

# O idílio pastoril e a teatralidade em *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*

---

## *The Pastoral Idyl and the Theatricality in El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*

24

---

Ester Abreu Vieira de Oliveira\*  
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Maria Mirtis Caser\*  
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

**RESUMO:** Analisa-se na obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, o ambiente lírico-pastoril, buscando mostrar que esse tema, subjacente ao da cavalaria andante, gozava de certa predileção do autor, que já lhe dá destaque em sua primeira obra de ficção, *La Galatea*, que se publicou pela primeira vez em Alcalá de Henares, em 1585 e cujos ecos são detectados no *Quijote*. Avalia-se a teatralidade instaurada pelo ator. Destaca-se ainda a ressonância mais evidente advinda das *Églogas* do poeta espanhol Garcilaso de la Vega (século XVI).

---

\* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

\* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cervantes-Quixote. Idílio pastoril. Teatralidade.

**ABSTRACT:** This paper analyses the lyrical-pastoral environment in Miguel de Cervantes's *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, in the attempt to show that this motif, underlying the theme of the errant knight, was a favorite of the author. It had already been highlighted in his first work of fiction, *La Galatea*, which was first published in Alcalá de Henares, in 1585, and shows detectable echoes in the *Quijote*. The text investigates the theatricality introduced by the actor. Another aspect stressed in Cervantes' work is the clear resonance from the *Éclogas*, by the Spanish poet Garcilaso de la Vega (16th Century).

**KEYWORDS:** Cervantes-Quixote. Pastoral Idyl. Theatricality.

## Introdução

Os dez anos que separam o aparecimento da primeira parte do Quixote (1605) de sua segunda parte (1615) não comprometem o conjunto da obra, que forma um todo ao mesmo tempo descontínuo e harmônico. Há, nas duas partes, um personagem de cuja “sanidade” se duvida, um companheiro de aventuras que endossa os planos mirabolantes de seu “señor”, embora não dê a esses planos muito crédito; há ensinamentos irônicos e recomendações zombeteiras nas duas partes, enfim, palavras, sentido e estilo que as unificam. Pistas verdadeiras e falsas permeiam os dois livros e levam os cervantistas a fazerem questionamentos e estudos sobre essa obra, provocando conformidades e controvérsias nos temas levantados. Na primeira parte, a de 1605, o personagem Don Quixote<sup>1</sup> sai em busca de aventuras e na segunda a de 1615, são as aventuras que vêm ao seu encontro.

O *Quixote* é um livro que possui muitas alusões simbólicas que mostram arquétipos humanos e levam a um sentido universal da vida, mas se fecha, frequentemente, para a sua própria interpretação. Nas duas partes, Cervantes (o oculto impulsor da história) se vale de elogios altissonantes para identificar

---

<sup>1</sup> Daqui em diante diferenciaremos a obra *Quixote* do personagem, identificado por **D.Q.**

tanto o escritor fictício, Cide Hamete, “o sábio”, o “grande”, etc. quanto o personagem, por este criado, e tornado inesquecível por suas suas aventuras, D.Q., o “famoso”, o “notável”, o “grande”, etc., e a obra, considerada “grande”; “memorável história”.

Oliveira (2003, p. 4) destaca a sofisticação do discurso do romance cervantino:

Es una obra llena de enigmas, de preguntas con respuestas escasas, dudas constantes, planteamientos inconclusos, misterio, desorientación por parte de los lectores/personajes y de los personajes. Desde el prólogo de la primera parte, se nota una contextura dialogada conteniendo una perplejidad ficticia en las dudas y las indecisiones del prologuista.

O lugar ocupado pela obra no cenário da literatura mundial se deve tanto ao enredo que seduz o leitor quanto à essência dos valores humanos eternos, nela ratificados e difundidos, articulados todos esses elementos no “sistema narrativo em el que se sustantiva el Quijote como discurso literário” (MAESTRO, 2015). Sobre a organização discursiva do Quixote, o filósofo espanhol Ortega y Gasset (1966, p. 94) ressalta que a potência de Cervantes para a visualidade é incomparável, que em sua narrativa deslizam as cores e os sons integralmente, que o autor não precisa propor a descrição da coisa e que o leitor vê as estradas por onde passa o protagonista do Quixote sem que o narrador se ocupe em descrevê-las.

Francisco Rico (2015) registra o fato de o *Quixote* ser um best-seller durante quatrocentos anos, destacando que a obra “no es un libro escrito por Cervantes, mejor dicho, Cervantes no escribió el *Quijote* [...] lo compuso como si estuviera contándolo con palabras, es un libro hablado”. Para o especialista espanhol “El *Quijote* no es una novela realista, pero el realismo profundo del *Quijote* está en el lenguaje con que se cuenta. Cervantes revoluciona la ficción concibiéndola no en el estilo artificial de la literatura,

sino en la prosa doméstica de la vida” (RICO, 2015). Para Rico a grandeza de Cervantes está em ter salvo o romance (“la novela”) da prisão retórica da literatura, entregando-o ao reino da língua falada, isto é, à “prosa da vida”. Aos incontáveis estudos e interpretações de que a obra foi objeto nesse meio milênio de ano de sua publicação junta-se a mensagem do próprio autor da obra, Miguel de Cervantes Saavedra, que, no prólogo do primeiro volume, já anima os variados leitores a contribuírem com a recepção com a sua própria leitura: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (CERVANTES, 1956, p. 13).

Nessa advertência aos leitores que se pode entender como resultado da apreciação leitora do próprio autor, inferimos que Cervantes antevia a grandiosidade e conseqüente projeção de sua obra, que invadiria o gosto do leitor de todas as estratificações sociais e culturais. Cervantes estimula esse leitor a encontrar os sentidos que a obra nele provoca, instigando-o a compará-la com outras, buscando sempre as múltiplas possibilidades de significação. E nós fomos buscar nessa obra, obedecendo à ordem -“Procurad” - o ambiente idílico e pastoril dissimulado sob o manifesto ambiente de cavalaria.

A obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* deve a sua existência a uma tradição de formas e gêneros literários e a uma tradição de ser vivida a literatura, já que desde o tema central desenvolvido, o das novelas de cavalaria, e a análise de obras literárias que é feita pelos personagens o Cura e o Barbeiro do que se entende por romance (realidade) e de que se entende por ação do romance como parte da imaginação. A teoria literária implícita à época em que foi escrita a obra cervantina bem como o tema da criação literária e da leitura que dela é feita pelos vários leitores podem ser vistos na análise empreendida pelos dois personagens no capítulo VI, da primeira parte,

já na primeira saída do fidalgo manchego: “Del donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo” e no capítulo VII “De la salida de nuestro buen Caballero Don Quijote de la Mancha”.

Pode-se detectar no *Quijote* a visível defesa que o escritor faz de obras da novela de cavalaria, principalmente a do *Amadis de Gaula*. Esses livros estavam praticamente desaparecidos na Espanha do final do XVI. Tal decadência ocorreu pelas poucas edições das obras desse gênero e, naturalmente pelo fato de a mentalidade espanhola, precursora do Barroco, não aceitar o idealismo literário dos livros de cavalaria, apesar de esse gosto permanecer no âmbito tradicional. Para José Antonio Maraball (1976, p. 18) o *Quijote* nasce de um saudosismo pelo antigo gosto e, ao mesmo tempo, de uma aceitação do fracasso daquelas produções.

Mas o universo literário é enciclopédico e as obras de arte se completam numa sequência infinita, aberta a várias interpretações e progressões, procedimento já observado por literatos da envergadura de Borges, Ortega y Gasset ou Umberto Eco. Ortega y Gasset (1966, p. 72) critica a todos os que só vêem o que está na superfície, isto é, aquilo que se mostra claramente: “Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como la superficie”.

Menéndez Pelayo (1958, p. 131) desenvolve em *La Celestina*, obra crítica em que faz um minucioso enfoque histórico comparativo da obra homônima de Fernando Rojas, seu estudo investigativo sobre os vários ecos possíveis que se encontram nessa obra:

Ni la naturaleza ni el arte proceden por saltos. Todo se une, todo se encadena en la historia literaria; no hay antecedente pequeño ni despreciable; no hay obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, y no sugiera, a quien sabe leer, un mundo de

relaciones cada vez más complejas y sutiles. Los más grandes ingenios son los que han imitado a todo el mundo: Shakespeare, Lope de Vega, Molière, deben a sus predecesores la primera materia de sus obras, y algo más que la primera materia. No hay producción humana sobresaliente y dominadora que no sea la resultante de fuerzas que han trabajado en la oscuridad durante siglos. Ni Dante, ni Ariosto, ni Cervantes, ni Goethe, se eximen de esta ley. Su grandeza procede de la misma amplitud, vasta y luminosa, de su genio, que da hospitalaria acogida a todas las manifestaciones precedentes en su raza, en su pueblo, en su siglo, en la humanidad entera.

O fenômeno repetível, sempre novo e variável na literatura, produz certa dependência de escritor a escritor e até do mesmo escritor, produzindo ecos de dependência que estimulam o leitor atento a encontrá-los. A recorrência a obras anteriores, se dá por saudosismo, por admiração ou até por repulsa e ironia.

Assim, apoiando-nos em Maravall (1976, p. 112) para quem o *Quixote* é um livro que possui alusões simbólicas ao sentido universal da vida e, como citamos acima, de saudosismo, vemos, não só mais um desses sentimentos de saudade de uma vida idílica, pastoril, em contacto com a natureza, ecos das *Bucólicas*, de Virgílio, em vários capítulos do *Quixote*, como também, nos ecos da poesia de Garcilaso, principalmente de suas *Églogas*. Exemplo disso é a canção desesperada de Grisóstomo (CERVANTES, 1956, 1ª. parte, cap. 14, p. 76-79) que amava a Marcela e por ela fora rejeitado, tema que desenvolveu em *A Galateia*: “El sensible arrullar; el triste canto / Del envidiado buho, con el llanto / De toda la infernal negra cuadrilla, / *salgan con la doliente ánima fuera*, / Mezclados en un son, de tal manera, / Que se confundan los sentidos todos [...]” com a da *Égloga* segunda de Garcilaso, no lamentar amoroso de Albano, apaixonado por sua prima Camila e por ela rejeitado, evocando aos deuses “[...] ¡O dioses! si allá juntos de consuno / de los amantes el cuidado toca; / ¡oh tú sólo! si toca a solo uno, / recibid las palabras que la boca / echa con la doliente ánima fuera, / antes que el cuerpo torne en tierra poca [...]”. E, também acrescentamos, a farsa de Altissodora, quando esta,

passando por morta de amor por D.Q., cap. 70, segunda parte, entra no aposento do nosso herói e queixosa dirá “¡Oh más duro que mármol a mis quejas”, repetindo os primeiros versos de Salicio na Écloga I, de Garcilaso (1961, p. 26).

É natural em uma grande obra haver multiplicidade de gêneros, ou pluralidade de planos e de temas. Sobre esse aspecto no *Quixote*, citamos a Carlos Fuentes (apud GUILLÉN, 1985, p. 33): “Ya no habrá tragedia ni epopeya – escribe Carlos Fuentes acerca de Cervantes –, porque ya no hay un orden ancestral restaurable ni un universo único en su normatividad. Habrá niveles múltiples de la lectura que sometán a prueba los múltiples niveles de la realidad”.

Tomamos algumas situações do mundo pastoril do *Quixote* que nos permitam evidenciar que Cervantes tinha como coincidentes alguns mitos do mundo pastoril e do mundo cavaleiresco. Como já apontamos aqui, o escritor pode recorrer a citações e temas de obras de outros autores e de suas próprias obras. É em *A Galatea* que nos apoiaremos para falar do mito pastoril e das recorrências, ou dívidas que Cervantes tem com outras obras com esse tema. Claudio Guillén (1985, p. 20) nos fala desse parentesco que o escritor tem com o nacional ou universal, consequência frequentemente da memória ou das leituras por ele empreendidas: “[...] El arte del gran poeta logra reunir y condensar en unas pocas palabras de una sola lengua las consecuencias de una variadísima sucesión de estímulos [...]”.

### **O idílio pastoril e a teatralidade em *A Galateia***

O mito pastoril foi enfatizado nas artes plásticas e na literatura pelos humanistas como uma forma de condenar a valorização do “ouro” como simbologia de riqueza. Detecta-se essa condenação na *Galatea* (1583), de

Cervantes. O pastoreio e a agricultura tornam-se fontes de riqueza apropriadas. O “villano”, o aldeão, o pastor, cidadãos de “sangue puro”, sem origem judaica, é o homem bom, rodeado de valores e virtudes, respaldado pelo tema cristão do Antigo e do Novo Testamento.

A figura do pastor na literatura ocidental aparece já no Antigo Testamento. Segundo Sabor de Cortazar (1967, p. 48), Teócrito, poeta alexandrino, é o iniciador do gênero bucólico e o seu máximo representante na língua grega. Os pastores de sua obra *Idílios* vivem na Sicília, em uma natureza privilegiada, com pássaros cantores, bosques e fontes, cantando os seus amores, oferecendo às suas amadas guirlandas de flores e frutos. Na poesia renascentista junto com o soneto e outras formas poéticas encontra-se a égloga, cujo máximo representante na Espanha é Garcilaso de la Vega (1501-1536). As três églogas desse autor (LA VEGA, 1961, p. 25-100) são o exemplo dessa produção poética no Século de Ouro Espanhol e representam o que há de mais perfeito na obra do escritor, que escreveu além das três églogas, 2 elegias, 1 epístola, 5 canções, 38 sonetos e 3 odes. Garcilaso é o poeta do Renascimento espanhol que melhor idealiza o amor cortês, concepção da lírica amorosa européia que entendia a vida como posta a serviço do amor. Era uma forma peculiar de pensamento com respeito à mulher, idealizada, adorada, esquiva e inalcançável. E a melancolia matizava a poesia do amor cortês, mas o poeta encontrava satisfação e a razão de ser de sua existência. Sabor de Cortazar (1967, p. 21) explica:

Este amor que no hallará satisfacción material es, por lo mismo, una escuela de superación moral, una disciplina dolorosa, y, a veces, intolerable, que hará fluctuar el alma del amante entre el arrepentimiento y el orgullo, entre la razón y el instinto entre el ansia de morir amando y el anhelo de liberación.

Em toda a poesia de Garcilaso há uma espécie de confissão e se encontram na Égloga I manifestações de ciúmes, despeito e dor pela morte da amada. Essa

égloga composta em 30 estâncias, de quatorze versos ABCBACcddEEFeF, variando com endecassílabos e heptassílabos, com o tema amoroso, num ambiente campestre, onde pastores dialogam sobre o amor, reflete a sua estância na Itália e principalmente a sua leitura dos autores italianos, como Petrarca e o poeta romano Virgílio. Deste, Garcilaso toma as imagens ou situações, o sentimento da natureza e seu tom melancólico e íntimo. As églogas de Virgílio, em número de dez, marcadas por uma grande melancolia, são essencialmente líricas, mas nelas há elementos narrativos, porque relatam diferentes acontecimentos, além de aspectos dramáticos nos diálogos, o que muitas vezes dá ao texto caráter lírico, narrativo e ou dramático. As *Bucólicas*, de Virgílio, são uma literatura de evasão, com a representação de vidas idealizadas, mostrando o desejo de uma vida simples e pura, em contacto com a natureza.

O tema central da obra de Garcilaso é o amor manifestado pelos pastores Salicio e Nemoroso. O primeiro lamenta-se do desdém e da frieza da formosa Galatea, que o abandonou por outro; o segundo chora a morte de sua amada Elisa. São duas formas de perda amorosa, duas situações que, apesar de contrastantes, têm em comum o sentimento da solidão. Dentro do amor, desenvolve-se o tema da beleza feminina, indicando como deve ser a amada. O tema da inquietação pela pouca duração da vida ou o caráter finito da juventude é outro objeto da escrita de Garcilaso. Por outra parte aparece a natureza como local em que se desenvolvem os sentimentos e a mitologia.

No Renascimento, os humanistas procuraram desenvolver o gênero pastoril, integrando-o num tipo especial de poesia lírica, de novela e de drama, em uma conexão de prosa e verso, e de exaltação da natureza e idealização do mundo natural, tendência que se repetirá com Rousseau, na França, no século XIX. Por outro lado, encontra-se esse pendor no teatro de Lope de Vega, no século XVII, com o tema *Beatus ille*.

Na literatura espanhola, deparamos muitos representantes dessas três tendências literárias, mas vamos destacar neste trabalho *A Galateia*, de Cervantes, exemplo de novela pastoril, cujos diálogos e representações dão ao texto um caráter dramático. Ressalte-se que as obras dramáticas renascentistas eram representadas nos palácios (nas salas e jardins), ou nos lugares públicos e contavam com recursos cênicos e vestuários muito simples e com representações que consistiam em colóquios.

Em velada crítica às representações de sua época, às pompas dos autos sacramentais de Calderón, com os anjos descendo de um falso céu, e às batalhas do teatro de Lope de Vega, Cervantes enaltece a simplicidade de representação, a que assistiu, no teatro de Lope de Rueda, no princípio do século XVI, descrevendo como se pode ver no fragmento que reproduzimos:

No tempo deste célebre espanhol, todos os apetrechos de um autor de comédias estavam em um saco e se reduziam a quatro abrigos de pele brancos guarnecidos de couro dourado e a quatro barbas e cabeleiras e a quatro cajados, mais ou menos isso. As comédias eram uns colóquios como églogas, entre dois ou três pastores e alguma pastora [...]. Não havia naquele tempo tramoias, nem desafios de mouros e cristãos, a pé nem a cavalo; não havia figura que saísse ou parecesse sair do centro da terra por uma abertura do palco. O espaço do teatro compunha de quatro bancos em quatro e quatro ou seis tábuas em cima, com que se levantava do chão quatro palmos; nem desciam do céu nuvens com anjos ou com almas. O adorno do teatro era um cobertor velho, preso com duas cordas de uma parte a outra, onde ficava o que chamam vestuário, detrás do qual estavam os músicos, cantando sem guitarra algum romance antigo [...] (CERVANTES, 1987, p. 91-92)<sup>2</sup>.

Joaquín Casaldueiro (1966, p. 7) aponta que para Cervantes as comédias eram colóquios semelhantes às églogas entre dois ou três pastores e alguma pastora. A forma mais clássica e mais simples de uma comunicação discursiva é o diálogo e troca dos sujeitos discursivos (os falantes) determina os limites do enunciado e a clareza na apresentação do diálogo. Como o teatro necessita

---

<sup>2</sup> A tradução é das autoras.

em princípio da comunicação direta com o espectador, nele se lança mão desse discurso, dando preferência a frases nominais curtas e expressivas, estratégia adotada por Cervantes, que, captando a forma do teatro do Renascimento, inseriu em sua obra *A Galateia* os diálogos entre os pastores.

Devemos ter em conta, no entanto, que a característica diferenciadora do teatro em relação às demais artes é a teatralidade, que acontece quando há a intenção de realizar uma encenação, onde há um espaço, um cenário, e a participação do espectador. Na teatralidade se realiza o ato performativo daquele que vê ou daquele que faz a ação que se mostra na cinesse (gestos, expressões faciais, atitudes motoras, postura corporal) e na paralinguística (entonação e inflexão da voz). A condição *sine qua non* é a criação de outro espaço em que a ficção possa surgir, o que se produz com a transformação do espaço pelo ator, que, trazendo para o espetáculo todo o sistema de significantes, é o responsável pela teatralidade; portanto, espaço cênico, roupas, maquilagem, narração, texto, iluminação, acessórios em geral não cumprirão qualquer papel, se não houver a teatralidade cênica. Basta um ator, como argumenta Cervantes sobre o teatro de Lope de Rueda, para instaurar-se a teatralidade, pois é ele - o ator - quem dá lugar ao teatro, e é, desse modo, o elemento indispensável à produção da teatralidade.

Nos seis livros de *A Galateia*, Cervantes coloca os pastores e pastoras dialogando e atuando (cantando, festejando, chorando, lutando, correndo ou orando) em um cenário preciso. Há grande movimentação resultante da presença de vários personagens que compõem a plateia, e de cantos, danças entre os pastores, de noite e de dia. Os personagens teatralizam a vida comum, reconstituindo uma época utópica, identificando por seu discurso, seus trajés, e costumes, uma vida social de determinada época e se caracterizam pela inteligência, pelo bom juízo, pela honestidade, pela bondade e independência. Exemplo disso é Galateia, que desdenha os

pastores, é invicta no amor, não quer sujeitar-se ao jugo amoroso e defende o seu direito à liberdade na vida campestre.

No *Quixote*, nas passagens da festa das “Bodas de Camacho” (2ª parte, cap. 20 e 21), e na refeição que fazem Don Quixote e Sancho Pança com os pastores, antes de discurso do nosso cavaleiro sobre a Idade de Ouro (1ª parte, cap. 11), identificam-se ecos do Livro terceiro de *A Galateia* (CERVANTES, 1974, p. 151), na festa das bodas de Darânio e Silvéria, às margens do Tejo, onde numa praça da aldeia, enfeitada com ramos verdes, ocorre em homenagem aos noivos, um farto banquete ao som de instrumentos musicais e onde num tablado foram recitadas églogas, e

[...] impuseram aos presentes um sossegado silêncio – o primeiro que se apresentou no humilde teatro foi o triste Orompo, vestido com uma peliça negra e um cajado de buxo amarelo na mão, cujo remate era uma feia figura da morte; vinha, também, coroado com folhas de funesto cipreste, insígnias todas da sua tristeza pela morte de sua querida Listea. Depois que, com triste semblante, correu os olhos em todas as direções, com mostras de infinita dor e amargura rompeu o silêncio [...] (CERVANTES, 1974, p. 151).

*A Galateia* é classificada por seu autor como poesia. A obra, que contém sonetos e outros tipos de poemas, tem, no entanto, a aparência de uma “novela”, pois nela se inserem narrativas com vários personagens e descrições de idílios num ambiente de pastores idealizados. A roupagem pastoril auxilia a penetração no mundo dos sentimentos, tema que se expressa por um diálogo ou uma sucessão de diálogos, estratégia de suma importância tanto em *A Galateia* quanto no *Quixote*, uma vez que o autor concebe o diálogo como situação humana vital, por isso lhe dá ênfase, aproximando a narrativa da técnica do gênero dramático.

Teatro e poesia são dois gostos de Cervantes e *A Galateia*, que esse escritor considerava uma égloga, uma poesia, é um antecipação do *Quixote*, obra em que Cervantes pode explorar toda a sua dramática força poética.

### O idílio pastoril no *Quixote*

Na primeira parte do *Quixote*, Alonso Quijano, fidalgo manchego, influenciado pela leitura de novelas de cavalaria, lança-se, com o nome de Quijote de la Mancha, pelos caminhos da Mancha, montado em seu cavalo Rocinante e guiado por sublimes ideais de proteção aos fracos, para merecer o amor de Dulcinea del Toboso (que, em realidade, era a aldeã Aldonza Lorenzo). Em uma taberna que, em sua loucura, imaginou ser um castelo, o fidalgo se faz armar cavaleiro, entre os deboches do taberneiro e de outras pessoas que ali estavam. Ao sair da venda, realiza a primeira ação que ele pretende seja benéfica: liberta a um jovem que estava sendo açoitado por seu amo (mal se afasta, porém, a surra prossegue), iniciando-se as pistas de que a sua aventura será antes desventuras e fracassos, corroborada essa indicação pela espancamento que lhe aplicam uns mercadores, depois do que é reconduzido por um conhecido a sua aldeia.

Nos capítulos VI e VII, da 1ª. parte, encontramos D.Q. restabelecendo-se dos ferimentos sofridos em suas andanças. Enquanto isso, com o objetivo de curá-lo de sua ideia de ser cavaleiro andante, o Barbeiro e o Cura, fazem um “grande escrutínio” nos livros do fidalgo que se havia metido em aventuras travestido de cavaleiro andante. Nessa biblioteca havia obras em prosa e em verso, mas não há na averiguação qualquer registro de obra teatral, fato no mínimo estranho uma vez que o teatro era também um dos gêneros cultivados por Cervantes. Antes de condenar à queima um livro os escrutinadores faziam uma apreciação literária e entre as obras não sancionadas à fogueira estava

*La Galatea*, de Miguel de Cervantes, apontada pelo Barbeiro e explicada pelo Cura:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada [...] (CERVANTES, 1956, p. 44).

Juan Bautista Avalle-Arce (1976) avalia a importância dos livros da biblioteca do fidalgo manchego, pois neles está a concepção do mundo de Don Quixote e deles

emana todo el vivir conceptual y activo de don Quijote en la primera parte de sus aventuras mas la segunda parte es emanación de la primera, no solo en el sentido de lo ya conceptualizado y vivido por el protagonista, sino, también y tan importante, en el hecho de que los otros personajes ya han hecho carne de sus conciencias las aventuras de Don Quijote de La Mancha diez años antes, allá por 1605, narradas en el libro. [...] (AVALLE-ARCE, 1976, p. 265-266).

37

Acrescenta o hispanista que nos livros está a força vital do homem e a queima dos livros é simbolicamente

[...] un atentado contra la Creación. Como no se puede matar la Idea —platónica o no, se trata de matar las ideas, y la forma más expeditiva es eliminar sus medios de difusión, o sea, quemar los libros. Esto, en forma paradójica, demuestra una fe absoluta en las ideas puestas en acto por la literatura. La quema de libros expresa, en esa misma acción, una fe implícita en el poder de las ideas hechas libros, ya que estos se eliminan. Ciertas ideas se consideran peligrosa —contra la religión, la moral, el Estado, etc. —, y el primer paso para impedir su difusión es el establecimiento de la censura de libros. Si esta no es todo lo efectiva que se esperaba, o bien para desarraigar las ideas —hablo en sentido etimológico: arrancarlas de raíz —, o una combinación de ambos motivos, entonces se procede a quemar los libros que contienen dichas ideas (AVALLE-ARCE, 1976 p. 270).

Literatura e vida são temas que Cervantes desenvolve no *Quixote* e em *Galateia* e se encontram quando Cervantes menciona escritores e suas obras. No *Quixote*, dos vários livros da biblioteca de Alonso Quijano são salvos do incêndio, depois de analisados pelo Cura e pelo Barbero: *Los cuatro de Amadís de Gaula*, *Bernardo del Carpio*, *Don Belianís*, *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, *La Diana*, de Jorge Montemayor, *Los diez libros de fortuna de amor*, *El pastor de Filida*, *Tesoro de varias poesías*, *El Cancionero de López Maldonado*, *La Galatea*, de Miguel de Cervantes, *La Araucana*, de don Alonso Ercilla, *Las lágrimas de Angélica*. Pode-se observar que os salvos do incêndio superam os de poesia aos de narrativas. Mas em *A Galatéia*, no Livro Sexto (CERVANTES, 1974, p. 296), às margens do Tejo, numa recorrência a Garcilaso, surpreende-se o pastor Timbrio, que, “admirado com a frescura e beleza” do rio, se dirige a Elicio, destacando a surpresa de quem conhecia tantos outros: Ebro, Tiber, Pó, Betis, Sebeto. Elicio em sua fala mostrará que a beleza do Tejo suplanta a todos os demais rios; “[...] Podes crer, sem dúvida alguma, que a amenidade e frescura das margens deste rio superam notoriamente todas as que citastes [...]”. Depois que os pastores prestaram homenagem a Meliso, diante de sua sepultura, à noite, tiveram uma visão e Calíope, a musa da poesia épica, da ciência, da eloquência, da história, relembrará escritores: Petrarca, Ariosto, Boscán, Garcilaso, Luís de Vargas, Luís de Montalvo, Alonso Valdés, Tomás de Gracián, Lope de Vega, Herrera, Baltasar de Escobar, Juan de las Cuevas, Luís de Góngora, Fray Luís de León, entre outros. A deusa dá destaque a Fray Luís porque queria louvar “un ingenio que al mundo pone espanto / y que pudiera en éxtasis robaros” e que o reverencia e adora (CERVANTES, 1976, p. 337). Depois de destacar o Tejo e os escritores de Castilla la Nueva, a deusa dirige os seus elogios para os “ingenios” das margens do rio Pisuerga, de Palencia, Castilla la Vieja. Depois que terminou o seu discurso, que faz lembrar aparições de deusas em *Araucana*, de Ercilla, Calíope se retira e o pastor que presidiu a cerimônia em homenagem ao pastor Meliso, o venerável Aurélio, explica aos pastores o que havia acontecido e, em suas palavras, estão as justificativas de Cervantes ter

enumerado tantos escritores: mostrar que “[...] grande é o número de talentos que vivem hoje [na] Espanha, porque todas as nações estrangeiras sempre acreditaram e acreditam que não são muitos e sim poucos os espíritos que mostram tê-lo levantado na ciência da poesia, sendo a verdade tão diferente – pois cada um dos que a ninfa citou supera o mais agudo estrangeiro [...]” (CERVANTES, 1976, p. 346).

Assim vemos que Cervantes cita em *A Galateia* tanto os livros quanto os autores do passado e de seu tempo para enaltecer Espanha, procedimento semelhante ao adotado por ele no capítulo do escrutínio do *Quixote*.

No “Prólogo al Lector”, da segunda parte do *Quixote*, em 1615, em que Cervantes, em verdade não se dirige a um leitor ideal, mas ao leitor do falso *Quixote* de Alonso Fernández de Avellaneda, depois de espargir toda a sua mágoa e vangloriar-se de ter quem o valoriza (Conde de Lemos e Don Bernardo de Sandoval y Rojas) e de ter explicado que a segunda parte não é diferente da primeira - ela é “del mismo paño que la primera”, que iria matar a personagem para que “ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios” - ele termina mostrando a sua intenção de dar continuidade num segundo livro, a sua *A Galateia*: “Olvidábaseme de decirte que esperes el Persiles, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*” (CERVANTES, 1956, p. 354).

Nos dois exemplos observamos que Cervantes pretendia ampliar os seis capítulos de *A Galateia*, mas essa ampliação que o autor menciona inclusive na segunda parte do *Quixote*, não foi levada a cabo, possivelmente devido a sua morte em 22 de abril de 1616.

Como Cervantes havia utilizado a vida idílica pastoril em *A Galateia*, podemos dizer que o ambiente pastoril que se encontra no *Quixote* é um eco dessa obra que o antecipa. Como apontamos acima, na história literária tudo se encadeia e não só recebe o autor de uma grande obra “alimentação” literária de obras

alheias como da sua própria. Como ensina Menéndez Pelayo em ensaio sobre *La Celestina* (1958, p. 181), “Los más grandes ingenios son los que han imitado a todo el mundo” e, nós acrescentamos à fala do erudito español: os maiores engenhos são os que imitaram a todos e a si mesmos. Se Cervantes escreveu a obra *A Galateia* com o propósito de divulgá-la para o seu prazer e dos demais - “compus para mais que meu gosto só” (CERVANTES, 1974, p. 17) -, por que haveria de deixá-la abandonada, ou seja, por que não aproveitar temas e ideias ali apresentados? E as recorrências à *Galateia* são frequentes no *Quixote* e até o desejo de dar outro rumo à narrativa do *Quixote* aparece na sugestão de Sancho (cap. 65) para animar a seu senhor diante de uma derrota. Isso ocorre na ocasião em que, na segunda parte do *Quixote*, o Cavaleiro da Branca Lua é o vencedor de D.Q., em uma luta, em uma praia de Barcelona, quando este vai defender a afronta de que Dulcineia não era a mais bonita mulher do mundo (cap. 64) e o fiel escudeiro aconselha a seu senhor: “[...] volvámonos a nuestra casa, y dejémonos de andar buscando aventuras por tierras y lugares que no sabemos; y si bien se considera, yo soy aquí el más perdidoso, aunque es vuesa merced el más mal parado” (CERVANTES, 1956, p. 679). No cap. 67, D.Q. declara a vontade de mudar de vida e ser pastor:

[...] si a ti te parece bien, querría !oh Sancho! Que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijotis, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, ó ya de los limpios arroyuelos, ó de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoque, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los extendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la escuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos (CERVANTES, 1956, p. 685).

E D.Q. começa a planejar um ambiente pastoril, muito semelhante ao descrito em *A Galateia*, em que o Cura, o Barbeiro, Sansón Carrasco, Sancho Panza e sua mulher participem, com música, com todos os instrumentos usados por pastores. Para Miguel de Unamuno todos esses sonhos do cavalheiro são uma outra forma de seguir o caminho da fama, da glória: “Parece, al volver Don Quijote de Barcelona, ir en camino de curarse de su heroica locura y de prepararse a bien morir, mas en viendo el prado de otrora, sueña de nuevo con hacerse eterno y famoso, no solo en los presentes, sino en los venideros siglos” (UNAMUNO, 1985, p. 200).

Também na segunda parte, quando D.Q. volta para sua vila, enfermo, triste, derrotado, (1956, 2ª par. cap 73, p. 703) D.Q. fala com o “Bachiller” e com o Cura sobre sua promessa de permanecer em sua casa por um ano e de seu projeto de fazer-se pastor: “[...] y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podia dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio” e lhes pede para o seguirem nesse empreendimento. Considerando discreta a nova loucura de D.Q. os vizinhos alimentam o novo sonho do amigo e se oferecem para segui-lo na nova empreitada. D.Q. recobra o juízo e sente que vai morrer, mas Sancho, tentando reanimá-lo, o convocará para vestir-se de pastor e propõe irem os dois para o campo porque “[...] quizá tras alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada [...]” (CERVANTES, 1956, 2ª part, cap. 74, p. 713).

Na primeira parte, no cap. 51 (CERVANTES, 1956, p. 338-341), D.Q. já voltava para a sua aldeia em um “carro”, que ele imaginava encantado, e encontrou-se com um pastor de cabras que vai contar a ele, a Sancho e ao Canônico a história da bela e rica Leandra que era pretendida por vários pastores da vila e fugiu com um soldado. Abandonada pelo sedutor, foi encontrada em uma gruta, desnuda e sem suas jóias. Como, segundo ela, não tinha sido violada, foi lavada para um convento pelo pai para que os aldeões se esquecessem do

acontecimento. Esse fato provocou a ida de vários jovens pretendentes de Leandra para o monte, criando uma espécie de “pastoral Arcádia”.

[...] Anselmo y yo (Eugenio) nos concertamos dejar el aldea y venirnos a este valle, donde él apacentando una gran cantidad de ovejas suyas propias y yo un número de rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras querellas. A imitación nuestra muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro; y son tantos que este sitio se ha convertido en la pastoral /Arcadia, según está colmo de pastores y de apriscos., y no se hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. [...] Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de que quejarse, sólo se queja de ausencia; y al son de un rabel, que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja [...] (CERVANTES, 1956, p. 351).

Na “Galeria e personagens femininas” que Oliveira (1989) desenvolve, destacamos dois itens, II 1.9 e II 2.2, que tratam do ambiente pastoril, onde há teatralidade. Do primeiro item que trata de “personagens de liberdade recatada” (p. 39-40), destaca a autora, a pastora Marcela, cuja história é contada, na primeira parte do *Quixote*, (cap. 12 ao 14). Filha de Guillermo, órfã e rica, criada por seu tio, um sacerdote, Marcela despreza o amor do apaixonado Grisóstomo, porque desejava ela uma vida livre. A descrição dessa personagem e a história de seus desafortunados pretendentes ativaram o pensamento de D.Q. em direção a Dulcinéia. Seu discurso sobre a beleza e o amor, a liberdade, sobre não ter dado esperança de amor a Grisóstomo ou a qualquer outro pretendente, argumentando que o apaixonado pastor morreu por sua teimosia, e não por crueldade dela e alegando que ninguém está obrigado a amar alguém porque é amado, levam o cavaleiro andante a querer defendê-la, pois era uma “doncella menesterosa”, como se pode ver no fragmento:

- Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y

cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive (CERVANTES, 1956, p. 81-82).

Essa figura está claramente emparentada com Gelasia, de *A Galateia*, no Livro sexto. A jovem rejeita o amor do poeta Galércio, levando-o a tentar suicidar-se nas águas do rio Tejo, mas ela também aparece sobre um rochedo e expressa o seu desejo de liberdade, num poema sobre o amor à natureza:

¿Quién dejara del verde prado umbroso/ las frescas yerbas y las frescas fuentes? [...] ¿quién en las horas de la siesta ardientes/ no buscará en las selvas el reposo, por seguir los incendios, los temores/ los celos, iras, rabias, muertes, penas/ del falso amor, que tanto aflige al mundo? [...] libre nací, y en libertad me fundo (CERVANTES, p. 365).

Gelasia, como Marcela, rejeita os vários candidatos e como Marcela é bela e honesta, dois atributos caros ao ideal feminino renascentista. Tanto a utopia cavaleiresca como a pastoril no humanismo são uma espécie de evasão.

Marcela aparece repentinamente sobre um penhasco, a cujo sopé se cavava a sepultura de seu apaixonado. É uma figura, ao gosto da época, episódica ou de trânsito com quem D.Q. teve contacto em espaço aberto; em ambiente pastoril, é símbolo de liberdade, utopia que ocupa o pensamento antropológico renascentista, na oposição natureza/liberdade e por isso não conhece limitação para sua atividade vital. O ser humano renascentista se crê a suprema harmonia da criação: como corpo pertence ao mundo material, mas como essência intelectual é de origem celeste. No *Quixote* campeia a liberdade, muitos personagens enfrentam a sociedade de seu tempo, buscando superar os tabus que lhes são impostos, e Marcela é um desses personagens. Afasta-se da vida da sociedade a que pertence e vai em busca

de uma vida livre na montanha, vivendo a campo aberto, caminhando e contemplando o céu. E a Natureza torna-se o seu paraíso.

Para o renascentista o ser humano não é um ser auto-suficiente, mas uma célula da sociedade, que constitui a ampliação do corpo humano. Segundo Oliveira (1989, p. 40) Marcela exerce, na narrativa do *Quixote*, a função de acelerar a caracterização da ideal Dulcineia e põe em manifestação a caridade quixotesca, já que depois de expor a defesa de seu proceder com Grisóstomo e de declarar sua inocência no caso da morte do rapaz “[...] cuan fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan [...]”, recebeu de D. Q. o reconhecimento e o apoio.

No item II- 2.2, em “Personagens pastoris”, Oliveira (1989, p. 41) analisa, na parte 2ª, cap. 58, a aventura que teve D.Q., quando se despediu dos duques e se viu “libre y desembarazado de los requiebros de Altisidora”, no caminho para Barcelona, sentiu-se em liberdade e diz:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida; y por el contrario el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (CERVANTES, 1956, p. 636).

Essa aventura no bosque reforça a evasão de D.Q e pronuncia a sua fama. As jovens vestidas de pastoras, para melhor imitar o ambiente pastoril, como era descrito nos livros pastoris, eram, na verdade formosas fidalgas, que, simbolizando a utopia humanística cavaleiresco-pastoril, eram apreciadoras da boa leitura, conheciam os poemas dos dois clássicos da literatura espanhola e da portuguesa e já tinham lido a primeira parte do *Quixote* (recurso técnico cervantino de provocar no leitor o impacto da realidade com a ficção), representavam écloas de Garcilaso e de Camões. E tudo ocorrerá

em momento de distração dos dois caminantes, quando se veem emaranhados em uma rede de fio verde e imaginam novas aventuras provocadas por encantadores. Querendo ultrapassar, romper os fios, Quijote e Sancho são detidos pelas jovens vestidas de pastoras, “a los menos vestidas como pastoras”, mas com “fino brocado”, com saias de “tabí de oro”. Seus cabelos louros e longos estavam soltos, coroadas com “guirnalda de verde laurel y de rojo amaranto tejidas”. Admirados Sancho e D.Q. com a beleza súbita que viam, ouviram uma delas pedir-lhe para não arrebentar a rede porque estavam divertindo-se representando uma pastoril Arcádia e iriam declamar éclogas “una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camões, en su misma lengua portuguesa” (CARVANTES, 2ª parte, cap. LVIII, 1956, p. 635- 643).

A estratégia de os livros influenciarem a atitude de personagens é uma constante na obra cervantina, exemplo disso é, entre as muitas circunstâncias em que se enredam personagens leitores, a visita que D.Q. e Sancho fazem a uma gráfica para ver a impressão da palavra escrita. São as leituras dos livros experiências individuais que cada pessoa vive à sua maneira. Assim os personagens se vestem de pastoras para representar os textos líricos pastoris. É a teatralização do texto literário que possibilita a dimensão poética. Segundo Oliveira (1989, p. 41) é “o milagre da literatura”. A teatralização “faz o personagem livrar-se do criador, adquirir total independência dele e ter significado inesperado por ele”.

## Conclusão

O *Quixote* tem como personagens principais, Sancho Pança e D.Q. considerados como a simbólica representação da humanidade, o lado preso à materialidade junto ao lado espiritual e utópico do homem. Símbolo, segundo Miguel de Unamuno (1985) da Espanha - com sua glória e seu fracasso.

No mundo do *Quixote* domina a intenção de mostrar que a realidade espanhola pertence ao mundo das arcádias, onde convivem barbeiros, cura e bacharéis, onde os pastores buscam a alegria na vida do campo, onde eles sofrem amam e se alimentam.

Com o exposto, pode-se dizer que no *Quixote*, além das aventuras que levam o personagem a envolver-se como um cavaleiro andante, classificado como livro saudosista do mundo cavaleiresco, ou dele ironizando em uma paródia, não se pode deixar de apontar a sua herança, sua sensibilidade poética, pelo mundo pastoril.

#### Referências:

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Castalia, 1976.
- CASUALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*. Edición de Nicholas Spadaccini. 5. ed. Madrid: Cátedra, 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *A Galatéia*. Rio de Janeiro: Três, 1974.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 10. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- LA VEGA, Garcilaso. *Obras*. Prólogo de Antonio Marichalar. 7. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- MAESTRO, Jesús G. Cide Hamete Berengeli y los narradores del “Quijote”. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132389.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2015.
- MARABALL, José Antonio. *Utopia y contrautopía en el “Quijote”*. Santiago de Compostela: PacoSacro, 1976.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *La Celestina*. 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. La verdad y la ficción en el Quijote a partir de su prólogo. *Hispanista*, n. 1. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo03esp.html>>. Acesso em: 8 out. 2003.

OLIVEIRA, Ester Abreu vieira de. Um estudo cervantino. *Revista de Cultura da Ufes*, Vitória, ano 14, n. 41-42, p. 25-50, 1989.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Comentario de Julián María. 2. ed. Madrid: Revista Occidente, 1966.

RICO, Francisco. Francisco Rico y Ernesto Arias ponen en escena el Quijote. Disponível em: <<http://www.rae.es/noticias/francisco-rico-y-ernesto-arias-ponen-en-escena-el-quiote>>. Acesso em: 5 ago. 2015.

SABOR DE CORAZAR, Celina. *La poesía de Garcilaso de la Vega*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

TEJERA, Luis Quintana. La égloga I de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrariados. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/egloga.html>>. Acesso em: 8 set. 2015.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. 18. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

Recebido em: 15 de outubro de 2015  
Aprovado em: 31 de janeiro de 2016