portar-se de diferentes formas nos dois gêneros literários; ii) o enredo de cada obra cervantina, bem como suas respectivas dinâmicas interacionais, estariam exercendo influência sobre o uso dos tratamentos; iii) a posição das mulheres no núcleo social das comédias e entremeses cervantinos estaria influenciando na escolha das formas e fórmulas de tratamento utilizadas na conversação, ao menos em algumas situações.

Buscando trazer respostas para a primeira hipótese, referente aos padrões de tratamento nas comédias e entremeses, o presente estudo mostrou que a forma *vuestra merced* é a preferida nos entremeses analisados, em contraste com as comédias, nas quais o *tú* é a forma mais recorrente. Com base nesse resultado, corrobora-se o postulado de King (2010b, p. 256), de que a forma como as classes sociais são retratadas nas comédias e entremeses pode influenciar na distribuição das formas de tratamento. Para King (2010b, p. 256), existe uma tendência, nos entremeses, em caso de tratamento assimétrico, de que inferiores, como criados, tratem a seus superiores de *vuestra merced*, influenciados pelas exigências dos padrões da classe média em receber formas de tratamento deferentes. Os senhores dos entremeses, em contrapartida, se dirigem a seus subordinados majoritariamente com a forma *tú*. Nas comédias, por outro lado, os padrões, representantes da classe alta e da nobreza, não pareciam se preocupar em exigir, publicamente, o uso de formas deferentes no trato com seus criados (KING, 2010b, p. 250). O predomínio de díades solidárias nas comédias culmina na preferência pelo uso mútuo da forma *tú* entre nobres e criados. Essa prática é observada nas três comédias analisadas neste estudo.

Também foi possível observar diferença na distribuição das formas e fórmulas nominais presentes nas interações com participação feminina nas comédias e entremeses. Foi verificado que as formas nominais preferidas nas comédias e entremeses são os *nomes próprios* e os *títulos genéricos*. Em contrapartida, as outras formas e fórmulas nominais parecem apresentar diferenças mais evidentes nas duas modalidades teatrais. Os *títulos de parentesco* ocupam o terceiro lugar entre as formas mais usadas nos entremeses, enquanto as *formas e fórmulas*

afetivas estão na terceira posição entre as mais usadas nas comédias. As mesmas formas afetivas aparecem em quarta posição nos entremeses, contrastando com as comédias, que tem as *formas respeitosas* ocupando o quarto lugar no *ranking* das formas nominais. Acredita-se que o predomínio de formas respeitosas nas comédias pode estar relacionado com a alta incidência de personagens provenientes da classe alta e da nobreza nessas obras (KING, 2010b, p. 238). Os entremeses, protagonizados por personagens das classes média e baixa (KING, 2010a, p. 537; 2010b, p. 238), por outro lado, apresentam uma menor frequência de uso de *formas respeitosas*, com apenas uma ocorrência, observada na fala do juiz, ao se dirigir à litigante Mariana no *entremés* “El juez de los divorcios”. A fórmula *señor(a) + título genérico* está em quinto lugar entre as formas mais usadas nos entremeses, já os *títulos de parentesco* ocupam essa colocação em nível de frequência nas comédias. Os *hipocorísticos ou diminutivos* estão em sexta posição nos entremeses e em penúltima entre as formas nominais mais usadas nas comédias. Nas comédias, diferentemente dos entremeses, as *formas indecorosas* ocupam a sexta colocação entre as mais frequentes. Essas formas descorteses, em contraste, aparecem em penúltima posição no *ranking* das formas nominais mais usadas nas amostras de teatro breve. Viu-se também que a fórmula *señor(a) + posesivo* aparece em sétima posição entre as formas nominais mais presentes tanto nos entremeses como nas comédias. Com os resultados, obtidos em nível pronominal e nominal, foi possível observar diferentes padrões de tratamento nas comédias e entremeses analisados.

No que concerne à segunda hipótese, que diz respeito à distribuição das formas de tratamento presentes nas interações com participação feminina em cada comédia e *entremés* analisado, pode-se constatar que existem contrastes significativos entre a distribuição dos tratamentos em cada obra. A partir da análise quantitativa dos dados coletados neste estudo, foram observadas diferenças na frequência de uso das formas de tratamento *tú, vos* e *vuestra merced*, que parecem adaptar-se às diferentes narrativas cervantinas. Este achado corrobora a hipótese de que o enredo, assim como as diversas dinâmicas interacionais apresentadas no teatro cervantino, possam estar exercendo influência sobre as formas de tratamento.

Por fim, referente à influência do fator gênero na escolha das formas de tratamento, foram apresentadas algumas díades presentes nas comédias e entremeses em que se observam diferenças nos tratamentos empregados entre homens e mulheres. Primeiramente, destacou-se o contraste entre a distribuição das formas *tú, vos* e *vuestra merced* nas interações em que superiores da classe média se dirigem às criadas nos entremeses “La cueva de Salamanca” e “El viejo celoso”. Essa análise demonstrou que, ao contrário do que se espera a partir dos

postulados de Brown e Gilman (2003 [1960], p. 255), relações de subordinação podem ser solidárias, uma vez que foram verificadas ocorrências de *tuteo* entre ama e criada nos entremeses estudados. Essa descoberta corrobora a tese de que o gênero é um fator determinante para a escolha dos tratamentos entre amigos na Espanha do Século de Ouro (KING, 2010b, p. 249).

Também podem ser observadas diferenças na forma como a Sultana trata seus cativos, a depender se são homens ou mulheres. Na comédia “La gran sultana”, identifica-se que, ao falar com as prisioneiras mulheres, a Gran Sultana usa predominantemente *tú*, seguido de *vos*, mas ao se dirigir aos homens presos usa sempre a forma *vos*. Essa distinção pode ser um indicativo de que o gênero do interlocutor influencia na escolha dos tratamentos entre a Sultana e seus cativos.

A última díade abordada neste trabalho foi a que corresponde à interação entre as duquesas da comédia “El laberinto de amor” e os duques pelos quais estavam apaixonadas. Considerando a importância que o disfarce assume para o enredo dessa obra (CANSECO, 2017, p. 50), foram agrupados os diálogos em que as mulheres nobres falam com os duques disfarçadas como figuras do povo do gênero masculino, bem como as interações em que as duquesas se dirigem aos duques já sem caracterização. Verificou-se que, quando as duquesas falam com os duques disfarçadas como plebeus, empregam o *tú* recíproco em todas as ocasiões. Quando sem o disfarce, por outro lado, observa-se, além do emprego de *tú*, a presença do *vos* pelos jovens de ambos os gêneros. Acredita-se que esse comportamento pode estar atrelado ao que postula King (2010a, p. 542), que aponta o emprego frequente de *vos* entre amantes e os que se cortejam na literatura do Século de Ouro.

No que diz respeito às formas e fórmulas de tratamento nominais, foi possível observar, com base nos dados coletados neste estudo, a estreita relação que os tratamentos nominais desempenham em conjunto com as formas pronominais. A análise quantitativa dos tratamentos mostrou que, em muitas ocasiões, as formas nominais auxiliam no estudo dos tratamentos pronominais, visto que adicionam informações nem sempre presentes nos pronomes. Esta observação já vinha sendo apontada no estudo de Albuquerque (2020), que analisa as formas de tratamento pronominais e nominais nas interações com participação feminina nos entremeses “El juez de los divorcios” e “La cueva de Salamanca”. “Vários estudos apontaram que as formas nominais empregadas nos textos renascentistas provocam, em muitos casos, um efeito sobre a natureza das formas pronominais que se utilizam” (KING, 2010a, p. 546 - 547).

Cabe destacar a importância que as formas e fórmulas nominais desempenham no Século de Ouro, período em que se observa o desgaste do pronome *vos*. García-Godoy e Rivadaneira-Valenzuela (2020, p. 9) salientam que os elementos nominais (juntamente com fatores situacionais) atuam como indicadores de formalidade e informalidade em casos de desgaste pronominal, em que os pronomes não dão conta de indicar cerimônia e respeito. No presente estudo, as formas e fórmulas nominais mostraram-se fundamentais na análise de interações em que se observa um trato solidário, como no caso do *tuteo* visto entre superiores e subordinados nas comédias. Em “La gran sultana”, os criados Rustán e Mamí, que *tutean* com a Sultana, usam o título genérico *señora* e a fórmula *señor(a) + possessivo (mi señora; señora mia)* ao falar com sua soberana. Em resposta, Catalina usa o nome próprio (*Rustán*) e a forma afetiva (*amigo*) no trato com seus subordinados. Em “La entretenida”, Marcela de Almendárez também se dirige a seu criado Muñoz pelo nome. Este, por sua vez, trata-a pelo título genérico *señora*. Esse comportamento parece confirmar a tese de que os senhores das comédias costumavam cultivar uma relação de cumplicidade com seus servos (KING, 2010b, p. 250), uma vez que o ato de se dirigir a um interlocutor pelo nome próprio, em combinação com *tú* ou *vos*, costuma ser indicativo de maior intimidade e confiança (MEDINA MORALES, 2002, p. 1331).

É pertinente destacar que nas interações entre mulheres nobres e suas subordinadas, observa-se alguns dados que divergem do que foi visto nos diálogos entre superiores e servos masculinos. Ao se dirigir às criadas Cristina e Dorotea, na comédia “La entretenida”, além do nome próprio, Marcela recorre ao título (*señora*), a forma afetiva (*mi querida*) e a formas indecorosas (*desatada*, *maliciosa* e *atrevida*). As serventes, por outro lado, fazem uso dos mesmos artifícios de seus colegas homens ao responderem as nobres, uma vez que usam o título *señora* e a fórmula *señor(a) + possessivo (señora mia)*.

Os senhores dos entremeses analisados também parecem compartilhar uma relação de proximidade com suas criadas, que aparece refletida nas escolhas das formas e fórmulas nominais usadas na conversação. Foi verificado que, apesar do elevado uso de *vuestra merced* por parte dos subordinados para se dirigirem a seus superiores, que respondiam empregando majoritariamente *tú*, existe uma tendência pela troca de tratos nominais solidários entre senhores e suas servas. As criadas, no teatro breve, tratam a seus amos preferencialmente com títulos de parentesco (*tío; tía*), além de usar títulos genéricos (*señor; señora*), a fórmula *señor(a) + título genérico (señora tía; señor tío)*, a fórmula *señor(a) + possessivo (mi señor)* e a fórmula respeitosa (*señor de mi alma*). Os superiores, em contrapartida, se dirigem a suas criadas pelo

nome próprio (Cristina), usando *títulos de parentesco (hija, sobrinha)*, *fórmulas afetivas (niña)* e *hipocorísticos ou diminutivos (Cristinica)*. Vale recordar que, apesar das semelhanças entre os usos das formas nominais nas díades ama > criada e amo > criada, a distribuição dos tratamentos pronominais, em conjunto com as formas nominais, parece indicar diferenças nos níveis de proximidade entre amos e criadas nos entremeses. Verificou-se que apesar do elevado uso de *vuestra merced* entre criadas e seus amos, existem ocorrências de *tuteo* mútuo nas interações entre criada e ama.

As formas e fórmulas nominais também auxiliam na caracterização dos personagens, conforme é possível constatar ao analisar os tratamentos na comédia “La gran sultana”. Nessa obra, a benevolência da Sultana para com suas cativas fica evidente em suas escolhas de tratamento nominal. Foi visto que, ao se dirigir a Zaida/Clara, jovem aprisionada no harém do Sultán, Catalina usa a *fórmula afetiva Zaida hermosa* e trata-a pelo nome *Zaida*. A cativa, por outro lado, trata a nobre usando a fórmula *señor(a) + possessivo (mi señora)* e a *fórmula afetiva (hermosa Catalina)*. A predileção dos prisioneiros pela figura da Sultana aparece refletida em suas escolhas por tratamentos respeitosos, como (*hermosísima española; corona de su nación; única en la discreción*). A escolha por esses tratamentos evidencia a importância dada por Cervantes a Gran Sultana, personagem que coleciona atributos das mulheres cervantinas. Conforme já mencionado ao longo deste estudo, Cervantes é conhecido por dar protagonismo as figuras femininas em suas obras (PARK, 1999, p. 123; BLANCO-CAMBLOR, 2004, p. 1193). Em “La gran sultana”, Catalina é ativa e perseverante em suas decisões. A jovem espanhola em nenhum momento se curva as crenças do *Gran Sultán*, mostrando-se fiel a seus princípios e hábitos cristãos.

Com relação à interação entre as duquesas e os duques da comédia “El laberinto de amor”, as formas e fórmulas nominais parecem ser usadas pelos jovens apaixonados como um recurso para seduzir a seus amados. Conforme observado na Seção 5.3.3, os duques fazem uso de vários tratamentos nominais para cortejar suas pretendentes.

O estudo aqui proposto se desenvolveu na perspectiva de analisar os tratamentos pronominais e nominais nas interações com participação feminina, tentando contribuir para a descrição do fenômeno das formas de tratamento através de um olhar enviesado para a Literatura. Ao acionar os estudos literários sobre o Século de Ouro espanhol, em combinação com as investigações linguísticas históricas sobre o sistema de tratamento hispânico, foi possível direcionar as lentes para características não apenas do período histórico que representam as amostras, senão para as características de seus respectivos gêneros teatrais. Esse

movimento permitiu descobrir diferenças no uso das formas de tratamento nas comédias e entremeses, demonstrando que o conhecimento das modalidades de teatro áureo pode auxiliar na análise do fenômeno em questão. Convém mencionar que para o estudo da variação e mudança parece pertinente que as especificidades literárias, as singularidades de cada obra e a estilística impressa pelo autor em conformidade com seu projeto criativo sejam levados em conta, pois, uma vez ignorados, os resultados podem obscurecer motivações não estritas ao sistema de uma determinada época.

Seria oportuno chamar a atenção para as dificuldades enfrentadas ao analisar textos do Século de Ouro espanhol. Trata-se de um material escrito em um período histórico muito distante, separado culturalmente e socialmente por uma ampla distância do presente estudo. Para evitar as armadilhas do anacronismo, foi necessário resgatar aspectos do contexto social no qual as variedades linguísticas sob investigação são utilizadas (AUER *et al.*, 2015, p. 5). Visando analisar as formas de tratamento nas interações com participação feminina nos textos cervantinos, foram acionados estudos sobre a sociedade da época, no âmbito do fenômeno em destaque, bem como postulados sobre a condição da mulher e seu papel na literatura de Cervantes. As questões estilísticas também foram de vital importância, dada a complexidade do teatro áureo. Conforme visto ao longo deste trabalho, tanto as comédias como os entremeses, possuem uma série de especificidades que devem ser levadas em conta na análise dos tratamentos. O enredo das obras também fornece informações importantes para o estudo dos tratamentos.

Cabe mencionar que documentar a ampla variedade de formas e fórmulas de tratamento nominais presentes nas comédias e entremeses cervantinos mostrou-se um desafio. A diversidade de tratamentos nominais, atrelada às subjetividades do fenômeno, dificultaram sua classificação, uma vez que Cervantes é extremamente criativo na escolha das formas nominais adotadas por seus personagens. Outro obstáculo para o estudo das formas de tratamento, sejam pronominais ou nominais, foi a ausência, em algumas ocasiões, de elementos que auxiliassem a descrever mais detalhadamente a encenação, uma vez que, em cenas com muitos personagens, tornou-se difícil discretizar as díades. Uma limitação deste estudo pode ser a ausência de díades masculinas na análise, visto que informações sobre as interações entre homens, em contraste com os diálogos femininos, poderiam agregar a investigação. Neste sentido, seria pertinente, em estudos futuros, analisar as interações masculinas, tendo em conta os achados deste estudo, que verificou a influência do fator gênero na escolha das formas de tratamento em algumas interações com participação feminina.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Camila R. **Las dimensiones del poder y de la solidaridad en el uso de las formas de tratamiento: un estudio de las voces femeninas en entremeses cervantinos**. Trabalho de fim de curso. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218831/Camila%20Rodrigues%20Albuquerque%20-%20TCC%20Espanhol%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- ALBUQUERQUE, Camila R., OLIVEIRA, Leandra. C. As dimensões de poder e solidariedade no uso das formas de tratamento: um estudo das vozes femininas em entremeses cervantinos. **Revista Abehache**, (20), 29–48. 2022. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/389>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- ASENSIO, Eugenio. **Itinerario del entremés**: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo. 2. ed. Madrid, España: Editorial Gredos, S. A., 1971. 394 p. Edición digital a partir de la 2ª ed. rev., Madrid, Gredos, 1971. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd8f1>. Acesso em: 8 jun. 2022.
- AUER, Anita; PEERSMAN, Catharina; PICKL, Simon; RUTTEN, Gijsbert; VOSTERS, Rik. Historical sociolinguistics: the field and its future. **Journal of Historical Sociolinguistics**, [s. l], v. 1, n. 1, p. 1-12, 2015. <https://doi.org/10.1515/jhsl-2015-0001>.
- BARANDA, Nieves. Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia. In: BARANDA, Nieves, GURRUCHAGA, Lucía Montejo(org.). **Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española**. España: UNED, 2002. p. 1-202.
- BERNAT VISTARINI, Antonio Pablo; TRAPERO LLOBERA, Ana Patricia. Nuevas aportaciones a la relación Cervantes-Lope: la estructura de "la entretenida". **Actas del III Coloquio Internacional de La Asociación de Cervantistas**, Alcalá de Henares, p. 561-572, 1993. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=866835>. Acesso em: 31 maio 2023.
- BIDERMAN, Maria T. C. Formas de tratamento e estruturas sociais. **Alfa**, v. 18/19, 1972-1973, p. 339-362. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3520/3293>. Acesso em: 7 mai. 2022.
- BLANCO-CAMBLOR, María Luz. Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz: consideraciones sobre la situación de la mujer en el siglo de oro a la luz de las "novelas ejemplares" y "ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados". In: LECUMBERRI, Alicia Villar (org.). **Peregrinamente peregrinos**: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 1177-1200. Evento realizado em 1-5 septiembre 2003.
- BLAYER, Irene Maria Ferreira. Las formas de tratamiento en el español peninsular: un estudio diacrónico. **Signum**: Estudos Linguísticos, Londrina, n. 4, p. 27-58, dez. 2001.

BROWN, R.; FORD, Marguerite. Address in American English. **The Journal Of Abnormal And Social Psychology**, [S.L.], v. 62, n. 2, p. 375-385, mar. 1961. American Psychological Association (APA). <http://dx.doi.org/10.1037/h0042862>.

BROWN, Roger; GILMAN, Albert. The pronouns of power and solidarity. In: PAULSTON, C. B.; TUCKER, G. R. (eds.) **Sociolinguistics: The Essential Readings**. United Kingdom: Blackwell, 2003 [1960], p. 156-176.

BYGREN, Therese. Tú, vos o vuestra merced: un estudio comparativo de las formas pronominales de tratamiento en el siglo de oro. **Uppsala University Library**, [s. l], p. 1-22, dez. 2014.

CANONICA, Elvezio. Los entremeses de Cervantes como sistema. **Anales Cervantinos**, España, v. XLIII, p. 221-242, 2011.

CANSECO, Luis Gómez. «A ver la boda venía».: conflictos dramáticos y soluciones escénicas en torno al matrimonio en las comedias de cervantes. **El Teatro de Cervantes y El Nacimiento de La Comedia Española**, Toledo, p. 43-64, 2017.

CARRASCO, Rosario María. El celoso extremeño y El viejo celoso: el espacio físico y lingüístico de la mujer en dos textos de cervantes. In: BRUTOCAO, Nicolás Luis Fabiani; BRUTOCAO, María Teresa (comp.). **Actas de la XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: las venas de américa latina**. en memoria de eduardo galeano. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015. p. 1-363.

CASALDUERO, Joaquín. Introducción. In: CASALDUERO, Joaquín. **Sentido y forma del teatro de Cervantes**. Madrid: Editorial Gredos, 1966. p. 1-289.

CASH, Annette G.. Formas de tratamiento en "Don Quijote". In: BRAVO, Alexia Dotras (org.). **Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. p. 225-232.

CERVANTES, Miguel de. **Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados**. Alicante: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [s.f.]. Edição em HTML baseada na Edição de Florencio Sevilla Arroyo, de 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5k1>. Acesso em: 16 abr. 2021.

CONDE SILVESTRE, J. C. **Sociolingüística histórica**. Madrid: Gredos, 2007.

DE JONGE, Robert.; NIEUWENHUIJSEN, Dorien. Formación del paradigma pronominal de las formas de tratamiento. In: COMPANY, C. (ed.). **Sintaxis Histórica de la Lengua Española. Segunda parte: la frase nominal**, v. 2. Ciudad de Mexico: UNAM Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 1595 - 1671.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES - TOMO III (1732). **Entremés**. Disponível em: <http://web.frl.es/DA.html>. Acesso em: 1 fev. 2022.

ECKERT, Penelope. The whole woman: Sex and gender differences in variation. **Language Variation and Change** 1(3). 245-267, 1989.

ECKERT, Penelope; MCCONNELL-GINET, Sally. **Language and Gender**. Cambridge: CUP, 2003.

FARACO, C. A. O tratamento você em português: uma abordagem histórica. **LaborHistórico**, v. 3, n. 2, p. 114-132, julho/dezembro, 2017 [1996]. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/17150>. Acesso em: 8 set. 2021.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. O Concílio de Trento: ponto de chegada e ponto de partida das questões matrimoniais. In: FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. **Espelhos, cartas e guias: casamento e espiritualidade na península ibérica: 1450-1700**. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. Cap. 6. p. 201-222. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo9721.pdf>. Acesso em: 26 maio 2023.

FIADINO, Elsa Graciela. Cervantes de capa y espada: una lectura de "la entretenida". In: PARODI, Alicia; D'ONOFRIO, Julia; VILA, Juan Diego (org.). **El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (Uba), 2006. p. 867-872.

GARCÍA, Adán A. Rangel. "Me lo dijo un pajarito": el simbolismo de cuatro animales y su relación con Madrigal en dos episodios de *La gran sultana*. **Signos Literarios**, [s. l], v. XII, n. 23, p. 62-97, 2016.

GARCÍA-GODOY, Teresa. El tratamiento de merced en el español del siglo XVIII. In: GARCÍA-GODOY, Teresa. **El español del siglo XVIII: cambios lingüísticos en el primer español moderno**. Granada: Peter Lang, 2012. p. 111-152.

GARCÍA-GODOY, María-Teresa; RIVANDEIRA-VALENZUELA, Marcela. Presentación. **Rilce: Revista de Filología Hispánica**, [S.L.], v. 37, n. 1, p. 9-19, 21 dez. 2020. Universidad de Navarra. <http://dx.doi.org/10.15581/008.37.1.9-19>.

GARCÍA LORENZO, Luciano. Cervantes, Constantinopla y La Gran Sultana. **Anales Cervantinos**, España, v. 31, p. 201-213, 1993. Disponível em: <https://digital.csic.es/handle/10261/13564>. Acesso em: 02 jun. 2023.

GARCÍA RUBIO, Francisco B. La huella de Enrique de Villena en Cervantes: los casos del "donoso y grande escrunio" y la cueva de salamanca. **Ehumanista: Journal of Iberian Studies**, Santa Barbara, California, Estados Unidos, v. 45, p. 175-191, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7547117>. Acesso em: 31 maio 2023.

GONZÁLEZ, Luis Mariano González. La mujer en el teatro del Siglo de Oro español. **Teatro: Revista de estudios teatrales**, Alcalá de Henares, n. 6-7, p.41-70, 1995. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/58905115.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2022.

HSU, Carmen Y. Amor y matrimonio según *El laberinto de amor* de Cervantes. **Ehumanista: Cervantes**, [s. l], v. 1, p. 537-551, 2012. Disponível em: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/31%20hsu.pdf. Acesso em: 08 jun. 2023.

KING, Jeremy. Cerimonia y cortesía en la literatura del siglo de oro: Un estudio de las formas de tratamiento en español. In: HUMMEL, Martin; KLUGE, Bettina; LASLOP, María Eugenia V. (eds.). **Formas y Fórmulas de Tratamiento en el Mundo Hispánico**, México/Graz: El Colegio de México/Karl-franzens Universität, 2010a, p. 531-550.

KING, Jeremy. The Role of Power and Solidarity in Politeness Theory: The Case of Golden Age Spanish. In: CULPEPER, Jonathan; KÁDÁR, Daniel (eds.). **Historical (Im)politeness**. Berlin: Peter Lang, 2010b. p. 231-264.

KING, Jeremy. Structuring Conversation: Discourse Markers in Cervantes's Entremeses. **Hispania**, Maryland, EUA, v. 94, n. 4, p. 648-662, dez. 2011.

KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf. Oralidad y escrituralidad a la luz de la teoría del lenguaje. In: KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf. **Lengua hablada en la Rumania**: español, francés, italiano. Tradução de: Araceli López Serena. Madrid: Editorial Gredos, 2007, p. 70-184.

LABOV, William. **Padrões sociolingüísticos**. Trad. de Marcos Bagno; M. M. P. Scherre; C. R. Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008 [1972].

LABOV, William. The intersection of sex and social class in the course of linguistic change. **Language Variation And Change**: Cambridge University Press, Printed In The U.S.A., v. 2, p. 205-254, 1991. Disponível em: http://www.danielezrajohnson.com/labov_1990.pdf. Acesso em: 11 abr. 2022.

LABOV, William. **Principles of linguistic change, vol. 2: Social factors**. Oxford: Blackwell, 2001.

LAPESA, Rafael. **Historia de la lengua española**. 9. ed. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1981. 353 p. Disponível em: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/04/rafael-lapesa-historia-de-la-lengua-espanola.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2022.

LEYVA, Juan. Métrica e teatralidad en Lope de Vega: las bizarrías de belisa. In: GONZÁLEZ, Aurelio. **Texto, espacio y movimiento en el teatro del siglo de oro**. México: El Colegio de México, 2000. p. 91-112.

LY, Nadine. La interlocución en el teatro del Siglo de Oro: una poética de la interferencia. **Críticón**, [s. l], n. 81-82, p. 9-28, 2001. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_011.pdf. Acesso em: 31 maio 2023.

MARTÍNEZ, María Josefa. Más sobre «La entretenida» y los géneros teatrales: comedia antigua vs comedia nueva y el uso cervantino del soliloquio y del monólogo. **Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro**, [S.L.], v. 6, n. 2, p. 155-165, nov. 2018. Instituto de Estudios Auriseculares. <http://dx.doi.org/10.13035/h.2018.06.02.14>.

MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B. Credulidad y magia en La cueva de Salamanca de Cervantes. **Estudios de Teoría Literaria**: Revista digital. Artes, letras y humanidades, Mar del Plata, v. 2, n. 4, p. 85-97, set. 2013. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/728>. Acesso em: 31 maio 2023.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. ORALIDADE E ESCRITA. **Signótica**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 119-146, 11 set. 1997. Universidade Federal de Goiás.
<http://dx.doi.org/10.5216/sig.v9i1.7396>. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7396>. Acesso em: 17 abr. 2021.

MATA INDURÁIN, Carlos. Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro. **Mapocho: revista de humanidades**, [s. l], n. 59, p. 143-163, 2006. Semestral.

MEDINA MORALES, Francisca. Las formas nominales de tratamiento en el Siglo de Oro: Aproximación sociolingüística. **Memoria de La Palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro**, Burgas, La Rioja, España, v. 2, n. 1, 2002, p.1329-1341.

MEDINA MORALES, Francisca. “Análisis comparativo de las formas simétricas de tratamiento de los siglos XVI y XVII y las actuales” In: VELARDE, Manuel Casado; RUIZ, Ramón González; GUALDA, María Victoria Romero (Coords.) **Análisis del discurso: lengua, cultura, valores: Actas del I Congreso Internacional Vol. 2**. Universidad de Navarra. Pamplona, 2006. v. 2, p. 1981-1990. Disponível em:
https://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_medina.pdf. Acesso em: 1 maio 2022.

OLIVEIRA, Leandra C. de.; PARRINI, Carolina Ferreira; LECHNER, Agata S. PICHETTI, Geanne C. Z.; ALBUQUERQUE, Camila R.; MULLER, Raymi T. O continuum entre oralidade e escrita: recortes de pesquisa sobre fenômenos da língua espanhola. In: OLIVEIRA, Leandra C. de *et al.* **Língua, Literatura, Tradução: pluralidades**. Curitiba: CRV, 2019, p. 131-146.

OLIVIERI, Danielle Theodoro. La mujer casada en dos entremeses cervantinos. In: PERES, Lygia Rodrigues Vianna; PACHECO, Liège Rinaldi de Assis (Ed.). **Actas del congreso internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»**. Pamplona: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Navarra, 2017. p. 281-293. Disponível em:
https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/43608/1/BIADIG_39_Theodoro.pdf. Acesso em: 1 maio 2022.

PARK, Chul. **La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: el juez de los divorcios y el viejo celoso**. Anales Cervantinos, Madrid, v. 35, p.111-125, 1999. Disponível em: analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/118/117. Acesso em: 30 abr. 2022.

PEDROVIEJO ESTERUELAS, Juan Manuel. Análisis de las fórmulas de tratamiento en los pasos de Lope de Rueda. **Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas**, Torino, n. 3, p. 121-135, 2003. Disponível em:
<https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/4958>. Acesso em: 25 jun. 2022.

PEDROVIEJO ESTERUELAS, Juan Manuel. Las formas de tratamiento pronominales y verbales referentes a la segunda persona del singular y las fórmulas de tratamiento nominales en entremeses del siglo XVII. **Hipertexto**, Rio Grande Valley, Texas, EUA, n. 15, p. 156-180,

2012. Disponível em: https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-15/juan-manuel-pedroviejo.pdf. Acesso em: 25 maio 2021.

PÉREZ FENÁNDEZ, Desirée. El laberinto de amor de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena. **Estudios Humanísticos: Filología**, León, v. 9, n. 28, p. 147-164, 2006. Disponível em: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/557>. Acesso em: 08 jun. 2023.

PÉREZ-SALAZAR, Carmela. Sociolingüística del poder en el Siglo de Oro: de reverencias, altezas, mercedes, señorías y otras formas de tratamiento en el teatro de calderón de la barca. **Hipogrifo**, Madrid, v. 1, p. 97-119, 2018. Disponível em: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/398>. Acesso em: 20 out. 2021.

REED, Cory A. Cervantes and the Novelization of Drama: tradition and innovation in the entremeses. **Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America**, Austin, Texas, v. 11, n. 1, p. 61-86, 1991. Disponível em: <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics91/reed>. Acesso em: 25 maio 2023.

RIGATUSO, Elizabeth Mercedes. Las fórmulas de tratamiento del español Bonaerense desde la perspectiva de la Sociolingüística Histórica: factores y procesos en la dinámica del cambio (1800-1880). **Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras**, Málaga, v. 28, n. 1, p. 1-27, 2005. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/100185>. Acesso em: 04 set. 2021.

ROGERS, Paul Patrick. "The forms of address in the *Novelas ejemplares* of Cervantes", **Romanic Review**, v. 15, p. 105-120. 1924.

ROLFES, Anne. Matrimonio y locura en los entremeses cervantinos. In: MATA, Emilio Martínez; FERREIRO, María Fernández (Org.). **Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2012. p. 1016-1026. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204098>. Acesso em: 30 abr. 2022.

ROMAINE, Suzanne. **Socio-historical linguistics. Its status and methodology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

ROMAINE, Suzanne. Historical sociolinguistics/historischesoziolinguistik. In Ulrich Ammon, Norbert Dittmar, Klaus J. Mattheier & Peter Trudgill (eds.), **Sociolinguistics. An international handbook of the science of language and society**, Volume 2, 1696–1703. Berlin & New York: De Gruyter, 2005.

SABIK, Kazimierz. La evolución del teatro cervantino: teoría y práctica (comedias). **Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas**, Lepanto, v. 2, p. 1035-1040, 2001.

SABIK, Kazimierz. Texto y puesta en escena de las comedias de Cervantes y su relación con el "Quijote". In: PARODI, Alicia; D'ONOFRIO, Julia; VILA, Juan Diego (org.). **El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (Uba), 2006. p. 893-900. Disponível em:

https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_106.pdf. Acesso em: 02 jun. 2023.

SÁEZ RAPOSO, Francisco. Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad. **Teatro de Palabras**: Revista sobre teatro áureo, Canadá, n. 5, p. 29-56, 2011. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49633/1/S%C3%A1ez%20Raposo.%20Del%20entrem%C3%A9s%20a%20la%20comedia.pdf>. Acesso em: 2 maio 2022.

SÁEZ RIVERA, Daniel Moisés. Vuestra merced > usted: nuevos datos y perspectivas. **Actas del VI Congreso Internacional de Historia de La Lengua Española**, Madrid, v. 3, p. 1-13, out. 2003.

SAMPEDRO MELLA, María. Las formas de tratamiento en el español centro-norte peninsular. Estudio Sociolingüístico. 2016. 329 f. Tese (Doutorado) - Curso de Facultad de Filología., Departamento de Lengua Española, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2016.

SHIN, Naomi Lapidus. Women as Leaders of Language Change: a qualification from the bilingual perspective. **Selected Proceedings Of The 6Th Workshop On Spanish Sociolinguistics**, Somerville, Ma, p. 135-147, 2013.

SR. CLAIR SLOAN, Arthur. “The pronouns of address in *Don Quijote*”, **Romanic Review**, v. 13, p. 65-76. 1922.

WEINREICH, U.; LABOV, W.; HERZOG, M. **Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança lingüística**. Trad. de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2006 [1968].