

NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA

**ESPACIALIDADE E PERSONAGEM:**  
A RECONSTRUÇÃO DO *ETHOS* EM CIPRIANO SALCEDO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários no Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2003



## PARECER

Defesa de dissertação da mestranda NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Paulo Astor Soethe, Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento e Terumi Koto Bonnet Villalba argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“**ESPACIALIDADE É PERSONAGEM: A RECONSTRUÇÃO DO *ETHOS* EM CIPRIANO SALCEDO**”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
Paulo Astor Soethe		APROVADA
Magnólia B. B. do Nascimento		Aprovada
Terumi Koto B. Villalba		Aprovada

Curitiba, 28 de novembro de 2003.

Prof.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt  
Coordenadora

José Alberto  
Nilcéa Maria  
Walter Alberto  
Mariah Thereza  
Minha família

m  
o  
d  
e  
l  
o

De amor, ética e arte

Meus sinceros agradecimentos a:

Paulo Astor Soethe, mestre, exemplo e amigo, pela confiança de sempre.

Terumi Koto Bonnet Villalba, pela presença constante, toda minha admiração.

Magnólia Barbosa Brasil do Nascimento, pelas palavras afetuosas e diálogo enriquecedor, minha gratidão.

## RESUMO

A discussão central do presente trabalho procura averiguar a importância da concretização do espaço literário nos romances e de como este espaço contribui para a conformação da personagem e seu referencial ético. Constatando que as definições atribuídas a este elemento narrativo carecem de uma valoração mais acertada da sua participação na trama romanesca, propõe-se uma nova definição e uma proposta de interpretação do mesmo. Terreno fértil para a aplicação de tal proposta é o romance *El Hereje* de Miguel Delibes, escritor espanhol contemporâneo que tem como característica marcante escrever sobre Castela, sua natureza e suas gentes. Na Valladolid do século XVI, descrita nas quase quinhentas páginas do romance, destaca-se cada um dos espaços abertos (a cidade e o campo) e fechados (a casa, a porta, a janela, o corpo) aos quais se atribuem um novo significado que não o conhecido “lugar onde as personagens desenvolvem a ação”. Destes espaços nasce um homem: Cipriano Salcedo, protagonista do romance, um pequeno burguês que vive no auge comercial de Valladolid e se caracteriza pela incessante busca de abrigo e uma conduta ética exemplar. À narração de sua vida une-se o espaço que além de caracterizar-se como lugar de projeção mútua (personagem-espaço) oportuniza a sua experiência de ser no mundo. A correlação entre o espaço habitado e a busca da correção ética da personagem se faz através da união de duas formas de pensamento humanístico: a Literatura e a Ética. Utilizando o termo grego *ethos* que traz em si a dupla acepção de morada e hábito verifica-se que o *ethos* da personagem é, ao mesmo tempo, o espaço ocupado e apropriado por ela como também os hábitos adquiridos através da sua experiência de mundo.

## RESUMEN

La propuesta central del presente trabajo busca averiguar la importancia de la concretización del espacio literario en las novelas y de cómo dicho espacio contribuye para la conformación del personaje y su referencial ético. Constatando que las definiciones atribuidas a este elemento carecen de una valoración más acertada de su participación en la trama novelesca, se propone todavía una nueva definición y una propuesta de interpretación del mismo. Terreno fértil para la aplicación de dicha propuesta es la novela *El Hereje* de Miguel Delibes, escritor español contemporáneo que tiene por característica fundamental escribir sobre Castilla, su naturaleza y sus gentes. En la Valladolid del siglo XVI, descrita en las casi quinientas páginas que encierran la novela, se destaca cada uno de los espacios abiertos (la ciudad y el campo) y cerrados (la casa, la puerta, la ventana, el cuerpo) a los cuales se atribuye un nuevo significado que no el conocido “lugar donde los personajes desarrollan la acción”. De estos espacios nace un hombre: Cipriano Salcedo, protagonista de la novela, un pequeño burgués que vive en el auge comercial de Valladolid y se caracteriza por la interminable búsqueda de abrigo y una conducta ética ejemplar. A la narración de su vida se une el espacio que además de caracterizarse como lugar de proyección mutua (personaje-espacio) da oportunidad al personaje de vivir la experiencia de ser en el mundo. La correlación entre el espacio habitado y la búsqueda de corrección ética del personaje se hace a través de la unión de dos formas de pensamiento humanístico: la Literatura y la Ética. Utilizando el término griego *ethos* que trae en sí la doble acepción de morada y hábito se verifica que el *ethos* del personaje es, a la vez, el espacio ocupado y apropiado por él como también los hábitos adquiridos a través de su experiencia de mundo.

## Índice

	Página
Introdução.....	01
Capítulo I A experimentação de Miguel Delibes. <i>El Hereje</i> : ruptura ou tradição?	
1.1. Algumas premissas.....	05
1.2. <i>El Hereje</i> : novidade ou tradição para contar a História.....	10
Capítulo II A concretização <b>do</b> e <b>no</b> espaço	
2.1. Revisitando o espaço.....	18
2.2. A relação espaço-temporal.....	21
2.3. Sobre a relação das personagens com o espaço.....	23
2.4. Caracterizando o espaço literário.....	25
Capítulo III A configuração do espaço em <i>El Hereje</i>	
3.1. Os espaços abertos: a cidade e o campo	
3.1.1. A cidade: um panorama.....	27
3.1.2. O campo: de um detalhe a um lugar para se conhecer.....	37
3.2. O espaço fechado: do ventre à prisão	
3.2.1. A casa, a porta e a janela.....	50
3.2.2. O corpo.....	59
Capítulo IV Do espaço à Ética: a reconstrução do <i>ethos</i> em Cipriano Salcedo	
4.1. Ética e Literatura: o estado da questão.....	70
4.2. Precisando os termos.....	72
4.3. O <i>ethos</i> e o espaço literário?.....	75
4.4. A conformação do espaço na reconstrução do <i>ethos</i> de Cipriano Salcedo.....	77
Conclusões.....	94
Referências Bibliográficas.....	97

## Introdução

Aproximar-se da obra *El Hereje* (1998) é um exercício complexo, que nos exige muita cautela. O último romance do valhisoleto Miguel Delibes lança questionamentos polêmicos, um estudo histórico minucioso e um sem fim de leituras possíveis.

Investigar as dimensões e a importância do espaço nessa obra se justifica não só pela inquietude que nos desperta a conformação e valoração que este assume nos estudos de Teoria Literária, mas também porque se constitui elemento imprescindível na compreensão e na articulação da narrativa. Através do universo castelhano de Delibes – e de modo especial na narração do cotidiano da Valladolid do século XVI – verificamos como se transcende o espaço referencial para abordar temas que vão mais além de tempos e terras.

A investigação sobre a configuração espacial trouxe à luz a importância e a necessidade de uma abordagem interdisciplinar. Relacionar espaço e Ética é uma aventura que encontra eco no desejo de transpor limites e relacionar duas formas de conhecimento humanístico que, como tentamos demonstrar ao longo das páginas do presente estudo, unem-se na busca de uma interpretação coerente para os passos de Cipriano Salcedo em uma época e em um espaço histórico determinados.

Deste modo, o Capítulo I centra-se em uma breve análise da trajetória da obra narrativa de Delibes, destacando suas constantes ao longo de mais de cinquenta anos de escritura. Traçado este panorama, dedicamo-nos à obra *El Hereje* propriamente dita. Apresentamos, de forma sucinta, o argumento do romance e ressaltamos os elementos de tradição e ruptura que verificamos neste, contrapondo-o às produções anteriores do escritor.

A problematização da presença do espaço literário nos romances e sua valorização pela Teoria Literária são os temas que inauguram o segundo capítulo. Iniciamos com uma sintética discussão sobre o espaço – verificando o estado da questão através dos estudos a ele atribuídos – e indicamos o posicionamento teórico que será marco para a interpretação da constituição espacial do romance em questão.



No mesmo capítulo, apresentamos de maneira concisa uma análise sobre a configuração do espaço em *El Hereje*, dividindo-o, a princípio, em dois grandes grupos – os espaços abertos e os espaços fechados – que serão subdivididos posteriormente em conjuntos menores que envolvem, entre outros elementos, a casa, o ventre, a prisão e a cidade. Na análise desses espaços tentamos sobrepor a mera constatação de ausências e presenças ou a verificação da veracidade do espaço descrito; ao atribuir-lhe significados simbólicos, propomo-nos a enfrentar de uma nova maneira o referente espacial na obra de Miguel Delibes.

No terceiro capítulo evidenciamos a aproximação entre Literatura e Ética, buscando demonstrar de forma precisa a relação existente entre o espaço literário e a conformação do *ethos* da personagem. Para isso, introduzimos ao início do capítulo uma breve revisão da inter-relação existente entre as duas formas de expressão, revisando as referências bibliográficas sobre o tema. Em seguida, apresentamos a definição dos termos que serão utilizados na análise do romance, recorrendo não somente à origem da Ética, mas também à etimologia da palavra, fundamental para a interpretação da narrativa.

Finalmente, dedicamo-nos à análise do texto literário e aplicamos a terminologia anteriormente destacada em vários momentos da vida da personagem Cipriano Salcedo, traçando, deste modo, a intrínseca relação entre o espaço ocupado e a criação do seu referencial ético.

Por ser um trabalho inicial, tanto no que se refere a *El Hereje* – o romance carece de um referencial teórico e crítico mais abundante – como na relação que aqui estabelecemos entre personagem, espaço e Ética, somos conscientes de algumas inevitáveis lacunas e limitações próprias em investigações desta natureza. Estas lacunas e limitações se completarão e serão superadas com o tempo, o amadurecimento e uma futura revisão do que apresentamos nestas páginas.

No entanto, cremos que neste trabalho conseguimos estabelecer, em linhas gerais, uma nova leitura da obra de Miguel Delibes, ao atribuir um valor diferente ao apresentado pela crítica existente: assim, imputamos ao espaço, como repetiremos várias vezes ao longo deste estudo, seu caráter de elemento simbólico, tomando-o no

seu sentido metafórico, desmistificando, deste modo, o papel de cenário cristalizado da Castela delibeana tantas vezes a ele atribuído.

Também acreditamos encontrar, na relação que estabelecemos entre a configuração do espaço e seu confronto com o pensar ético da personagem, elementos para interpretar não somente este mas vários romances de Delibes, uma vez que o pensar ético, aparentemente limitado a uma terra e a um espaço pré-determinado, sobredimensiona-se e passa a refletir questionamentos universais.

Justificamos ainda nestas linhas introdutórias a ausência de um estudo sistematizado da Valladolid do século XVI, dos autos de fé de 1559 e a presença vital do Erasmismo na Espanha. Esta ausência não significa uma desconsideração da importância destes acontecimentos para a História nem, muito menos, para a realização do romance que, como abordaremos posteriormente, tem como característica evidente a sua inserção na corrente dos romances de ambientação histórica. A supressão de um tratamento mais detalhado deste tema no presente trabalho se deve justamente à necessidade de determo-nos em alguns elementos da obra, dada a nossa limitação de tempo e a complexidade do estudo histórico. Fica, assim, aberta a possibilidade de um estudo mais detido sobre o tema, o que certamente enriqueceria o que expusemos nestas linhas.

Em seguida, fazemos algumas observações sobre a forma de apresentação do nosso texto. Optamos por traduzir todas as citações em língua estrangeira, excetuando as do romance analisado. Deste modo, os textos traduzidos no corpo do trabalho são de nossa responsabilidade, quando não se indica, nas referências bibliográficas, o autor da versão em português.

Por uma questão de economia de linguagem, muitas vezes nos permitimos omitir fragmentos de citações, com o devido cuidado de não alterar o sentido. Tal omissão estará indicada no texto com a inclusão dos pertinentes colchetes assinalando a omissão.

Esperamos com este trabalho demonstrar a importância que assume o espaço literário nos romances, de modo especial em *El Hereje*, assim como o quão frutíferas podem ser as relações entre os diálogos interdisciplinares, entre o encontro de duas

formas de conhecimento humanístico. Contentar-nos-íamos, no entanto, com que esta leitura proporcionasse uma aproximação à obra de Delibes e que os leitores saboreassem a indiscutível riqueza do texto literário.

## Capítulo I

### A experimentação de Miguel Delibes

#### *El Hereje: ruptura ou tradição?*

*...Compréndanlo todos de una vez: mientras más duros sean los escritos de un autor contra su país, más intensa es la pasión que arde en el corazón de aquél por su patria. La violencia, en el dominio de la literatura, es una prueba de amor....*

Mario Vargas Llosa – Cartas a un joven novelista

#### 1. Algumas premissas

Deparar-se com o universo literário de Miguel Delibes é, para o leitor mais atento e fiel, uma constante interrogação. Com o passar do tempo, a definição do estilo próprio do autor e a agudeza dos temas se acentuam. Os campos e as cidades castelhanas nos dão a conhecer suas personagens, presas a essa terra. No entanto, uma pergunta parece não encontrar resposta: como o pintor regionalista conquista o mundo?<sup>1</sup>

A escritura narrativa de Miguel Delibes, inaugurada em 1948 com a publicação de *La sombra del ciprés es alargada* (Premio Nadal, 1947), consta de mais de vinte romances, contos, romances curtos, livros de viagem, livros de caça e pesca, escritos autobiográficos, livros sobre Castela; a prosa parece ter ganho o professor de Direito Mercantil.

Sem desconsiderar a importância das suas demais produções – e levando em conta que estas se refletem no mundo romanesco delibeano –, centramo-nos, concretamente, na análise de algumas características de seus romances, procurando traçar as linhas que conduzem à interpretação de *El Hereje* (1998), romance que, segundo o próprio escritor, põe fim a sua produção literária: “é a obra mais rica, melhor

---

<sup>1</sup> No período de escritura do presente trabalho, realizou-se em Nova York, nos dias 7 e 8 de fevereiro, o Congresso Internacional “Miguel Delibes”. Além de conferências que discutiam o fazer literário de Delibes, apresentou-se a exposição “Un hombre, un paisaje, una pasión”, composta por fotos e exemplares de manuscritos e traduções de livros do escritor.

escrita, melhor estruturada e, portanto, um livro muito apropriado para fechar a minha carreira”<sup>2</sup>.

Suas obras se centram em três elementos recorrentes: um homem, uma paisagem e uma paixão. Com esses ingredientes será composto cada um de seus romances, nos quais o espaço literário, enriquecido pelas belas e precisas descrições de Valladolid, Ávila, Madrid ou dos campos de Castela, muitas vezes posterga a importância do homem e sua paixão.

A questão do espaço ocupa em Delibes uma situação complexa. A aparente simplicidade que marca a constatação do referente real na narrativa – e que encontra confirmação nas palavras do caçador de livros<sup>3</sup> – simplifica muitas vezes a interpretação do entorno e conduz a tomada de duas premissas equivocadas: o aparente regionalismo e a descrição superficial dos ambientes.

Ao que cabe a descrição espacial, claro está que o amor pelas terras castelhanas figura em inúmeras páginas de seus romances. No entanto, tomar essas descrições como mera transposição espacial é um reducionismo que, a seu modo, nega o caráter literário e criador do escritor. Como discutiremos no capítulo II, não existe uma simples apropriação do espaço referencial; ocorre, sim, que este, a partir do momento em que se imprime nas páginas do romance, passa a constituir parte da ficção, sem dever, desse modo, explicações ao mundo real. E cabe salientar as palavras de Lins (1976, p. 64):

Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem ou fazem explodir – nossa visão das coisas.

Essa particularidade – tomar o espaço literário como representação fidedigna da realidade – muitas vezes conduz à idéia de que as personagens gravitam e são prisioneiras de um espaço geográfico real, que abriga e dá sentido a seu existir. Se assim fosse, a obra estaria condenada a uma “clausura espacial” e toda a possibilidade

<sup>2</sup> Na página *Web*: <http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul316.htm>

<sup>3</sup> “Meus livros saem dos meus contatos com o campo e não ao inverso, de onde se deduz que eu saio ao monte para caçar perdizes e caço também algum livro.” (García Domínguez, 1995, p.6)

de transcendência ficcional da realidade geográfica estaria vetada, negando, de certo modo, a concretização da tarefa dos demais elementos do romance.

Não queremos com essa afirmação desconsiderar a importância do espaço como elemento constituinte e imprescindível para a compreensão dos romances de Delibes, pois sabemos que “Castilha é uma presença constante no escritor vallisoletano, bem seja como cenário de múltiplos relatos, como marco de suas andanças ou como permanente motivo de reflexão” (Puente Samiego, 1986, p.7) e que, salvo *Diario de un inmigrante* (1958), todos os seus romances estão circunscritos aos campos e às cidades castelhanas. O que queremos constatar é que assumi-lo como mero marco referencial – localizando espaços reais e reconhecendo os espaços descritos sem entendê-los em seu contexto – limita a interpretação de seu significado e a inter-relação que mantém com os demais elementos da trama.

Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1992, pp.270-271), destaca a intrínseca relação existente entre personagem, tempo e espaço na constituição do romance. Tomamos o exemplo que utiliza para analisar a obra de Goethe, pois apresenta elementos interessantes para a compreensão do que anteriormente afirmamos:

O tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas. O que serve de ponto de partida para a imaginação criativa de Goethe é uma localidade precisa e concreta e não uma paisagem abstrata impregnada do espírito do contemplador; é um fragmento da história humana condensado no espaço do tempo histórico. Por isso, o enredo (o conjunto dos fatos representados) e as personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico), e, até certo ponto, predeterminarão seu curso posterior.

Desse modo, das terras de Ávila, em *La sombra del ciprés es alargada* (1948); do povoado, em *El camino* (1950); do campo, em *Los santos inocentes* (1981) e de Madrid, em *Cinco horas con Mario* (1966), destacam-se homens, mulheres, crianças e um tempo histórico refletido.

As personagens protagonistas de Delibes, da primeira à última obra, são invariavelmente perdedoras, seres humilhados e ofendidos que se debatem em um universo ficcional – no qual estão descritas com rigor e perícia – buscando inserir-se nele. Inserção que não se concretiza e que fatalmente culmina na morte, um dos *leitmotifs* mais freqüentes no escritor.

A descrição das personagens, seguindo o mesmo modelo da construção do espaço, não é dada ao leitor de maneira simplificada, em uma apresentação linear na qual desde o princípio se dão a conhecer todas as suas características; mais do que isso, suas figuras são desenhadas através das páginas dos romances, misturando visões delas mesmas, do “outro” e do narrador onisciente, que vão conduzindo-nos pelos espaços que as mesmas personagens ocupam e que delas também nos falam. E ao final de cada romance é fácil constatar a agudeza dessas figuras:

Miguel Delibes, libera, pouco a pouco, fragmentos do personagem, em vez de, autoritariamente, entregá-los prontos. Prefere, em lugar de impor uma imagem que seria “sua”, de sua autoria, oferecer condições para que esse personagem seja flagrado em suas múltiplas faces comportamentais, em diferentes e inesperados ângulos de situação. [...] mais que no nome ou na classe social do personagem, [elas] vão-se explicitando por seu próprio movimento; atitudes, comportamentos, reações, atuação, companhias, leituras, preferências e muito mais vão levando o personagem a contar-se ao longo dos sucessivos embates que o rodeiam. (Nascimento, 2001, p.85)

As afirmações feitas até aqui sobre o espaço e as personagens certamente contribuem, uma vez que seguimos imersos no referente de Castela e os castelhanos, para sustentar uma interpretação regionalista da obra de Delibes. E de fato isso acontece se realizamos uma leitura superficial de sua obra. No entanto, se nos aproximamos às paixões que movem a cada uma de suas personagens, veremos que inevitavelmente transcende o âmbito regional e representa questionamentos e desejos humanos universais.

Por trás das reflexões das mesmas sobre suas próprias vidas se inserem questionamentos sociais, questões que manifestam sua existência na vida cotidiana da sociedade de sua época. Explicita-se, assim, a dupla dimensão, indivíduo-sociedade,

que caracteriza as obras de Delibes. A união entre esses dois mundos se faz de forma sutil ao longo do romance e a denúncia do abandono do campo em *Los santos inocentes* (1981), a vida de pós-guerra em *Las ratas* (1962), a guerra civil em *Madera de héroe* (1987) se constroem através das entrelinhas do texto, na crítica velada, mas sempre presente através das atitudes das personagens.

O duplo questionamento temático (indivíduo-sociedade) se reflete de maneira contundente na dualidade de sentimentos das personagens; Mario, Sisi, don Eloy e Cipriano trazem em si a dimensão do diálogo impossível<sup>4</sup>, dada sua incapacidade de se adequar às regras do mundo habitado e o conflito que representa ser diferente dos demais. Descontextualizados de seu espaço, “a morte serve para desatar, entre a dor, a frustração reprimida e a amargura da desilusão, a dura vida entre a incompreensão e a indiferença” (García Domínguez, 1995, p.55).

Desse modo, a constância dos temas da solidão, da instabilidade, do medo do indivíduo ante a sociedade reflete o caráter universal que pode ser atribuído à obra de Delibes, que busca através de suas páginas o equilíbrio entre “o homem e a paisagem, entre as pessoas e a natureza, entre a Humanidade e a Terra” (García Domínguez, 1995, p.72).

E assim, voltamos à pergunta que deu início a nossa discussão: como o pintor regionalista ganhou o mundo? Através da “pintura” de vários quadros impressionistas, é a resposta mais acertada. Como os pintores do movimento, Delibes retrata temas da vida cotidiana, pintando o que vê e iluminando, através de novas perspectivas, parte da história de homens e terras castelhanas. Sabendo que é a luz o que dá à obra sua aparência real, utiliza-a em uma série de reflexos na captura do momento que transcende ao homem, à terra e ao tempo.

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Magnólia B. B. do Nascimento, em *O diálogo impossível. A ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo* (2001), para designar a impossibilidade de comunicação entre as personagens e a sociedade na qual estão inseridas.



## 2. *El Hereje*: novidade ou tradição para contar a História

Depois de cinquenta anos de sua primeira publicação, *La sombra del ciprés es alargada* (1948), em 1998 Miguel Delibes apresenta a seus leitores *El Hereje*, obra marcada por um fenômeno editorial – esgotaram-se os 100.000 exemplares da 1ª edição em uma semana –, pela consagração do autor com o Prêmio Nacional de Narrativa e pela controversa – e até agora verdadeira – afirmação de Delibes de que não voltará a escrever romances.

Salta à vista o sucesso do romance no qual, entre o pessimismo e a falta de liberdade, dá-se a luz a Cipriano Salcedo, mais um perdedor entre outros tantos que habitam as obras de Delibes. Esse sucesso se justifica, a nosso parecer, pela conciliação realizada pelo autor entre a tradição e a ruptura. Mantendo o estilo de sua escritura, uma linguagem coloquial, reflexo da fala dos castelhanos, une a essa obra um distanciamento temporal, conduzindo os leitores à Valladolid do século XVI e aos autos-de-fé realizados em 1559 nessa cidade, uma aproximação histórica inédita na sua trajetória literária.

No ano de 1517, enquanto Lutero fixa suas teses em Wittenberg, nasce em Valladolid Cipriano Salcedo. Tal acontecimento não se caracteriza como uma mera coincidência, mas como um sinal da estreita relação que a personagem manterá com a nova doutrina religiosa ao longo de sua vida. A morte da mãe, poucos dias depois do seu nascimento, e a recusa paterna dão lugar a um homem cheio de culpas, escrúpulos e medos, que procura no mundo e no próximo a fraternidade e o amparo. Nessa busca incessante, encontrará temporalmente abrigo nos braços da ama de leite Minervina – a quem incansavelmente procurará na sua vida adulta ao se dar conta de que era a única que verdadeiramente professava os dons da irmandade que tanto procurava –, em Teodomira, sua esposa e, finalmente, nos conventículos dos irmãos Cazalla. O apego com que manteve sua nova fé diante do Santo Ofício, entregando sua vida em nome de sua crença, sintetiza a paradoxal figura de Cipriano: um homem de dimensões diminutas e um sentido ético exacerbado.

A trama se desenvolve de maneira concisa em Valladolid, precisamente no século XVI, momento em que esta vive seu auge e descenso históricos com a chegada e posterior retirada da Corte do Rei Felipe II. Miguel Delibes oferece uma concisa e apurada reconstrução do espaço urbano, proporcionando aos leitores a possibilidade de caminhar com Cipriano através das ruas e edifícios históricos e de conhecer personagens que o conduzirão ao caminho da nova fé.

Essa reconstrução, somada à presença de personagens históricas reais, conduz-nos à interpretação de que, pela primeira vez, Miguel Delibes se aventura pelas linhas do romance de ambientação histórica. Com isso não queremos afirmar que suas obras anteriores não refletissem a História. Ao contrário. É uma tradição delibeana transitar pelas questões da sua gente – na tradicional busca de identidade espanhola –, seja a luta pelo campo, a denúncia da Guerra Civil ou o Franquismo, como vimos anteriormente. O que sim se caracteriza como novo, além do distanciamento temporal, é o estudo cuidadoso de um momento histórico concreto que já não se vislumbra nas entrelinhas do texto, mas se configura como tal, possibilitando um novo olhar para a História.

A afirmação do escritor de que *El Hereje* não é um romance de ambientação histórica “desde o momento que a fábula se impõe à História”<sup>5</sup> se contradiz nos agradecimentos que constam no final do romance:

Além dos livros e autores expressamente mencionados no romance, há historiadores como Jesús A. Burgos, Bartolomé Bennassar, Carmen Bernis, Germán Bleiberg, Teófanos Egido, Isidoro González Gallego, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Ortega y Rubio, Anastasio Rojo Vega, Matías Sangrador, J. Ignacio Tellechea e Federico Wattenberg, que com suas obras me ajudaram a reconstruir e conformar uma época (o século XVI). A todos eles expresso por estas linhas meu reconhecimento.

Evidencia-se no texto “a tensão entre o aprendiz de historiador e o narrador”, como ressaltava Ramón García – um dos maiores conhecedores da obra de Delibes – no jornal *El Norte de Castilla* de 14 de fevereiro de 1999. O romance, como toda grande obra de reconstrução histórica, não se deixa ler simplesmente ao nível da fábula, por muito cativante que esta seja. Vai mais além e revela problemas da sociedade da

---

<sup>5</sup> Na página *Web*: <http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul315.htm>

época e de agora. As vidas que se desenvolvem em *El Hereje* não se concluem dentro dos parâmetros criados pela ficção, mas sim no fim inexorável dos hereges que procuravam simplesmente o direito de uma livre expressão. E essa busca do direito ainda ecoa em nossos dias. Desse modo, não vacilamos em classificá-lo como romance histórico, “ainda vivo, objeto de revisões; inconfundível com um passado mítico, cristalizado e imutável” (Weinhardt, 1994, p. 52).

Como todo romance pertencente a esse gênero<sup>6</sup> – no qual a História re-contada e re-vivida liberta-se da obrigação da ‘verdade’ do relato histórico e liberta-se para a ficcionalização dos acontecimentos –, *El Hereje* exige que o leitor se entregue ao pacto de ficção criado pelo autor, deixando-se conduzir pela trama criada por ele, tendo presente a existência de um grau de ficcionalidade na reconstrução do espaço histórico e não esperando uma constatação histórica fidedigna. É característica dos romances de ambientação histórica contemporâneos não mais protagonizar uma personagem histórica heróica, mas, ao contrário, mudar o foco: do colonizador para o colonizado, do vencedor para o vencido, por exemplo. No que cabe a *El Hereje*, ao protagonismo do desconhecido Cipriano Salcedo, soma-se a reconstrução de um espaço histórico. Este é um dado importante, uma vez que *Delibes* não reconstrói a trajetória de uma personagem histórica, mas de um espaço histórico. Claro está, ainda assim, que observamos ao longo do romance figuras como as dos irmãos Cazalla – protagonistas reais dos autos-de-fé de 1559, cujo papel no romance, porém, é secundário<sup>7</sup>.

O que expusemos se confirma em título de Pedraza Jiménez e Rodríguez Cáceres (2000, p.465):

É um extenso e ambicioso romance de ambiente histórico, modalidade que até a data [Delibes] não tinha tentado. [...] É em parte uma criação imaginária, mas rigorosamente documentada em muitos aspectos, que entra de cheio no problema religioso e traça um soberbo retrato de Castela e seu tempo. O autor toma partido pela liberdade de

---

<sup>6</sup> Para aprofundar a questão do Romance Histórico remetemos aos estudos de MENTON, 1993; WEINHARDT, 1994; PULGARÍN, 1997; SPANG 1997/1998; TROUCHE, 1997.

<sup>7</sup> Para uma apreciação histórica da vida dos Cazalla e de outras figuras históricas que aparecem ao longo da trama como Don Carlos de Seso, Ana Enríquez, Fray Domingo de Rojas, entre outros, remetemos a MENÉNDEZ PELAYO (1982).

consciência e o direito à intimidade, e denuncia sem concessões os males que geram o fanatismo.

Protagoniza-se o espaço da Corte de Felipe II, na descrição de Valladolid e seus edifícios, suas ruas e casas. E mais uma vez evidencia-se o valor que assume o espaço na narrativa, configurando-se como um elemento essencial para a argumentação histórica e como um molde de Cipriano Salcedo, que traz em sua existência não simplesmente a vida e os questionamentos de uma personagem, mas também o reflexo de uma época e uma sociedade, além da incansante busca de sentido para a vida.

Se aceitamos a idéia de que a ficção “sobrepõem-se” à História, como diz o autor, isto se deve à sua potencialidade narrativa, à repetição dos temas, da vida dos fracassados e do direito à liberdade dos seres humanos, que transcendem o tempo e o espaço histórico.

No que concerne à escritura do texto literário, *El Hereje* pouco se distancia das demais produções do autor. Inclusive, muitos dos elementos narrativos dados como novos nessa obra prefiguram em suas produções anteriores, como constatamos ao longo da análise do romance.

O elemento sobressalente – que indica a ruptura com a técnica utilizada nas demais obras – é, certamente, a configuração do tempo. Mudança temporal que se verifica no nível da escritura e da narrativa, justificado, evidentemente, pelo caráter histórico da obra. Assim, se para escrever *El camino* (1950) o autor demorou três semanas, *El Hereje* se concretiza em um árduo trabalho de três anos. Verificando a utilização do tempo na narrativa, constatamos que os quarenta e dois anos descritos da vida de Cipriano se opõem às sete noites de *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), às *Cinco horas con Mario* (1966); à noite de Mochuelo, em *El camino*; ou a um dia em *El Príncipe destronado* (1973).

Esse alongamento temporal se faz notar na configuração da estrutura do texto. É evidente que percorrer quarenta e dois anos da vida de uma personagem exige um trabalho denso na busca da coesão e da coerência do romance, muitas vezes difícil de alcançar, dado o universo de dados que se justapõem até chegar à narração de sua experiência vital.

De fato, uma das críticas apresentadas ao romance centra-se justamente no suposto desequilíbrio entre o tempo da narração no qual se estende o escritor antes de configurar a trama principal, que constitui a incorporação de Cipriano Salcedo ao Luteranismo, e seu posterior auto-de-fé.

O romance está estruturado em um *Preludio* e em três livros, intitulados *Los primeros años*, *La herejía* e *El auto de Fe*, respectivamente. O primeiro livro concentra-se na narração da vida de Cipriano desde a sua concepção até completar a sua maioridade, acontecimento que dá início ao *Libro II*, que reserva suas sessenta primeiras páginas para apresentar Salcedo como o doutor em Leis, que busca inserir-se na classe burguesa através de negócios e títulos. Nessas páginas também se configuram o conhecimento e o posterior casamento com a *Reina del Páramo*. É precisamente a partir da metade da obra que se apresentam os primeiros contatos de Cipriano com os irmãos Cazalla. Nesses encontros, Cipriano vai estabelecendo relação com a doutrina luterana, até completar sua total adesão, que culmina com a realização do auto-de-fé, motivo do último livro do romance.

O aparente desequilíbrio entre a descrição da vida de Cipriano e a sua incorporação ao Luteranismo – parte central da obra – encontra resposta dentro da própria narrativa, na mesma temática do Prólogo. Este corresponde, verdadeiramente, ao capítulo XV do romance, capítulo inaugural do *Libro III – El Auto de Fe*. Nele, o leitor observa o retorno de Cipriano de sua viagem à Alemanha trazendo novas notícias e livros da doutrina luterana para seus confrades. O conteúdo do Prólogo, contraposto às páginas iniciais do *Libro I*, desperta uma inquietude no leitor que, à primeira vista, pode não encontrar uma explicação coerente para essa antecipação. No entanto, ao aproximar a viagem – fato que, além de dar *status* a Cipriano dentro do grupo, seria o motivo de sua condenação – à conformação de suas características na infância e adolescência, Delibes evidencia a íntima relação existente entre a construção da vida da personagem e sua posterior dedicação à doutrina. Como comprovaremos ao longo do capítulo III do presente trabalho, sua adesão à fé luterana somente pode ser compreendida através da interpretação dos elementos que compõem esta primeira etapa de sua vida.

A propósito, outro aspecto contemplado pela crítica é a presença da temática religiosa no último romance de Delibes. Inclusive, alguns desses críticos transpõem a barreira do texto e da criação ficcional para fazer uma leitura de identificação pessoal com o autor, relacionando a obra com as suas inquietudes de fé e com o fato do descobrimento de um câncer em Delibes, poucos dias antes de terminada a escritura de *El Hereje*<sup>8</sup>, e como se o religioso não estivesse presente em suas obras anteriores. Essas leituras contradizem uma das constantes do autor, uma vez que, como dissemos ao início, suas obras transitam – ao menos em um primeiro plano – pelas terras e gentes de Castela. E a pergunta que nos assalta é: há algo mais enraizado e humanizado a essas terras que a religião? Subscrevemos as palavras de Magnólia B. B. do Nascimento (2001, p.49) ao afirmar que “o fator religioso está presente e não foi, ainda, suficientemente valorizado nos romances” do autor.

Basta que recorramos a alguns de seus livros para que notemos a presença, implícita ou explícita, da temática religiosa. É assim em *El príncipe destronado* (1973), no qual o medo que as crianças têm de ir para o inferno reflete a educação repressora e a imagem de um Deus castigador; nas reflexões do rabino em *Las ratas* (1962); na confissão mútua de dois padres em *Madera de Héroe* (1987) ou nas citações bíblicas pelo protagonista, em *Cinco horas con Mario* (1966). Uma análise mais detida da expressão da religiosidade católica na obra de Delibes constatará a presença de referentes comuns e a representação de um modelo assumido, por muito tempo, pelo modo de vida castelhano.

Com o tom próprio de seus romances, Delibes dá a conhecer nessas obras, e de maneira mais manifesta em *El Hereje*, as características do catolicismo conservador espanhol, no qual o orgulho pela fé se professa no desprezo aos demais; no medo às penas do inferno, que sobrepassa a visão da misericórdia divina; na crença da repressão para salvar a vida; na relação íntima entre a ideologia política e a crença religiosa, como também na caridade entendida somente mediante doações materiais através de organismos burgueses, e não na generosidade com o próximo (Puente Sarmiego, 1986).

---

<sup>8</sup> Na página *Web*: <http://usuarios.lycos.es/migueldelibes/bea/semanal.htm>

Desse modo, verificamos que o autor segue sendo, em essência, o mesmo de suas obras anteriores. Em *El Hereje* dá maior relevância a temas anteriormente trabalhados que, em linhas gerais, reclamam o direito à liberdade do ser humano, que transcende o tempo e o espaço histórico, como anteriormente observamos. Nas palavras do autor, o romance revela o tema de que “se há uma liberdade que deve ser respeitada, esta será, antes que nenhuma outra, a religiosa”<sup>9</sup>.

A densidade do romance também encontra resposta na confluência do modo de escritura de Delibes. *El Hereje* une, em suas quase quinhentas páginas, as técnicas e estilos desenvolvidos pelo autor ao longo de toda sua escritura.

Verifica-se o uso das descrições, tão evidente em suas primeiras obras, com as quais se apresentam um detalhado desenho do campo vallisoletano e, evidentemente, a reconstrução realista da cidade de Valladolid que recompõe a imagem das casas, ruas e igrejas do *Siglo de Oro* espanhol. Dada a importância que a configuração do espaço assume nesse romance, reservamos o próximo capítulo para a análise mais detida de seu significado na construção da obra.

Outro elemento não menos apreciável no fazer literário delibeano, e presente de forma contundente em *El Hereje*, é o domínio de uma linguagem própria<sup>10</sup>. Através dela, o autor se permite jogar e construir a linguagem castelhana do século XVI. Como em obras anteriores, Delibes dará o tom à voz de suas personagens, reconstruindo não somente o modo de falar do homem do campo ou do pequeno burguês, mas imprimindo nas suas palavras regionalismos que se destacam como elemento a mais na concretização da verossimilhança do romance de ambientação histórica.

Ainda nos parece importante destacar, lembrando que o espaço é elemento central nas discussões do presente trabalho, o cuidado que tem o autor em descrever os espaços abertos – e aqui nos referimos concretamente ao campo e à cidade – ao longo do romance. Os longos fragmentos de descrições dos arredores valhisoleitanos e de Valladolid são carregados de léxicos regionais; nomes de plantas, árvores e animais

---

<sup>9</sup> Na página Web: <http://usuarios.lycos.es/migueldelibes/bea/semanal.htm>

<sup>10</sup> Trabalhos específicos sobre o tema da linguagem em Delibes são FERNÁNDEZ MATÍNEZ, 1988 e ALCALÁ ARÉVALO, 1991.

dividem o espaço com a trama, fazendo-nos recordar a busca de Delibes por transformar “o que se vê” em palavras.

Em definitivo, as descrições e a linguagem se unem no argumento da História. Através da Inquisição e dos autos-de-fé de 1559 o autor submerge em um universo simbólico, dotado de questionamentos muito mais complexos que desembocam em inquietudes dos homens contemporâneos, transitando mais uma vez, como o fez em suas obras anteriores, entre o individual-ficcional e o coletivo-real, revelando-nos vozes silenciadas que se refletem no espaço ocupado.



## Capítulo II

### A concretização *do e no* espaço

*El espacio concreto experimentado y  
vivido por el hombre  
ha estado relegado al último plano.*

**Friedrich Bollnow – Hombre y espacio**

#### 1. Revisitando o espaço

Iniciar a investigação sobre o valor que assume o espaço literário no romance *El Hereje* é como entrar em uma gruta da qual somente conhecemos os contornos da entrada, esta zona visível e habitada. No entanto, é necessário lançar-se ao fundo, aventurar-se na imensidão ainda escura, onde imperam a sombra e o silêncio, e iluminar o desconhecido, valorizar o espaço que segue ainda desabitado e a vida que surge daí.

Segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola (2001, p.971), espaço, entre outras acepções, aparece definido como: “*1. Extensão que contém toda a matéria existente// 2. Parte que ocupa cada objeto sensível*”. A aplicação de tais significados unidos à concepção tradicional aristotélica e à etimologia do vocábulo em latim – *spatium* consistia em uma extensão territorial ou temporal entre dois pontos limitadores – talvez possa nos levar a compreender a constante tendência nos estudos teóricos de lhe atribuir simplesmente o valor de cenário – palco onde os atores-personagens desenvolvem a ação – ou âmbito topográfico da história narrada. Podemos somar a isso o fato de que o espaço é o elemento mais visível dentro do romance, o que em geral contribui para que seja esquecida pela crítica sua importante função nas implicações e acontecimentos da trama.

No entanto, acreditamos que não considerar os demais matizes que envolvem o espaço literário na construção da narrativa é limitar uma interpretação coerente da obra. Também é, de certo modo, esquecer a importância que esse elemento veio tomando ao longo da tradição literária.

Desde a *Poética* de Aristóteles, o espaço é concebido como um dos elementos constituintes da estrutura narrativa, além do narrador, a história, as personagens, o tempo e o discurso. A partir daí, e ao longo da história literária, a expressão espacial sempre estará, em maior ou menor grau, constituindo a narrativa.

Verificamos, ao longo desse processo, que o período no qual o espaço mais se evidencia dentro da tradição literária espanhola é, indiscutivelmente, o Realismo. Naquele momento as descrições espaciais ganham um tom de realidade, ao imprimir nas páginas dos livros cidades e lugares concretos e reconhecíveis. Sabemos que tal afirmação traz em si uma indagação simples: até que ponto o mundo real é transmitido para a ficção?

Acreditando na possível autonomia do texto literário e em que o mundo, ou a representação de mundo, que este traz, a ele pertence, é ficcional e somente deve ser interpretado nesse sentido, aceitamos que os referentes reais apresentados no romance também são ficcionalizados no momento em que o escritor elabora-os através de seu trabalho imaginativo. Para fundamentar essa argumentação, tomamos as palavras de Garrido Domínguez (1996, p.720), essenciais para a interpretação que apresentamos:

Todo texto narrativo instaura um universo imaginário, um mundo possível ou alternativo ao mundo 'real', povoado por seres que se desenvolvem em um determinado lugar espacial. Nesse universo – constituído, segundo ECO (1990: 215-233) por mundos **pequenos, condicionados, incompletos e semanticamente não homogêneos** aparecem não poucas referências (personagens, lugares, datas, etc.) ao mundo objetivo, cuja presença requer uma explicação desde a teoria da ficção, se não se quer cair no realismo burdo, que desnaturalizaria a essência da ficção produtora de mundos possíveis, mas que de maneira alguma devem se confundir, segundo DOLEZEL (1988: 481), com um mundo determinado.

Presenciamos, no século XX, que o espaço renovou seu papel no romance e daí a importância de que seja compreendido como um signo complexo na ficção romanesca, podendo ser analisado sob diversos pontos de vista.

No entanto, se revisamos alguns manuais de Teoria Literária, ou buscamos referências sobre o espaço narrativo, podemos verificar quão pouco se estudou esse

elemento – aqui, mais que a números, referimo-nos à ausência de critérios sistematizados e estudos mais concisos sobre o tema – e como são controversas as definições atribuídas a ele.

A definição que mais abunda é, como já dissemos, a que atribui ao espaço o valor de cenário. Comumente, dentro dessa linha, este pode (e deve) ser identificado pelo leitor. Sob este conceito nos confrontamos com a idéia de que quanto mais verossímil e realista é a descrição de uma cidade, de um campo ou de uma casa, mais próximo de uma boa realização do espaço está o autor. Esse conceito, que já mencionamos anteriormente, a nosso ver, e de outros estudiosos, não se fundamenta no real significado e composição do espaço no texto literário.

Outra maneira freqüente de interpretação consiste em identificar a criação do espaço com a impressão subjetiva da personagem, desvinculando-o de sua relação com os espaços habitados.

Tais extremos encontram sua aproximação no trabalho de Bobes Naves (1992), no qual se apresenta uma visão mais ampla do espaço, que une os dois conceitos, vistos anteriormente separados. Aí, o espaço “apresenta-se no romance como lugar e distância onde está e se move a personagem e onde os objetos criam um ambiente que pode condicionar ou refletir o modo de ser das personagens estabelecendo uma relação de tipo metonímico ou metafórico” (p.175).

Assim, entre a personagem e o espaço se cria uma relação de olhar-reflexo que pode se configurar ora da personagem ao espaço, ora do espaço à personagem, ou seja, as personagens através de suas atitudes e olhares humanizam e dão sentido a determinados espaços, ao mesmo tempo em que o espaço pode projetar, através das palavras do narrador ou de outras personagens, elementos que caracterizarão a personagem social ou psicologicamente.

Acreditamos, no entanto, que o espaço literário assume um papel ainda mais importante do que o que lhe vem sendo atribuído e inclusive, muitas vezes, definidor para o desenvolvimento do romance. Em primeiro lugar, porque está presente no relato de forma explícita, reafirmando o fato de que todo o romance se encontra estreitamente vinculado ao espaço (Zubiaurre, 2000, p.15). Além disso, e o mais importante, pelo seu

caráter “mutatório”, isto é, por sua capacidade de ser voz, símbolo e inclusive vida ao longo da obra. Assim, concordamos com Zubiaurre (2000, p.20), que complementa o que expusemos anteriormente:

O espaço entendido na sua forma mais simples como cenário geográfico e social onde tem lugar à ação não se reduz a uma categoria isolada, temática ou referente ao conteúdo, nem a um simples mecanismo estilístico que instaura a simultaneidade narrativa e paralisa o transcurso cronológico. É, antes de tudo, parte fundamental da estrutura narrativa, elemento dinâmico e significante que se encontra em estreita relação com os demais componentes do texto .

## **2. A relação espaço-temporal**

Ainda que centremos este estudo na importância do espaço na narrativa, cabe recordar que a obra literária é uma articulação que funciona bem por ter todos os seus eixos ajustados: personagem, espaço, tempo são elementos que unidos dão sentido à obra, e nela funcionam e operam bem ao relacionar-se. Deste modo, se não podemos desvincular espaço e personagem – pelo que expusemos anteriormente e mais especificamente por produtivas que possam ser as interpretações que levem em conta essa relação – ,também não podemos diminuir a importância da relação entre o tempo e o espaço.

É fato que ao longo da tradição dos estudos literários o tempo ocupou lugar privilegiado ante o espaço. Este foi insistentemente representado como condicionado ao tempo, mais especificamente, como manifestação concreta da sua passagem ao longo da trama romanesca.

É na teoria do cronotopo que Bakhtin demonstra configurar-se a relação espaço-tempo de uma maneira muito mais complexa, existindo uma dependência do tempo em relação ao espaço, constituída pela necessidade de aquele objetivar-se neste. Verificamos que a tendência dos estudos atuais é, acertadamente, considerar o espaço e o tempo em uma relação de igualdade e ressaltar a evidente interdependência que existe entre ambos os elementos.

Nos seus estudos, Gullón (1980, p.1) afirma que não há espaço sem tempo, nem tempo sem espaço, devido à temporalidade que marca o primeiro e a espacialidade que acompanha o segundo: o tempo precisa do espaço para se concretizar e o espaço precisa do tempo para se tornar “realidade” consistente e viva. Já disse Bakhtin (1992, p.263) que “não há acontecimentos, enredos romanescos, motivos temporais que sejam indiferentes aos locais de sua realização e que pudessem realizar-se em outros lugares ou em nenhuma parte”, que “tudo, neste universo, é *espaço-temporal*”.

Cabe ressaltar – e inclusive muitos especialistas crêem, entre outras coisas, também dever-se a isso o fato de que o espaço tenha sido destinado ao segundo plano nos estudos literários – que dentro da tradição do estudo do espaço, Lessing, em *Laocoonte ou as fronteiras entre a poesia e a pintura*, afirma serem o tempo e o espaço dois extremos que definem, respectivamente, os limites da literatura e das artes plásticas<sup>11</sup>. Lessing, a seu tempo, tinha a intenção de combater a poesia pictórica e a pintura alegórica que começavam a se fazer populares, impondo à Literatura um artificialismo e um caráter estático, incompatíveis, para ele, com a dinâmica temporal própria à linguagem verbal. Retomando suas palavras:

Se é verdade que pintura e poesia em suas imitações fazem uso de meios e símbolos inteiramente diferentes – a primeira com forma e cor no espaço, e a segunda articulando sons no tempo – e estes símbolos requerem uma adequada relação com aquilo que é simbolizado, está claro que os símbolos ordenados em justaposição somente podem expressar temas cujos todo ou partes existam em justaposição; enquanto os símbolos sequenciais somente podem expressar temas cujos todo ou partes sejam eles mesmos consecutivos. (Apud: FRANK, 1991, p.7)

---

<sup>11</sup> Não aprofundamos aqui a discussão do pensamento de Lessing. No entanto, não questionamos o grande valor que teve seu pensamento e a contribuição deixada aos estudos literários. Damos por entendido que existe uma estreita relação entre pintura e literatura; seja na iconização de elementos pictóricos no texto, na representação da escritura na pintura ou escultura, ou no trânsito pelas duas expressões artísticas. Sobre o assunto, cf. FRANK, 1991.

### 3. Sobre a relação das personagens com o espaço

No estudo sobre o espaço literário não se pode esquecer a vital relação existente entre este e as personagens na concretização das narrativas, pois é através destas que os espaços serão descritos. Tal idéia pode ser questionada na medida em que tomamos uma obra cujo narrador é onisciente, como sucede no próprio *El Hereje*. Mesmo assim, não parece causar problemas aceitar o narrador como mais um dos agentes da trama. Seu grau de onisciência, de conhecimento total do que está narrando, não lhe impede selecionar, como e quando vai contar determinado acontecimento ou em que momento descreverá determinado espaço. Tomemos as palavras de Borello (1994, p.22):

Os espaços “funcionam” como outros elementos confirmatórios da visão de mundo das personagens e do narrador. Quando os espaços em torno às personagens – ou ao narrador são “sentidos” subjetivamente por estes como positivos, são descritos deste modo. Quando despertam no contemplador (e às vezes descritor) uma atitude de aversão ou desagrado são descritos como desagradáveis. [...] O mundo exterior provoca na subjetividade dos que o observam reações que estão condicionadas a duas notas: [...]: ou a aversão devido a seu desagrado ou o desejo de viver nesse entorno quase sempre não possuído e inalcançável.

E seguimos com outra citação de Zubiaurre (2000, p.138), que nos parece fundamental para a compreensão do que viemos tentando explicitar:

A diferente percepção do mundo físico por parte de cada uma das personagens e ainda a alteração que o estado de ânimo produz na capacidade perceptiva são outra garantia de mobilidade e dinamismo. Não só muda a luz atmosférica: a coloração da paisagem depende em grande medida da opacidade ou luminosidade deste prisma incorporado em cada personalidade e ainda em cada fase ou estado da emoção humana.

Desse modo, se “ninguém se banha duas vezes no mesmo rio”, como afirma Heráclito, também não descreverá seu espaço e suas sensações da mesma maneira em momentos diversos. O passar do tempo, o distanciamento espacial do momento vivido, e a aquisição de novas experiências farão que os tons sejam diferentes, já que na vida que desenvolvem no romance as personagens não se caracterizam como elementos

estáticos e fixos em um tempo e um espaço histórico determinado, como salientamos no capítulo anterior.

Recuperando a idéia anteriormente exposta da relação de reflexo existente entre a personagem e seu espaço, na qual evidenciamos o caráter de projeção que existe entre ambos os termos, incorporamos uma citação de Soethe (1999, p.99) que de modo conciso apresenta uma definição de espaço literário que nos parece coerente:

[...] podemos definir espaço literário como o conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelos personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências dos personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas).

No entanto, devemos acrescentar à sua definição o “olhar” do espaço em direção à personagem, ou seja, como o espaço circundante é capaz de revelar características das personagens romanescas. Mesmo entendendo que este olhar se realiza através da intervenção de um dos agentes da trama – uma vez que o espaço inexistiria como tal na narrativa não fosse a verbalização realizada por ditos agentes – podemos observar como em certas obras, e especialmente em *El Hereje*, o espaço se automatiza na narrativa, ganha vida própria na descrição do narrador onisciente e nos conduz a conhecer algumas personagens. Devemos verificar, ainda, como através do espaço se problematiza a questão temporal dentro da estrutura do romance seja na argumentação de um tempo histórico ou nas analepses e sinepses recorrentes ao longo da obra.

Desse modo, contemplando a imensidão de questões que traz a discussão sobre o espaço literário, evidenciamos que os indicadores espaciais são o suporte dos relatos narrativos e que servem de enlace dos demais elementos ao acentuar a verossimilhança

das personagens e acontecimentos e ao contribuir, assim, para a boa realização do romance.

#### 4. Caracterizando o espaço literário

Até aqui nos centramos no questionamento da importância do espaço nos estudos literários, como também na busca de uma definição que nos parecesse mais acertada dada a multiplicidade de significados que encerra o termo. No entanto, ainda não explicitamos como o espaço é interpretado dentro da obra literária, mais especificamente na narrativa.

Encontramos em Álvarez Méndez, na sua obra *Espacios Narrativos* (2002), quatro interpretações para o espaço, que nos parecem bastante pertinentes, ao abrangê-lo em suas mais diversas funções como elemento integrante da narrativa: o espaço do texto (do discurso ou do significante), o espaço do objeto ou do referente, o espaço do significado e o espaço da leitura. Apresentaremos agora, de maneira breve, como se manifesta cada um desses espaços.

O **espaço do discurso** se configura como o lugar onde estão inscritos os signos lingüísticos que formam o discurso narrativo. É, a priori, a página em branco tomada pelo autor que – estruturando o texto – dá sentido e condiciona, de certo modo, o processo de leitura. Como exemplo de uma organização textual não linear, podemos citar a *Rayuela*, de Cortázar, que dá ao leitor a possibilidade de “jogar” no espaço narrativo.

Como **espaço referente** se configuram todos aqueles espaços que o autor apresenta dentro de um marco espacial concreto – uma rua, uma cidade, uma praça – e que, de alguma maneira, mantém uma relação com o espaço não fictício, com o mundo real. É claro, como já discutimos anteriormente, que a reconstrução de uma moldura referencial dentro do discurso ficcional garante ao espaço autonomia, uma vez que dentro do romance se concretiza como uma realidade própria.

O **espaço do significado** é onde realmente se concretiza o texto de ficção, através do mundo criado pelo autor e aceito pelo leitor, no qual, além do espaço, as



demais instâncias narrativas, como o tempo e as personagens, se unem na conformação unitária do argumento. Ao assumir essa categorização do espaço, transcende-se a simples interpretação de lugar de cena para tomá-lo como elemento simbólico, limite ou estereotipado.

É possivelmente o **espaço da leitura** a vertente mais estudada nos últimos anos. Entendendo este espaço como o diálogo entre texto e leitor, e destacando a indiscutível importância da tarefa do leitor na decodificação desse diálogo, recordamos as palavras de Gadamer em *Verdade e Método* ao afirmar que “quem lê, se lê” (p.52). Deste modo, o texto é reconstruído, ganha um novo significado segundo a visão de mundo de quem o lê, uma vez que as experiências individuais são fundamentais na construção do significado. Além de Gadamer, vários nomes se destacam, entre os quais lembramos os de Iser (1996) e Eco (1971) fundamentalmente.

Apresentando este esquema básico sobre a constituição do espaço no âmbito literário, parece-nos importante delimitar o centro de nossa investigação no presente estudo. Evidentemente em muitos momentos um ou mais espaços coincidirão em nossa argumentação teórica. No entanto, o centro de nosso interesse é analisar a importância do espaço do significado, em especial sua formação ao longo de *El Hereje*.

Na análise do espaço do significado no romances, estaremos atribuindo-lhe duas outras categorias, a saber, espaços abertos e espaços fechados. Cabe ressaltar, ainda, que no que diz respeito aos espaços abertos (o campo e a cidade) poderemos notar como o espaço referente se ficcionaliza na formação do espaço do significado.

Assim, nossa inquietude deriva em primeiro lugar da reduzida importância que se deu ao estudo desse espaço e, depois, do caráter revelador que este assume nos textos ficcionais de maneira geral. Verificamos em *El Hereje* como o espaço referente se transforma ao longo do romance, como os espaços estereotipados do campo e da cidade assumem papel destacado na obra, sem esquecer os espaços simbólicos, como o útero materno, exemplo que nos leva a abordar inclusive o espaço fronteiro do corpo.

### Capítulo III A configuração do espaço em *El Hereje*

#### 3.1: Os espaços abertos: a cidade e o campo

##### 3.1.1. A cidade: um panorama

Não passará despercebida a um leitor de Miguel Delibes a paixão que as terras de Castela lhe despertam. Paixão autobiográfica, comprovada em seus livros de caça; paixão literária, ao transformar essas terras em indispensáveis espaços, construídos e sentidos pelas suas personagens e por nós mesmos, como leitores.

Se o campo foi lugar privilegiado para o desenvolvimento da maioria de suas obras (ao qual dedicaremos o próximo item do presente capítulo) não menos será a cidade. Dois de seus romances – nos quais, segundo nosso parecer, se pode ler a melhor produção de Delibes – concretizam-se na cidade: *Cinco horas con Mario* e *El Hereje*. Claro está que a representação das duas cidades nos textos literários é bastante diferente e peculiar; de um lado, apresenta-se uma Madrid “des”desenhada no velório de Mário, não descrita, mas sim reluzente no pensamento pequeno-burguês de Carmen; e, de outro, a Valladolid do século XVI, narrada desde as primeiras linhas do romance, em pleno auge com a instalação da Corte.

“Miguel Delibes vive em Valladolid e vive também Valladolid”. Esta citação de García Domínguez (1995, p.25) é vital para a compreensão da importância desta cidade em *El Hereje*. Ao abrir o livro o leitor se encontra com a seguinte dedicatória: “A Valladolid, minha cidade”. Delibes quis dedicar seu último romance à cidade que lhe deu a palavra, seu verdadeiro instrumento de trabalho. E consegue até um ponto que nos prende a essas terras.

Em um dos capítulos de *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco (1996) relata o caso de um leitor que, tomado pela veracidade que o texto literário lhe transmitia, começou a investigar e percorrer os caminhos traçados pela personagem. Em determinado momento de sua leitura, dá-se conta de que na mesma noite em que a

personagem passava por uma determinada rua ali acontecia um incêndio. Tomado de espanto, escreve uma carta ao autor perguntando como o protagonista não notou tal acontecimento. Eco, então, explica-nos que este leitor rompeu o pacto ficcional criado pelo autor com seus leitores e que, ainda que o espaço literário (ou bem, o espaço do significado) se remetesse a um espaço real (referente), como obra de ficção não tinha obrigação de corresponder a todos os elementos reais. Tal exemplo cabe muito bem ao *El Hereje* e adquire nessa obra grande significado.

Em 2000, ano do octogésimo aniversário do autor vallisoletano, a cidade lhe rende homenagem criando “La Ruta del Hereje”. Desde então, todos os verões, pessoas interessadas podem caminhar por Valladolid, identificando as ruas e edifícios apresentados na obra e, ao mesmo tempo, acompanhar pequenas representações dos fragmentos mais importantes e comoventes do romance. Várias surpresas estão reservadas aos visitantes. Quiçá a mais importante seja a de se dar conta de que *El Hereje* é uma obra de ficção e de que os espaços também são fictícios ainda que mantenham relação com um referente real: assim, a casa de Cipriano Salcedo é verdadeiramente o Palácio de Francisco de los Cobos; a capela de Fuensaldaña – onde é enterrada Doña Leonor de Vivero – o Mosteiro de San Benito, entre tantos outros exemplos.

A busca de referências reais extratextuais pode ser compreendida também como a falta de clareza na distinção entre espaço literário e espaço geográfico<sup>12</sup>, que viemos entendendo como o espaço do significado e o espaço referente. A partir do momento em que determinado espaço geográfico – no caso de *El Hereje*, a Valladolid do século XVI – passa a se configurar em um texto literário, insistimos, converte-se em um espaço representado que já não tem compromisso com o mundo real, por muito que se alimente deste (referências de ruas, praças, igrejas,...). Esse espaço geográfico referente se “submete” ao autor e a sua escritura poética, ficcionalizando-se como todos os demais elementos do romance.

---

<sup>12</sup> “Entre o espaço literário e o territorial, geográfico, a diferença é a seguinte: essência aquele, acidente este, como inerente do romance. Certa tendência a confundi-los pode ser alentada pelo fato de ser um parte do outro, aspecto ou modo tangível de se oferecer o território como zona habitável.” (Gullón, 1980, p.9)

Ainda que ao longo de *El Hereje* Delibes conserve as características comuns a suas produções anteriores e possamos contornar claramente suas constantes – um homem, uma paisagem natural e uma paixão (García Domínguez, 1995, p.25) –, não podemos dizer o mesmo quando se dedica a descrever o espaço urbano, no qual se revela inovador.

Nas publicações literárias dos últimos anos, percebe-se a forte tendência em aproximar o discurso narrativo do cinematográfico. Assim, a visão panorâmica, o *zoom*, o corte de cena, o *flashback* e o *flashforward* – também entendidos como analepse e prolepse, dentro da teoria temporal de Genette (1998) –, entre tantos outros recursos comuns ao cinema, são incorporados ao romance. De forma bastante peculiar, notar-se-á como Miguel Delibes toma alguns desses elementos para introduzir os leitores no universo ficcional da Valladolid do século XVI.

Como uma câmera à qual pouco a pouco se vai ativando o *zoom*, o autor apresenta nas páginas iniciais do romance dois mapas. No primeiro, aproxima-se da localidade de Valladolid e seus arredores, delimitando um contorno mais amplo. Em seguida, apresenta o segundo mapa: aproxima-se mais, dá maior *zoom* e delinea pontos estratégicos da cidade de Valladolid, fundamentais para o desenlace do romance. A aproximação segue, procurando ainda mais detalhes, e agora o recurso visual dos mapas dá passo às palavras e com elas brinda leitores com uma visão panorâmica<sup>13</sup> de Valladolid, aproximando-se pouco a pouco até encontrar seu foco na entrada da casa de Bernardo Salcedo, escasso tempo antes do nascimento de Cipriano:

Asentada entre los ríos Pisuerga y Esgueva, la Valladolid del segundo tercio del siglo XVI era una villa de veintiocho mil habitantes, ciudad de servicios a la que la Real Chancillería y la nobleza, siempre atenta a los coqueteos de la Corte, le presentaban un evidente relieve social. Con el Duero, Pisuerga y Esgueva, antes de desmembrarse éste en los tres brazos urbanos, daba acogida, por un lado, a las casas del placer de la aristocracia, mientras facilitaban, por otro, una suerte de muralla natural a los periódicos asedios de la peste. El recinto propiamente urbano estaba circuido por huertas y frutales (almendros, manzanos,

---

<sup>13</sup> “A visão panorâmica é, em efeito, uma das estratégias espaciais prediletas [...]. A consequência inevitável é que a visão panorâmica vai se estreitando e que o narrador, fazendo uso de um cotejo imaginário, aproxime uma determinada secção da paisagem e a reproduza com todos os detalhes” (Zubiaurre, 2000, p.105).

acerolos) y éstos, a su vez, por un círculo más amplio de viñas, que se extendían en ringleras por los cerros y el llano, hasta el extremo de que las calles de cepas, revestidas de hojas y pámpanos en el estío, cerraban el horizonte visible desde el Cerro de San Cristóbal a la Cuesta de la Marquesa. En la margen izquierda del Duero, avanzando hacia el oeste, detonaban los nuevos pinares, en tanto, más allá de las grises colinas, en dirección norte, una ancha franja de cereal enlazaba el valle con el Páramo, una gran extensión de pastos y encinas habitada por los pastores de ganado lanar. [...] Encajonada entre los ríos, la villa, de pequeñas dimensiones (donde, al decir de las gentes de la época, cuando el pan encarecía había hambre en España), componía un rectángulo con varias puertas de acceso: la del Puente Mayor al norte, la del Campo al sur, la de Tudela al este y la de la Rinconada al oeste. Y salvo el cogollo urbano, empedrado y gris, con una reguera de alcantarillado exterior en el centro de las rúas, la villa resultaba polvorienta y árida en verano, fría y cenagosa en invierno y sucia y hedionda en todas las estaciones. [...] Calles estrechas, con soportales a los costados y casa de dos o tres pisos sin balcones, con comercio o tallercitos gremiales en los bajos, Valladolid ofrecía en esta época, con su vivo tráfigo de carruajes, caballos y acémilas, un aspecto casi floreciente, de manifiesta prosperidad. (p. 49-51)

Este fragmento prima não somente pela descrição geográfica apresentada por Delibes, mas também por traçar a estrutura da cidade perceptível ainda hoje e herdada do fim da Idade Média. Verificamos em Le Goff (1998, p.71) que “a cidade na Idade Média é um espaço fechado. A muralha a define. Penetra-se nela por portas e nela se caminha por ruas infernais que, felizmente, desembocam em praças paradisíacas. Ela é guarnecida de torres das igrejas, das casas dos ricos, e da muralha que a cerca”.

O mesmo recurso da lenta e panorâmica aproximação à cidade será utilizado mais uma vez no romance. Agora, já na metade do século XVI, encontramos um Cipriano adulto e casado com Teodomira, a *Reina del Páramo*, assim conhecida pela facilidade com que tosqueava as ovelhas de seu pai. Podemos apreciar, nessa descrição, o crescimento da cidade e confirmar o que também diz Le Goff (1998, p.25), “que a cidade [terminada a Idade Média] é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço. [...] É também o cadinho de um novo sistema de valores nascido da prática laboriosa e criadora do trabalho, do gosto pelo negócio e pelo dinheiro”. Como se indica em *El Hereje*:

Cipriano Salcedo fue uno de los muchos vallisoletanos que, mediado el siglo XVI, creyeron en que la instalación de la Corte en la villa podía tener carácter definitivo. Valladolid no sólo rebosaba de artesanos competentes y nobles de primera fila, sino que las Cortes y la vida política no daban ninguna impresión de provisionalidad. Al contrario, una vez llegado el medio siglo, el progreso de la ciudad se manifestaba en todos los órdenes. Valladolid crecía, su caseo desbordaba los antiguos límites y la población aumentaba a un ritmo regular. «No cabemos ya dentro de la muralla», decían orgullosos los vallisoletanos. Y ellos mismos se replicaban: «Construiremos otra mayor que nos acoja a todos». Un visitante flamenco, Laurent Vidal, decía de ella: «Valladolid es una villa tan grande como Bruselas». Y el ensayista español Pedro de Medina medía la belleza de la Plaza Mayor por los huecos que ofrecía al exterior: «¿Qué decir – escribía – de una plaza con quinientas puertas y seis mil ventanas?». Pero, doblado el medio siglo, la construcción, activa ya desde 1540, se aceleró, se acabaron de urbanizar las tenerías, frente a la Puerta del Campo, y se levantaron importantes edificios más allá de las puertas de Teresa Gil, San Juan y la Magdalena. [...] El frenético ritmo de edificación hizo surgir en todas partes nuevas manzanas de casas, utilizando tanto los espacios cerrados, patios y jardines, como los terrenos abiertos de los arrabales. [...] Simultáneamente a la erección de nuevos edificios, nació entre las clases pudientes la necesidad de acondicionarlos, de amueblarlos conforme a las más exigentes normas estéticas europeas. La decoración interior empieza entonces a ser considerada un arte. La Corte y sus exigencias van imbuyendo en los vallisoletanos una propensión al consumo cuya primera manifestación es el adorno. (p. 295-297)

Miguel Delibes transmite com maestria o ideal do imaginário urbano: a cidade tomada desde o paradoxo da boa Jerusalém e da má Babilônia. Bem e mal, riqueza e pobreza, comércio e dívida, saúde e peste, são opostos que encontram sua concretização neste espaço. Deste modo, se existe o pedinte, que dá oportunidade ao pequeno burguês de buscar a sua salvação oferecendo esmolas, existe também o empresário das indústrias de tecido que explora as mulheres que trabalham para ele.

Ignacio [tío de Cipriano Salcedo] era el espejo en que la villa castellana se miraba. Letrado, [...], terrateniente, sus títulos y propiedades no bastaban para apartarle de los necesitados. Miembro de la Cofradía de la Misericordia, becaba anualmente a cinco huérfanos, porque entendía que ayudar a los pobres era sencillamente instruir a Nuestro Señor. (p.130)

Al mismo tiempo, don Fermín Gutiérrez fue autorizado para contratar personal [...], «principalmente – como exigió don Cipriano – entre las jóvenes viudas de la villa que en general pasaban más necesidad que otras mujeres». (p.215)

Interessante observar como no romance se pode ilustrar o argumento teórico de Zubiaurre (1996) de que “a cidade deixa de ser paulatinamente mero cenário urbano, esqueleto de pedra e asfalto e se converte [...] em organismo vivo, dotado de um sistema nervoso” (p.204). Desse modo, ao espaço urbano em *El Hereje* podemos atribuir uma série de significados simbólicos e metafóricos plasmados nas ruas, praças e parques. Pode-se apreciar como a cidade ganha vida, como os espaços habitados se humanizam até um ponto que é possível perceber os males da sociedade: “Tenía la sensación de que los landres y las bubas no estaban en las mujeres sino en el ambiente” (p.116).

A rua, desde o simbolismo, mais especificamente desde Baudelaire, e porque não dizer, desde o estudo de Walter Benjamin sobre a poética da cidade na obra do poeta francês, assume um papel de importância inquestionável nos romances que retratam o espaço urbano. Benjamin destaca a figura do *flâneur*<sup>14</sup>, o passante que percorre as ruas da cidade, detendo-se uma e outra vez para olhá-la e que, na sua passagem, se dá conta das mudanças que esta sofreu (a ruidosa Paris do século XIX), desde sua condição de ser apenas mais um que passa despercebido pela multidão até, a dificuldade dos encontros – consigo e com o outro – na urbe. Situar-se dentro do entorno da cidade e apreender dela os novos costumes e o novo ritmo urbano é tarefa para toda uma vida.

Aproximamos o conceito de *flâneur* a *El Hereje* com muita cautela. Afirmar que Cipriano é um *flâneur* é um tanto quanto arriscado, já que este conceito dista historicamente da personagem. No entanto, tomamos o termo e o aplicamos à obra entendendo-o como mais um elemento do qual se vale Delibes dentro do olhar do autor moderno em direção de um passado histórico recontado. Ressaltamos também a importância dessa relação Cipriano–*flâneur* na descrição do espaço urbano da

---

<sup>14</sup> Além das obras de Benjamin (1972, 1996) remetemos também a alguns estudos de Willi Bolle (1985, 1987, 1994) sobre a cidade e o *flâneur*.

Valladolid do século XVI. É através da personagem que se vê o desenvolvimento da cidade, o número crescente de passantes sem nome e a apreensão de um novo significado para a rua. Será nela onde se joga, discute-se, relaciona-se comercialmente, sabe-se dos acontecimentos e se educa.

O passeio sem compromisso pelas ruas depois do almoço era, para Cipriano e os meninos órfãos de seu colégio, mais do que um momento de descanso, oportunidade para aprender como deveriam ser quando não estivessem no colégio<sup>15</sup>:

A las dos y media, después de comer en el ruidoso refectorio en dos grandes mesas, presididas desde la tarima por **el Escriba**, los expósitos salían de paseo acompañados por el inevitable tutor. Era un paseo higiénico, pero evidentemente el Consejo de Diputados que regía el colegio buscaba en aquel ejercicio colectivo algo más. **El Escriba** les hacía reparar en las escenas callejeras, en las vitrinas, en las actividades de la gente del pueblo y les formulaba preguntas, cuyas respuestas torpes o ambiguas él mismo aclaraba [...] Les anunció que iban a visitar un antiguo compañero [...] El maestro se sentó en el taburete del carpintero y se dirigió al muchacho en voz baja secreteando:

- ¿Te portas bien, Eliseo?

- Bien, don Lucio.

- ¿Trabajas todo lo que puedes, ayudas a don Moisés?

- A ver, sí señor, por la cuenta que me tiene.

[...]

- ¿Y aprendes?, ¿crees tú que vas aprendiendo?

- Así es, sí señor. (p.162-164)

Cabe-nos ainda ressaltar através do exemplo anteriormente exposto, bem como na relação que estabelecemos entre a personagem principal e a figura do *flâneur*, a “fidelidade” de Miguel Delibes ao romance de ambientação histórica. Como destacamos anteriormente, ditos romances, caracterizam-se pelo novo olhar para a História. E esse novo olhar, especificamente em *El Hereje*, é o olhar de uma personagem ambientada no século XVI, mas que revela um olhar do século XX, pela observação que faz do seu entorno.

<sup>15</sup> Tais passeios nos remetem às práticas gregas clássicas de ensino baseadas na exemplariedade, especialmente a Sócrates que aplicava em seus alunos o ensino oral e peripatético, como se representa em *A escola de Atenas*, de Rafael.



É significativo também que esse olhar e passear pela cidade conflua para o acontecimento histórico do auto-de-fé que se realiza no espaço público espanhol mais emblemático: a Plaza Mayor.

Para entender o significado que esta assume nos remetemos a sua origem. A princípio era o lugar de mercado dos antigos conjuntos urbanos celtas, gregos e cartagineses e daí tomava o seu nome: praça do mercado. Receberá o nome e a estrutura que hoje em dia conhecemos sob o reinado dos Reis Católicos, por ser uma praça de maior dimensão que as demais.

Ainda que sempre tenham sido conhecidas por representar o espaço público por excelência e, assim, ser o lugar de reunião de pessoas, comércio, jogos, podemos distinguir duas finalidades fundamentais na existência de tais praças: a utilidade e a representatividade. Servem à sociedade como espaço de interação e, ao mesmo tempo, são centro do poder político. Será em tempos dos Reis Católicos que esse lugar de diversões públicas e comércio acentuará sua relação com o poder político social através da instalação da Câmara Municipal e, muitas vezes, de uma igreja, já que Igreja e poder político estavam unidos nessa época.

Assim, todos os grandes acontecimento se realizavam na “Plaza Mayor” e

Também nas praças das cidades importantes, anunciavam os autos-de-fé decretados pela Santa Inquisição, ou aqueles castigos e sentenças dos condenados por tribunais civis. [...] Muitos destes acontecimentos se celebravam na “Plaza Mayor”, espetáculos – alegres, lutosos ou trágicos – que presenciavam o Conselho Consistorial e a vizinhança, sem contar com os estrados de madeira levantados para complementar a acomodação dos espectadores. (Cervera, 1990, p.38)

Sabemos historicamente que Valladolid, com a Corte instalada no século XVI, foi cenário de muitos e conhecidos autos de fé celebrados entre os meses de maio e outubro de 1559, entre eles o do Dr. Cazalla, responsável pela introdução de um foco luterano na Espanha e personagem de relativa importância na obra *El Hereje*, por ser responsável pelo doutrinação de Cipriano. Tais autos se realizaram na Plaza Mayor e despertavam o interesse do povo sedento por conhecer as penas que sofreriam os hereges.

De maneira bastante lúcida, apoiado em dados históricos, e com seu tom literário, Delibes oferece aos leitores uma completa descrição da mudança da cidade com a realização dos autos-de-fé: o ruído da construção do tablado, a chegada das gentes dos povoados vizinhos, o murmúrio das pessoas na rua, enfim, todos os preparativos para o grande espetáculo:

A mediados de abril se desató sobre la ciudad un martilleo fragoso que se iniciaba con la primera luz del día y no cesaba hasta bien entrada la noche. Era un claveteo en diversos tonos, en cualquier caso seco y brutal, que procedía de la Plaza del Mercado y se difundía con diferente intensidad, por todos los barrios de la villa. (p.456)

Más de doscientas mil almas [...] Tantos eran que ni en pensiones, ventas, posadas, mesones habían encontrado alojamiento, y millares de forasteros habían tenido que pernoctar en aldeas y granjas próximas o, aprovechando la benignidad del clima, al sereno, las huertas y viñas de los alrededores o en las calles menos concurridas y apartadas de la villa. (p.468)

Dato se hacía lenguas sobre la transformación de la Plaza Mayor en un enorme circo de madera, con más de dos mil asientos en las gradas, cuyos precios oscilaban entre diez y veinte reales. (p.469)

É interessante notar como através do grande circo em que se transforma a Plaza Mayor espetaculariza-se o destino individual das personagens. Evidencia-se, desse modo, a crítica de Delibes à sociedade de Valladolid do século XVI através da invasão do espaço privado do corpo pelo público, como prática autoritária e trágica.

Afastando-nos do âmbito do espaço restrito da Plaza Mayor que, através da Inquisição, exclui os desacordes de um sistema vigente, ainda nos parece importante realçar o papel excludente e impacientador que desperta a cidade em personagens imersas no espaço urbano, tema recorrente em muitos romances e fundamental em *El Hereje*. Exemplifica-se de modo contundente em Teodomira, a “Reina del Páramo”, que, depois do seu casamento com Cipriano, abandona o campo, passando a viver na cidade. A típica tosquiadora dotada da simplicidade da mulher do campo vai dando lugar a uma burguesa descontextualizada, travestida de mulher da cidade que tenta

esconder as raízes profundas e indeléveis do Páramo. No entanto, tal desajuste vai lhe causando um desassossego interno marcado, ao início, pela obsessão pela maternidade, pelos ataques de violência a Cipriano, até chegar a um completo estado de loucura, que culmina no seu internamento em um hospício. Esses acontecimentos nos levam a afirmar que o fato de ter abandonado seu “hábitat natural”<sup>16</sup> e integrar-se à rotina da urbe foi essencial para sua posterior loucura. Isso se confirma na passagem, pouco antes da sua morte, em que Teodomira, além de manter a vista fixa no campo, pronuncia duas palavras: “La Manga”, isto é, as antigas terras de seu pai. Assim,

La ventana enrejada de la habitación se abría al campo y desde ella divisaba el Castillo que parecía hipnotizarla. (p.359)

Volvió a llamarla por su nombre, oprimiendo su mano entre las suyas y, de pronto, aconteció el portento: sus pupilas se avivaron, adquirieron el viejo y añorado color miel, su gruesa boca esbozó una sonrisa, sus dedos se animaron un instante y entonces musitó dos palabras perfectamente audibles: **La Manga**, dijo. (p.365)

A cidade, assim, apresenta uma pluralidade de significados que sobrepassa o mero espaço referente, o espaço histórico verificável. Sua interpretação cala na revelação do sentido metafórico da cidade, como também na importância que assume não somente em *El Hereje*, obra que aqui analisamos, mas também de maneira mais ou menos evidente em várias obras de Miguel Delibes nas quais o motivo da cidade como sinônimo de solidão e abandono é frequente.

Contrapondo essa diversidade de significados constatados na cidade, verificamos que o campo constitui a margem oposta, ao resgatar um significado unívoco de lugar para o desenvolvimento pessoal e de descanso. Esta é a temática do item que agora iniciamos.

---

<sup>16</sup> “...o melhor exemplo disto são os camponeses castelhanos que nascem, vivem e morrem tão enraizados à terra e condicionados a ela, que separá-los equivale a cercear seu ser.” (Butler, 1975, p.584)

### 3.1.2. O campo: de um detalhe a um lugar para se conhecer

Se poucos estudos se centram na importância da cidade na obra de Miguel Delibes, de modo contrário o que mais abundam são propostas teóricas que procuram explicar a presença dos campos castelhanos na obra do escritor. A grande maioria delas, no entanto, limita-se a uma leitura biográfica destas terras, a relacioná-las com a vida do caçador Delibes, bom conhecedor dos arredores vallisoletanos. Interpretação acertada, é certo, mas bastante limitada, se, como propusemos na cidade, buscamos atribuir um significado ontológico a esse espaço.

Quiséramos antes de analisar detidamente a importância do campo, entendido como representação do espaço aberto, matizar em poucas linhas a evidente contraposição cidade – campo, binômio fundamental na literatura e história da cultura ocidental, e também presente no romance.

Encerramos o item anterior relatando a experiência vital da tosquiadora Teodomira no seu caminho até a loucura diante do desassossego causado pela vida urbana. Tal premissa poderia nos conduzir equivocadamente à visão rousseuniana: “O homem nasce bom, a sociedade o corrompe”. A dicotomia entre o espaço natural e o urbano<sup>17</sup>, em *El Hereje*, vai mais além da oposição entre bem e mal, entre natureza redentora e cidade desmoralizadora. É mais: os campos estão povoados de seres humanos, bons e maus, com virtudes e sem elas, da mesma maneira que na cidade e, podemos concluir, guardadas as proporções, que “o campo, onde é habitado, onde é valorizado, permanece, em certo sentido, um reflexo da cidade” (Le Goff, 1998, p.125).

Através da figura do pai de Teodomira, o escritor reflete as características da conduta humana, afastando a idéia de que o homem do campo não tem vícios e maldades.

Exteriormente podemos dizer que o sogro de Cipriano representa o camponês valhisoleto por excelência – e a esta afirmação podemos validar com a descrição de sua vestimenta e de sua casa –, afastado das malícias da vida urbana:

---

<sup>17</sup> Para aprofundar o tema consultar WILLIAMS, 1989.

[Don Segundo Centeno] era un individuo primitivo y tosco que salía al monte con el ganado y vestía como un gañán [...] Era un hombre desaseado, de pelo corto y barbas de muchos días. En la cabeza llevaba una carmañola, una mancha de sain en la frente y caída y derrocada en la parte posterior. Era un tocado anticuado que hacía juego con un colete sin mangas, corto, las calzas abotonadas y las abarcas para los pies. [...] Portaba un cayado en la mano derecha que enarbolaba al andar. (p.219-221)

El mobiliario de la casa era de una austeridad conventual. Apenas una gran mesa de pino en la sala, dos escañiles, unas butacas de mimbre, una alacena y, a los dos lados, los consabidos lebrillos. (p. 225)

No entanto, notamos na descrição de suas atitudes morais que é, ao mesmo tempo, um homem defraudado pelas atividades comerciais e sexuais, e tais descrições podem aproximar-se, inclusive, do grotesco:

[...] Don Segundo quedó un momento inmóvil, congestionando el rostro, las manos sobre el vientre, hasta que soldó un regüeldo que él mismo correó con **salud** de alivio y un refrán que venía a exaltar una vez más las virtudes del campo sobre la ciudad y la excelencia de su comida. (p.248)

Pero la sorpresa se hizo general cuando al ahondar la huesa que había de albergar a la **Reina del Páramo**, el cadáver de su padre, **el Perulero**, apareció intacto en el fondo de la hoya con su pelo cano y el cuerpo desnudo, sin descomponer, el pene erecto y los ojos abiertos, inyectados y llenos de tierra. (p.373)

Mesmo apresentando personagens duais, ou seja, possuidoras de defeitos humanos como as personagens da cidade, verificamos, no entanto, que o campo aparece freqüentemente representando o *locus amoenus*, a paisagem natural “como elemento regenerador e purificador, onde algumas de suas personagens [de Delibes] se refugiam quando precisam de paz e tranqüilidade” (García Domínguez, 1995, p.77). É, por excelência, o espaço de fuga ante o sufoco da cidade e de descanso ante o desassossego causado por esta. A suposta placidez proporcionada pelo campo o configura como lugar privilegiado para novas aprendizagens e também para o que Pankow (1988) denomina a “mudança de pele”, a transformação pessoal que, entre

outras coisas, acarreta em uma mudança radical na percepção do espaço vivido pelo ser.

Para contextualizar todos os passos da construção do pensamento ético de Cipriano, Delibes desenhara o campo, exibindo-o em vários momentos, do amanhecer ao entardecer, de uma cena no rio à descrição de um caminho, e nele deixará impressas as marcas dos sentimentos do protagonista, suas dúvidas e remorsos. Suas terras são desenhos que se fazem verossímeis e, dada a utilização de uma série de recursos narrativos, somos conduzidos a denominar realista a escrita de Delibes.

Não inovamos com tal afirmação. Cuevas García (1992, p.277) já a fizera, ao recuperar a definição de Menéndez Pelayo sobre as características do romance realista:

Menéndez Pelayo aponta algumas das características mais importantes do realismo: o “sabor local”, “uma técnica minuciosa e detalhista”, a “naturalidade na expressão”, a guerra que o bom realista faz ao convencionalismo, à falsa retórica e à arte docente e conservadora e tudo isso em nome e proveito da verdade humana [...]. Não há dúvida de que podemos considerar a Delibes um escritor realista dentro da tradição espanhola.

Ainda que os elementos especificados por Cuevas García fossem suficientes para nos convencer da presença de características realistas nos romances de Delibes, gostaríamos de adicionar uma definição mais criteriosa de Realismo, dada a sua importância no romance que analisamos, como também na tradição do espaço literário.

De maneira bastante simplificada, podemos atribuir ao menos dois elementos fundamentais para a constituição de um romance realista: a *mimesis* e a *poiesis*.

A representação mimética, transformação metonímica do que se vê, supõe a criação de obras que partem do pressuposto formulado pelo importante ficcionista espanhol Leopoldo Clarín segundo o qual a melhor arte deriva da verdade melhor copiada, a imitação mais fiel do mundo. Muitos são os exemplos de aplicação deste conceito nos romances do século XIX: Pérez Galdós, Pardo Bazán e, evidentemente, o próprio Clarín são autores representativos do Realismo espanhol e não é casual que neles possamos encontrar descrições magistrais do espaço.

A riqueza de tais descrições e a verossimilhança são bases fundamentais para a criação do tópico “espaço real = espaço literário”, presente de certo modo até nossos

dias e que, como acentuamos anteriormente, restringe a compreensão efetiva dos espaços literários, limitando-os a cenários reais nos quais se movem as personagens.

A criação poética, a *poiesis* propriamente dita, conferiria à representação emoção e subjetividade. Com a presença desses matizes subjetivos, da realidade descrita emergiriam sentimentos, sensações e inclusive pensamentos que aparentemente brotam de lugares inanimados e ganham vida nesses mesmos espaços ou nas atitudes das personagens.

Verificamos que esta crença nasce da permanência no Realismo espanhol da visão reducionista clássica da *mimesis* – *imitatio*. No entanto, acreditamos no que aponta Costa Lima (1988, p.361): mais que um reflexo do real percebido e transferido às linhas do romance, a *mimesis* nos mostra a diferença.

A mimese [sic], ao contrário da falsa tradução, *imitatio*, não é produção da semelhança, mas produção da diferença. Diferença, no entanto, que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhança.

Esses elementos, sobre os quais se desenvolvem as discussões acerca do Realismo, podem ser observados em *El Hereje*. Tratando, ao longo do romance, um acontecimento histórico (os autos-de-fé), Delibes inevitavelmente “copia” alguns episódios e evidencia espaços reais da Valladolid do século XVI. Comprovamos, por exemplo, que no que concerne ao campo o autor “não economiza nomes de rios, penhascos, picos e outras formações geográficas de sua região; é uma forma de marcar, de explicitar lugares esquecidos do campo castelhano” (Nascimento, 2001, p.99). Do mesmo modo, porém, destacamos que os espaços estão tomados de significações metafóricas e que muitas vezes refletem os pensamentos e sentimentos das personagens, em especial de Cipriano Salcedo.

Também não podemos negar um certo determinismo<sup>18</sup> – entendido como característica do Realismo –, no destino da personagem principal, especialmente

---

<sup>18</sup> Cabe recordar que o Protestantismo, principalmente na sua versão calvinista, estabelece que o homem não pode influenciar com seus atos as decisões do Criador: está predestinado desde o seu nascimento.

quando o próprio Cipriano relaciona o fato de ter nascido no mesmo dia em que Lutero proclamava a Reforma na Alemanha com a sua posterior adesão à fé luterana:

- ¿Sabía vuesa merced que yo nací el mismo día de la Reforma?
- No le entiendo, Salcedo.
- Quiero decir que yo nacía en Valladolid al mismo tiempo que Lutero estaba fijando sus tesis en la iglesia del castillo de Wittenberg.
- ¿Es posible o bromea vuesa merced?
- El 31 de octubre de 1517 exactamente. Mi tío me lo contó.
- ¿Estaba usted predestinado entonces?
- En ocasiones he estado a punto de admitir esa surpechería. (p.316)

Verificamos que resulta evidente e de primordial importância a presença de certas características dos romances realistas em *El Hereje*. Atribuir valor a esses elementos não é inválido e também não desclassifica esse romance como pertencente aos romances de ambientação histórica, como o viemos tratando desde o começo deste trabalho. Mais do que isso, não nos parece um equívoco reafirmar que os romances históricos se apóiam em muitos dos elementos dos romances realistas, que procuram, guardadas as proporções e não rompendo a criatividade literária, o caráter verossímil da obra, observado de maneira evidente na representação espacial.

Tal representação se revela de maneira explícita nas viagens realizadas pelas personagens ao longo do romance. Ao fim e ao cabo, viajar é transladar-se de um lugar a outro e, inevitavelmente, ver e perceber lugares, procurando a liberdade.

É certo que a fascinação que este tema exerce no âmbito literário é imensa. A viagem responde a perguntas recorrentes do ser humano: a tentativa perene de se descobrir e de descobrir ao outro se concretiza nas viagens – uma vez que viajar é inevitavelmente descobrir algo novo – e esse descobrimento se traduz na atribuição de um novo sentido para a vida. Além disso, podemos atribuir à viagem o significado metafórico de abandono do passado ou inclusive de rito de iniciação. Sair em peregrinação é deixar tudo para trás e dar um novo sentido à existência.



Aceitando o caminho como metáfora da viagem, citamos a Gullón (1980, p.133) neste fragmento conciso que sintetiza claramente a configuração simbólica deste espaço:

O caminho representa “um dos símbolos primitivos da vida humana.” [...] Pelo caminho se peregrina, inicia-se e se continua a busca, salta-se os obstáculos, vive-se “a aventura”. Nas encruzilhadas o herói vacila, esforçando-se por descobrir os sinais do seu destino; o passo é algumas vezes leve, outras lento, preparação para o descanso ou para o combate. [...] E o caminho, como a paisagem, é um estado de ânimo; por isso de repente o movimento se detém, o repouso se impõe e a realidade se contagia de sonho.

Tamanha importância tem a viagem em *El Hereje* e tão amplo é o significado a ela atribuído que se configuram várias ao longo do romance. A que mais chama a atenção do leitor atento é, sem dúvida, a apresentada no Prelúdio.

O capítulo introdutório do romance começa com a antecipação de uma viagem. A volta de Cipriano da Alemanha trazendo consigo novos livros e informações sobre o progresso do Luteranismo na Europa, em uma descrição linear, como já destacamos no Capítulo I, configuraria o Capítulo XV, iniciando o Libro III, intitulado *Auto de Fe*. Evidentemente há um interesse do autor por esse deslocamento. No entanto, um leitor atento somente vai descobrir tal deslocamento ao aproximar-se dos últimos capítulos do romance. Essa viagem, que dará prestígio a Cipriano dentro do grupo luterano vallisoletano e representará sua adesão total à nova fé, será o argumento mais forte para a sua condenação.

Outro elemento importante dessa viagem é o fato de ser a única realizada através das águas. Entre tantas interpretações, a água pode simbolizar o renascimento – ou o verdadeiro nascimento – dentro da simbologia do Batismo cristão, marcando o início de uma nova vida, absolvida do pecado original. Atravessar um mar ou um rio também pode ser tomado como expressão do rito de iniciação de uma viagem ao mais além, do descobrimento de um novo mundo, configurando a superioridade, seja de atributos físicos ou morais, de quem a realiza.

Nesta passagem, não passa inadvertida a forte relação existente entre a descrição do espaço pelo narrador e as sensações impressas nesse mesmo espaço pela

personagem principal. Deste modo a ânsia de Cipriano por chegar a Valladolid e não ser descoberto com livros sobre o luteranismo e Bíblias traduzidas se reflete de maneira explícita na manifestação atmosférica, na inquietude do ar e inclusive no balanço do barco que enjoa a Cipriano:

Salcedo madrugó. Lo primero que advirtió fue que la costa francesa había desaparecido de la amura y un viento terral desmelenado sacudía las velas frenéticamente. Hacía frío. Salvo una alargada franja azul a poniente, los nimbos grises entoldaban el cielo. (p.39)

Cipriano Salcedo dedicó la tarde a recorrer las dependencias del pequeño navío: el sollado de los remeros, vacío ahora, las sentinas de carga, la duneta, el puente, los pañoles, el castillo de mando... Apenas reposó la comida unos minutos. Había pasado mala noche y se sentía intranquilo y nervios. [...] Después de cenar se serenó contemplando la puesta del sol. (p.40)

Viajar é também sinônimo do descobrimento de uma geografia, uma vez que o viajante observa com todos os sentidos o que está a sua volta, tentando fazer melhor uso do que vê.

Assim, as viagens feitas a cavalo ou os passeios a pé realizados pelas personagens do romance, e em especial por Cipriano, constituem uma boa oportunidade de observar os campos de Castilha, dadas as descrições realizadas pelo autor. Em ditas descrições se nota a tendência de Delibes em descrever entardeceres.

Para esses entardeceres, poderíamos propor uma série de leituras simbólicas, entre elas relacioná-los com o caminho da morte de Cipriano ou com o fim do percurso literário do próprio autor. No entanto, ainda que válidas, essas interpretações são especulações que se distanciam do texto literário e da tarefa de escrita de Delibes: a fascinação pelos entardeceres castelhanos, com suas cores peculiares, certamente forma parte do ideário de imagens do escritor, imprime-se nas páginas do livro como manifestação do gosto do autor por suas terras, mas é em sua função narrativa e composicional interna à obra que assumirá sentido pleno.

Estas descrições se realizam principalmente nos passeios dados por Cipriano e o Padre Cazalla. As aprendizagens da doutrina se faziam através de conversas itinerantes,

geralmente ao entardecer, como destacamos anteriormente. A direção tomada pode variar em um momento ou outro, mas não variam os tons e contornos do campo, as casas, os animais e as pessoas que o habitam:

Habían alcanzado el recodo del Viejo, junto a la junquera, donde una urraca galleaba con insolencia. El cura contempló el pájaro con curiosidad sin dejar de caminar. El sol se ensanchaba y enrojecía al desplomarse tras las colinas grises del poniente. Pedro se detuvo y dijo:

- ¿Ha reparado vuesa merced en los crepúsculos de Castilla?

- Los saboreo con frecuencia – dijo Salcedo –. Las puestas de sol en la meseta resultan a veces sobrecogedoras.

Habían dado la vuelta y la tarde empezaba a refrescar. A lo lejos se divisaban las casitas de barro señoreadas por la Iglesia. Las cigüeñas habían sacado pollos y se erguían en la espaldaña como dibujos esquemáticos. Pedro Cazalla miró de nuevo al sol inclinante. Los entreluces del lubricán le fascinaban. Sonó en el aire quedo el tañido de una campana.  
(p.265)

Outras tantas viagens curtas configuram-se ao longo do romance e algumas vezes inclusive se repetem em diferentes momentos temporais. Ante a modernização progressiva da cidade contrapõe-se o campo, uma vez que “la vida, en la meseta profunda, ofrecía pequeña variación” (p.92). Evidenciado esse fato, não causa tanta estranheza a configuração de duas viagens iguais (no que concerne ao motivo e ao caminho) em dois espaços de tempo distintos, a saber, a viagem realizada inicialmente por Don Bernardo e posteriormente por Cipriano, seu filho, por um motivo comum: a volta ao trabalho e a recuperação do ânimo depois da morte de suas respectivas esposas. Morta Dona Catalina, Don Bernardo se entrega a um momento de depressão e lamentação (superficiais, deve-se destacar) que só será “curado” – uma vez que sua doença era apenas um fingimento para ganhar a compaixão dos que viviam com ele – com a realização de uma viagem de negócios a Burgos, que para ele volta a dar sentido à vida, uma vez que “había sido el inicio de su resurgimiento” (p.102).

Muitos anos mais tarde, Cipriano passa por um momento de amargura e questionamento moral com a morte de Teodomira, que será quebrado, tal como no caso

do pai, com a realização de uma viagem: “de nuevo un correo urgente venía a sacar un Salcedo de la postración. La vida se repetía” (p.357).

A sensação de repetição da vida se dá através da duplicação dos argumentos explorados pelo narrador, que confirma e ressalta alguns elementos da natureza e de costumes que destacam a estaticidade e o tradicionalismo dos valores de certos povoados castelhanos. Como aponta Nascimento,

Da obra de Delibes desentranham-se não só os valores que se perdem, hoje, no mundo rural, como o apego à terra e à comunidade marcada pela solidariedade, o contato com a natureza, etc...; mas aí também estão explicitados alguns vícios dessas pequenas comunidades, como a superstição, o atraso, a rotina, a mesmice. (2001, p.99)

Verificamos, ao longo do romance, como as tradições perduravam no tempo e no espaço a tal ponto que, passados trinta e sete anos, Martín Martín saúda Cipriano, do mesmo modo que havia feito seu pai com Don Bernardo:

Abatido, hundido el ánimo, Cipriano Salcedo partió para Pedrosa por el único camino que su padre, el viejo Don Bernardo, poco dado a la aventura, había conocido 30 años atrás. (p.369)

Entonces se repitió la escena que 37 años antes había tenido lugar en aquel mismo escenario entre los padres de ambos. Martín Martín al oír la mala nueva, se sacó el sombrero de la cabeza y se santiguó. Dios le dé salud a vuesa merced para encomendar su alma, dijo. (p.374)

Com excessão da viagem para a Alemanha e as caminhadas de aprendizagem, notamos que todos os demais deslocamentos se realizam do mesmo modo ao longo dos romances: a cavalo. O animal, no entanto, além de figurar-se como o meio de transporte mais habitual da época, assumirá um papel simbólico importantíssimo, uma vez que é o “reflexo” de seu dono, paródia de suas características morais ou físicas, e inclusive representante do estado de ânimo da personagem.

Tal analogia começa com os nomes dos animais: *Relâmpago*, *Pispás*, *Obstinado*, que estão relacionados com as características físicas e psicológicas de seus donos. *Obstinado*, cavalo de Teodomira, era “un feo caballo pío, que parecía una vaca” (p.233), tão pouco nobre como sua dona, de quem chega a ser uma extensão, uma vez que *La Reina* não concebia sair do Páramo sem ele e montar em um potro alazão dado pelo marido:

De regreso, se produjo el primer rifirrafe entre los recién casados. Teodomira se empeñaba en bajar a Obstinado, su caballo pío, a Valladolid y Cipriano le preguntó qué pito iba a tocar un penco tan innoble en la Corte. La Reina del Páramo le replicó fuera de sí que si Obstinado no bajaba ella tampoco, y en ese caso, diera por no celebrado el casamiento. (p.251)

Cipriano, consciente de que el penco de su esposa no era de recibo en la Corte, le regaló un potrillo alazán, de hermosa presencia, que la hija de **el Perulero** rechazó toda alborotada, alegando que prefería su caballo de toda la vida que aquel pura sangre lleno de pretensiones. (p.253)

Neste segundo exemplo podemos ler, sem lugar a dúvidas, uma alusão à própria Teodomira, descontextualizada na Corte, representada através da analogia com seu cavalo, também ele inadaptado à ambientação no mundo cortês.

A relação mais intrínseca entre o animal e seu dono, no entanto, se dará entre *Relâmpago* e Cipriano. Podemos inclusive traçar um paralelo entre a vida de sucesso (pelo menos economicamente) e o encontro com a fé luterana de Cipriano com o auge da atividade de *Relâmpago* e sua posterior falência a partir da doença e conseqüente morte do animal em uma das viagens de cunho informativo que realizavam para o avanço do luteranismo na Espanha.

A relação de intimidade entre montaria e cavaleiro é tanta que inclusive em muitas passagens é possível notá-los como contigüidade um do outro. O trote longo que estimulava a imaginação, a familiaridade do caminho que não exigia muito do cavaleiro, a cumplicidade de ambos em um entardecer, entre tantas outras cenas, exemplificam essa relação íntima. A fidelidade entre ambos se verifica com mais

nitidez nas primeiras demonstrações da doença de *Relámpago*, pelo carinho com que seu dono tenta reanimá-lo:

De ahí saltó Cipriano a Zamora, a Aldea del Palo. En el trayecto advirtió por primera vez en su caballo Relámpago unos repentinos desfallecimientos que le preocuparon. El animal no había conocido enfermedad y estas manifestaciones parecían graves. De pronto había dejado de ser el corcel infatigable, capaz de hacerse de una tirada y al galope el trayecto Valladolid-Pedrosa. Ahora había que concederle treguas, al paso o al trote corto. Pero estos desfallecimientos súbitos que evidenciaba ahora, seguidos de ruidosos ahogos asmáticos, constituían algo nuevo que evidenciaba que Relámpago había envejecido, no era ya caballo para una prisa, en el que poder confiar. (p.338)

Até o momento em que sacrificar-lhe é inevitável; Cipriano não tem coragem de fazê-lo e o encarrega a um de seus funcionários:

Pero, en ese mismo momento, el caballo tropezó o, debido a su misma flaqueza, flexionó inesperadamente sus remos delanteros, dobló las patas traseras y quedó allí, tendido entre los tomillos, los ojos tristes, el belfo lleno de babas, resollando. Cipriano Salcedo se apeó alarmado y propinó a Relámpago unas palmadas amistosas en el lomo. Sudaba y jadeaba, miraba con indiferencia, no reaccionaba. (p.344)

Como dissemos, a cumplicidade entre Cipriano e *Relámpago* é tal que depois da morte de seu cavalo, ao adquirir *Pispás* que lhe acompanhará – não tão triunfante e tenaz como *Relámpago* – até sua frustrada tentativa de fuga da Inquisição, nota inevitavelmente as mudanças e compara a ambos: “Montó a su nuevo caballo Pispás, [...] no podía evitar que Cipriano añorase a su viejo caballo y extrañara las reacciones del nuevo, sus vicios de origen, su nerviosidad, sus dimensiones” (pp.357-358).

A viagem mais significativa da vida de Cipriano, porém, não obstante a importância dos cavalos, será percorrida a pé. Trata-se do longo trajeto depois de uma curta instância na prisão de Pamplona, de volta a Valladolid, juntamente com outros hereges capturados. Diferente da configuração dos demais deslocamentos a pé, o campo já não assume o papel de espaço privilegiado para a aprendizagem, no entanto seguirá caracterizando-se como *locus amoenus*: lugar de descanso e proteção diante das

passagens pelas cidades onde havia gente disposta a condenar ali mesmo aqueles hereges, com água quente, fogo ou exorcizá-los com folhas de louro:

Un día, todavía, en Navarra, un pueblo bien organizado atacó con piedras a los presos. Eran hombres y mozos armados con hondas que surgían de las bocacalles y los apedreaban sin compasión. [...] Las mujeres arrojaban desde los balcones herradas de agua hirviendo y llamaban cabrones, herejes, hijos de puta a los presos. [...] Entonces el vecindario empezó a vocear: ¡Quemarlos aquí!” (p.417)

Substituindo o estereótipo de lugar propício para a aprendizagem, ao campo será atribuída a capacidade de proporcionar a lembrança, ou seja, de vivificar no momento presente cenas do passado. Nos momentos que vínhamos descrevendo, ou, mais precisamente, nessa viagem Cipriano recordará vários acontecimentos de sua vida, em especial, sua fuga até a França tentando se livrar do auto-de-fé. É inevitável traçar a comparação entre este mesmo espaço habitado em duas situações diversas; em contraste com a densidade do momento presente, se antepõe o ar leve, os tons da natureza mais verdes e os cantos dos pássaros livres de outrora:

Cipriano, empero, cada vez que dejaba atrás un pueblo se reconciliaba con la situación, recreaba sus ojos en los extensos campos de trigo mecidos por la brisa, reconocía el camino recorrido en su fuga con **Pispás**, los pequeños accidentes del paisaje, la jugosa braña donde el primer día dio de beber al caballo. Era ya terreno familiar el que pisaba. (p.419)

Também nesta passagem a natureza se converte mais uma vez em espaço mítico-simbólico e podemos ler através dos fenômenos naturais o estado de alma da personagem e, ao mesmo tempo, a antecipação do destino funesto de Cipriano. O calor, o sol extremo, os campos de trigo e finalmente a grande tormenta confirmam de certo modo o fim da vida de Salcedo, ao representar, respectivamente, o calor do fogo em que será posteriormente queimado:

El plan era recorrer cinco o seis leguas diarias. [...] terminada la comida, sesteaban, mientras el sol arrasaba los campos. [...] A las dos, cuando mayor era el bochorno, reanudaban la marcha con la misma disposición. [...] Cuando se desató el furioso nublado de agua y granizo, apersogó a los caballos. (pp.414 a 419)

Tomar o campo como elemento independente e dedicar-lhe uma análise à parte, verificando suas características de espaço ocupado e reflexo do campo vallisoletano, ainda que seja um método possível, esvazia de maneira indiscutível seu significado efetivo. Mais do que marco da ação, como já insistimos tantas vezes, o campo marca a íntima relação traçada entre o homem e a terra. Nela, estão impressos os reflexos do estado de ânimo e as atitudes das personagens:

Com mais frequência e força que nenhum outro escritor espanhol da atualidade, [Delibes] destacou os laços que existem ou se estabelecem entre o homem e sua paisagem. Não é exagero dizer que, graças a Delibes, a natureza se transforma de simples decoração em um dos mais característicos e desenhados protagonistas da literatura espanhola. (García Domínguez, 1995, p.77)

Desse modo não podemos subscrever as palavras de Pérez Gallego (1971, p.44), que afirma ser a natureza “um simples marco vegetal” já que ela, como verificamos no romance *El Hereje*, configura-se como eco ou reflexo dos sentimentos humanos, ou como suscitadora de determinados estados de ânimo. Características atribuídas à natureza não apenas neste romance, mas presentes na tradição literária espanhola como podemos verificar nas obras de Federico García Lorca e Antonio Machado. Tal característica atribuída ao espaço se deriva claramente do tópico do Romantismo da transferência dos sentimentos à Natureza, através da percepção sinestésica dos espaços ocupados.

Recorremos mais uma vez a Bakhtin que, no fragmento que passamos a reproduzir, une com maestria a aplicação dos conceitos tempo-espaço-transformação do homem (ou de sua percepção do mundo): “O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem” (Bakhtin, 1992, p.244).

Para encerrar este capítulo, apelamos à autoridade de Ortega y Gasset, que mais de uma vez relacionou o sentimento da natureza com a essência da própria identidade humana. Para o filósofo, o homem procura na natureza sua regeneração, isto é, busca



sua própria identidade, busca-se a si mesmo, como fez Cipriano ao longo de toda a sua vida, ao longo de todas as páginas do romance, vindo, no entanto, a fracassar.

### Capítulo III: A configuração do espaço em *El Hereje*

#### 3.2: O espaço fechado: do ventre à prisão

##### 3.2.1. A casa, a porta e a janela

No item anterior matizamos uma possível leitura dos sentidos da cidade e do campo em *El Hereje*; ademais, demonstramos que através dos símbolos que compõem ambos espaços abertos podem-se reconhecer impressas as marcas dos sentimentos e pensamentos das personagens.

O capítulo que agora inauguramos busca delimitar possíveis leituras e significados para alguns espaços fechados constituintes do romance. No que concerne a esses espaços a atribuição de uma leitura simbólica se faz ainda mais imprescindível e será fundamental para a interpretação das evidentes representações que os mesmos configuram.

O fato de que o romance seja conduzido por um narrador onisciente é primordial para seu desenvolvimento e, particularmente, para a narração dos espaços fechados. Tal escolha poderia parecer, à primeira vista, estranha por dois motivos fundamentais: em primeiro lugar, por se tratar de um romance histórico contemporâneo, nos quais tradicionalmente se narra em primeira pessoa, como define Spang (1997, p.72), através de um excluído “qualquer” que dá nova voz à História contada anteriormente. Isso ocorre, por exemplo, em *La guerra del fin del mundo* (2000), de Mario Vargas Llosa, que se constrói tecida por diversas vozes que narram suas impressões sobre a Guerra de Canudos, ou em *Maluco* (1990), de Ponce de León, narrada pelo bobo da Corte. Em segundo lugar, a escolha do narrador onisciente contrasta com a possibilidade de interpretar o romance como as memórias de Cipriano, uma vez que o eixo temático da obra se centra, de maneira indiscutível, na figura da protagonista e em todos os momentos de sua vida, desde a concepção até a morte, o que bem poderia ter conduzido à configuração de um narrador confidente em primeira pessoa.

No entanto, além do narrador – em terceira pessoa, afinal – “situar-se na consciência da personagem” (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2000, p.442), revelando seu mundo interior, também pode ocupar e transitar em cada um dos ambientes sem ser notado; passar portas e janelas e narrar os espaços tomando-os em sua essência, com a neutralidade com que nenhuma outra personagem do romance o faria e descobrindo matizes que não seriam revelados por um narrador subjetivo, principalmente se fosse configurado em primeira pessoa<sup>19</sup>. Então podemos afirmar que a configuração narrativa de *El Hereje* favorece ao estatuto privilegiado do espaço, como destacamos ao longo de todo o presente trabalho.

É importante destacar que ao longo da obra o espaço fechado, também conhecido como microespaço, assume consideráveis vezes o papel representativo dos macroespaços, ou seja, dos espaços abertos. Deste modo, se a casa paterna “exclui” a Cipriano, de alguma maneira confirma a exclusão social que este sofre ao longo de sua vida. A casa, a propósito, configura o espaço fechado por excelência. Ao longo da tradição simbólica se atribui à casa o valor de representante do pequeno mundo em que vive o ser humano, o lugar de descanso, união e comunhão em que o homem pode se recolher quando se encontra desarraigado.

Essa “representação simbólica” é confirmada por Bachelard em *A poética do espaço*. Aí, o pensador francês, centra seu estudo na percepção fenomenológica do espaço; a casa, para o filósofo, é a representação psíquica do ser interior e a cada um dos cômodos se podem atribuir diversos estados da alma. A morada também é tomada como um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, isto é, a proteção que se tem e que se busca no seio materno.

Também Bollnow (1969, p.122) evidencia o sentido da casa como tranquilidade diante da ameaça do mundo exterior:

---

<sup>19</sup> “O narrador onisciente terá sempre melhor acesso espacial que qualquer personagem e sua visão necessariamente limitada. Aquele não precisa de portas e janelas para se deslocar de um espaço a outro, ademais, a ele se abrem os espaços misteriosos que se gestam na psique das personagens. E mais: muitas vezes o espaço exterior não é senão produto derivado e mero reflexo destas `paisagens da alma’”.  
(Zubiaurre, 2000, p.33)

O espaço exterior é o da atividade no mundo, onde sempre há resistências que vencer e adversários dos quais se defender; é o espaço da falta de proteção, dos perigos e de estar à mercê de tudo. [...] Por isso [o homem] necessita do espaço da casa. É a esfera da tranqüilidade e da paz em que o homem pode prescindir do constante alerta frente à possível ameaça, um espaço destinado ao retiro e ao descanso.

No entanto, por trás desse “símbolo de proteção e refúgio, pequeno mundo, lugar de encontro, tanto a casa como a cabana e a tenda terminam por ser silenciosas testemunhas dos mais misteriosos segredos, o gosto caprichoso e o frágil engano” (Deneb, 2001, p.250). Nesse sentido, a casa, como espaço ocupado, revela muito de seus habitantes. Assim, reduzir seu significado à mera decoração e limitar-nos a descrever a organização da casa nos afastaria de algo essencial: “a casa remodela ao homem”, diz Bachelard (p.102). E é sob esse matiz que acentuamos a sua capacidade de “revelação”.

Dada a premissa de que “a casa pode se sentir como réplica, prolongação ou antagonista da personagem, como algo que explica esta por sua relação com aquela” (Gullón, 1980, p.17), podemos comprovar em *El Hereje* como todas as atribuições simbólicas imputadas anteriormente à casa – refúgio, abrigo ao qual se quer regressar e do qual se guarda boas lembranças – perecem. E, ainda mais, configuram-se de maneira inversa. Residir, seja na casa de seu pai seja na propriedade que divide com Teodomira, será para Cipriano sinônimo de afastamento, solidão, incompreensão e expulsão. Não encontrará nesse espaço o desejado abrigo protetor, mas a relegação sempre aos menores e mais incômodos lugares. No entanto, o que é certo é que cada cômodo, cada porta aberta ou fechada deixará ver algo das personagens e de suas difíceis relações.

Ainda que a casa possa revelar relações e sentimentos através de suas partes constituintes, objetos, disposição dos artefatos, distribuição dos cômodos – e aqui pensamos concretamente nos romances costumistas caracterizados pela constante descrição do entorno – essa revelação, à primeira vista superficial, pode dar e muitas vezes dá lugar a uma descrição mais sutil do espaço, do entorno da casa. Móveis e cômodos não revelam apenas por sua presença direta, mas também pela apropriação

que as personagens fazem deles<sup>20</sup>. Tal uso se verifica, por exemplo, na relação entre Don Bernardo e Cipriano, na qual a casa, ou melhor, seus ruídos, revelam a insistente presença paterna.

Depois da morte de sua mãe, Cipriano será cuidado por uma ama de leite até o seu posterior ingresso no colégio. Minervina é quem nos revela a interpretação da intrínseca relação existente entre os movimentos de Don Bernardo – que se refletem na casa, seja pelos pequenos ruídos ou pelo ranger das escadas com a sua passagem – e os gestos temerosos do menino: “En relación a estos paseos [por la casa], Minervina advirtió una cosa chocante: tan pronto el señor se ponía en movimiento y empezaban a sonar sus pasos sobre el entarimado, Cipriano, el niño, se despertaba ” (p.78).

Cipriano, como já citamos anteriormente, é destinado desde seu nascimento a habitar os ambientes menos nobres e menos acolhedores. O pequeno parricida, como lhe denominava seu pai, vive parte de sua infância no sótão com sua ama de leite, afastado dos demais cômodos da casa. Quando tinha aproximadamente oito anos, D. Bernardo decide contratar um preceptor, o que acarretará a sua mudança do sótão para a planta principal:

Fue fácil, no obstante, llegar a un acuerdo, aunque para el pequeño la idea de cambiar el piso alto por el principal y su cuartito abuhardillado por otro contiguo al de su padre, y separarse por primera vez de Minervina, representó un duro golpe. (pp. 155-156)

E mais uma vez, a maneira com que seu pai se movia pela casa, em especial, seus ruídos no quarto ao lado, afetarão a vida de Cipriano, impossibilitando-o de concentrar-se nos estudos:

El niño miraba sin cesar la pantorrilla negra del ayo, pero su cabeza se trasladaba incesantemente tras el tabique. ¿Qué significaba el autoritario carraspeo de Don Bernardo que acababa de escuchar? ¿Por qué corría el sillón hacia atrás y se había levantado? ¿Adónde iba? Todos los miedos de la primera infancia se abalanzaban sobre él. (p. 156-157)

---

<sup>20</sup> “Apenas repetimos, portanto, esses estudiosos da arte romanesca, quando indicamos, no espaço – notadamente no espaço doméstico –, a função de, situando a personagem, informar-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre seu modo de ver” (Lins, 1976, p.97).

Confirmando o que diz Bachelard (1978, p.206) que “a casa natal e o que se vive nela está inscrito para sempre”, Cipriano, muitos anos depois, vivendo em sua própria residência, repetirá essa sensação de angústia e afastamento ao lado de Teodomira. Passados alguns anos do casamento e dada a incapacidade de conceber um filho, Teo decide mudar Cipriano para um quarto contíguo, uma vez que já não lhe parecia normal que duas pessoas pudessem ocupar a mesma cama durante nove horas diárias e dado que o marido, de certo modo, ocupava um lugar desnecessário no quarto do casal:

Cipriano miraba acongojado el ventanuco, la otomana en un rincón, junto a la arqueta que iba a hacer las veces de mesilla de noche, donde de momento reposaba un candelabro de plata. Una esterilla como posapié, un armario de pino, dos sillas de cuero y un árbol para colgar la ropa constituían todo el mobiliario. Cipriano pensó que había sido expulsado del paraíso. (p.313)

Reduz-se o espaço, diminui-se a mobília e a primeira sensação de “haver sido expulso do paraíso” é substituída pelo sentimento de liberdade da personagem. Notaremos, como os espaços fechados destinados a Cipriano vão reduzindo-se na mesma proporção em que aumenta sua aproximação, vínculo e fidelidade à sua nova fé e aos seus referentes éticos.

Ainda no espaço da casa, destacamos o valor simbólico de portas e janelas. A porta, como já sabemos, circunscreve o limite entre o mundo externo e o interno, evidenciando, também, o desconhecido existente no outro lado dela. “É vínculo real e não só visual, que se abre ‘de verdade’ ao exterior. Mas também ao fechar-se, fecha-se ‘de verdade’ e exclui, repentinamente, toda comunicação” (Zubiaurre, 2000, p.221). Em *El Hereje*, diversos trechos exemplificam o argumento, tais como:

Con la gruesa puerta de roble por medio, apenas se oían tenues murmullos y cuando el doctor le dio acceso se precipitó en el santuario, como había denominado el dormitorio conyugal desde el día del matrimonio. (p.61)

Al decir de Crisanta, la doncella, daba la impresión de que el amo y la señora Teo llevaban doce años casados. Pero esto que era cierto puertas afuera, de puertas adentro no se ajustaba a la verdad. (p.255)

Além disso, no entanto, a porta também é símbolo de passagem necessária para entrar em um mundo novo. Atravessá-la representa, muitas vezes, a mudança de vida, o rito de iniciação que começa nesse marco em que se abandona o anteriormente vivido para lançar-se ao desconhecido. Destacamos simplesmente dois momentos da vida de Cipriano nos quais a porta ganha a dimensão que acabamos de destacar.

Constatada a incapacidade de Cipriano de aprender com o preceptor, Don Bernardo decide interná-lo no colégio de *Los niños expósitos*, fato que estranham inclusive seus companheiros de turma quando descobrem que *Mediarroba* (apelido que lhe dão, dadas as suas características físicas) tinha pai vivo e, além disso, rico. Essa atitude resulta compreensível se levamos em conta a pouca afetividade e o desejo de se livrar do *pequeño parricida* que movia a Don Bernardo. Na despedida, na entrada do colégio, o narrador descreve o pensamento de Minervina que se inscreve no significado da porta como ruptura com o passado e o início de uma nova vida:

La chica volvió a derramar las lágrimas en la tenería, junto al río, frente al colegio. Besó y estrujó a Cipriano variadas veces antes de dejarle escapar, con un fardillo en cada mano, y desaparecer por la doble puerta. Entonces tuvo la sensación de haberle perdido para siempre. (p.160)

De fato, quem sai do colégio anos mais tarde já não é o Cipriano inocente e inexperiente do mundo que vivia sob a proteção de sua Mirna, mas um jovem que descobriu suas dúvidas diante da fé, a sexualidade e a malícia humana. Ao despedir-se do anteriormente vivido, aprende o novo de forma gradual, a partir do momento em que atravessa a porta e perde as suas identificações mais elementares: o nome e a roupa, metáforas das suas posteriores mudanças pessoais.

El edificio del colegio no era grande pero contaba con tres amplios desahogos: la capilla, el dormitorio y el patio de juegos. Tan pronto puso el pie en él, Cipriano perdió dos cosas fundamentales: el atuendo y el nombre. Dejó de vestir la ropa distinguida que Minervina disponía semanalmente con tanto esmero y adoptó el uniforme obligatorio del centro, de marcado carácter rural: calzones de paño fuerte hasta debajo de la rodilla, un basto sayo, capotillo en invierno y unas botas de piel de camero, abiertas y altas, que se ajustaban a las

pantorrillas mediante cintas que remataban en una lazada. La segunda cosa importante que perdió Cipriano con su ingreso al colegio fue el nombre. Nadie preguntó cómo se llamaba pero, en el momento de tocar la campana convocando a la doctrina, *el Córce* se le acercó y le dijo:

- Toca tú, *Mediarriba*, para eso eres el nuevo. (p.160)

É interessante notar que o fato de vestir-se “como os outros”, de ser um sem nome como os demais, é o que dá oportunidade para Cipriano viver seu processo de individuação, o colégio será meio propício aos questionamentos vitais para a sua vida posterior.

Outro exemplo podemos verificar na sua vivência anos depois, quando Cipriano já está seguindo os ritos para a incorporação ao luteranismo e é convidado a participar nos conventículos realizados pelo Dr. Cazalla.

Transcrevemos no parágrafo seguinte a citação que descreve os passos de Cipriano desde a sua casa até sua chegada à casa de Doña Leonor Cazalla, para participar de seu primeiro conventículo. Nesta citação, encontramos três vezes uma referência à porta e podemos vislumbrar desenhadas as acepções simbólicas dadas em cada momento:

Oculto en el trastero, Cipriano sintió la tos banal de su esposa en la habitación contigua, se sentó en la cama y esperó unos minutos. [...] Había aceitado las bisagras para que las puertas no chirriasen. Bajó las escaleras con el candil en la mano, de puntillas, y en el zaguán lo apagó y lo depositó sobre el arca. [...] En el umbral de la puerta se santiguó. No sentía miedo aunque sí alguna inquietud. [...] Divisó de pronto la casa de madera que precedía a la de Doña Leonor y se arrió a las fachadas. Los golpes de su corazón, bajo el capuz, eran ahora muy rudos. Cipriano vaciló. El Doctor le había advertido: no utilice vuestra merced la aldaba; produciría demasiado escándalo. Se aproximó a la puerta pero no llamó. Únicamente dijo *Juan* dos veces a media voz. Aunque sabía que Juan Sánchez era el encargado de recibir los asistentes, no encontró respuesta. Sacó la mano debajo del capuz y dio dos golpes en la puerta con los nudillos. Antes de sonar el segundo oyó la voz rasposa de Juan Sánchez a medio tono:

- Torozos – dijo.

- Libertad – respondió Cipriano Salcedo.

La puerta se abrió sin ruidos, entró y Juan le dio las buenas noches. (p. 321-322)



Atravessar cada uma das portas será aproximar-se cada vez mais do que crê ser a salvação. O fato de lubrificar a porta para que não fizesse ruído e Teo não se desse conta, reforça, de algum modo, o caráter proibido, misterioso e clandestino de sua saída noturna. Desse modo, se a porta é o contato do mundo interior com o exterior, também será, muitas vezes, elemento de delação daquele que quer abandonar o antigo mundo para habitar novos espaços e viver novas experiências.

No entanto, para se aventurar ao novo é preciso atravessar “a porta [que] é o limite que separa a entrada e a saída, o próprio e o alheio, o conhecido e o desconhecido” (Deneb, 2001, p.255). O fato de fazer o sinal da cruz e o ambiente noturno revelam a expectativa ante o ignorado, como também o fazem o silêncio da rua, os ruídos invisíveis dos bêbados que perambulam pelas ruas e as pequenas luzes que ainda brilham nas casas.

O encontro com a última porta é, portanto, o mais significativo. Citamos mais uma vez a Deneb (2001, p.255):

Como símbolo primordial, a porta é o limite no qual o ser humano, atravessando-o ou cruzando-o, abandona-se ao profano e adentra ao sagrado; deixa a treva e se introduz na luz.

A metáfora da passagem da porta como iniciação a uma vida religiosa (ou ao descobrimento da fé) é bastante frutífera, e sua origem certamente se encontra na simbologia cristã. Cristo representou-se a si mesmo como uma porta, isto é, a passagem para quem busca a salvação: “Eu sou a porta, se alguém entra por mim, será salvo” (Jn, 10,9).

Também constituinte do espaço fechado é a janela, à qual podemos atribuir menos significados simbólicos, sem que sua importância na representação do romance deixe de ser, a seu modo, relevante<sup>21</sup>. Como a porta, a janela figura o limite entre o mundo exterior e interior, ainda que não possa ser atravessada. Assim, condiciona o que pode ser observado desde dentro e desde fora, e adiciona, ao visto, uma moldura que parcializa seu significado.

---

<sup>21</sup> Sobre a importância das janelas no romance *O processo*, de Franz Kafka, por exemplo, consultar SCHANAIDER, 2003.

Ainda que “a janela [seja], freqüentemente, o microscópio dos romances, porque através de seus vidros aparece o entorno doméstico aumentado em todos os detalhes” (Zubiaurre, 2002, p.234), em nenhum dos três exemplos que encontramos em *El Hereje* se comprova este uso, senão o contrário: o olhar pela janela sempre está realizado de dentro para fora e o que sim é aumentado e emoldurado é o espaço exterior, representado seja pelo ruído dos transeuntes na rua, pelo movimento da luz solar ou pela visão de um castelo, exemplos que destacam o papel mediador e interjetivo da janela:

El pequeño ventano del fondo tenía un almohadillado sobre la contraventana para impedir que las luces y las palabras trascendieran al exterior. (p.323)

La ventana enrejada de la habitación se abría al campo y desde ella divisaba el castillo que parecía hipnotizarla. (p.359)

En rigor, el señor Salcedo pasó unos días sentado en el sillón de la casa, frente a los visillos de la ventana, viendo cómo venía la luz y cómo se marchaba. (p.76)

Interessante observar a impossibilidade da visão do exterior para o interior barrada pelo “almohadillado”, pela “reja” e pelos “visillos”, respectivamente. Pode-se resgatar nestes exemplos a presença de sete séculos da cultura árabe na Península e, conseqüentemente, a herança de certos costumes. Tal como nas construções árabes, os interiores anteriormente elencados estão protegidos do olhar de fora.

A ausência da janela na cela de Cipriano é o que, de certo modo, contribui para a configuração do ambiente lúgubre da prisão, representação metonímica da falta de liberdade.

No que compete a caracterização das celas que Cipriano ocupa, seja a de Pamplona – onde estará preso dois dias –, seja a de Valladolid, notamos uma aparente superficialidade. O narrador se limita a dar uma descrição da constituição das duas prisões detalhando muito mais a segunda, como constatamos no seguintes exemplos:

Su celda era pequeña, apenas el petate, una mesa, una silla, y un gigantesco orinal con tapadera en un rincón. Oía pasos en el piso alto, pasos marciales, firmes, como de soldados. Trascurrieron así dos días con dos noches. (p. 410)

La celda, doble que la de Pamplona, tenía solamente dos huecos en sus muros de piedra: un ventano enrejado a tres varas del suelo, que se abría a un corral interior, y el de la puerta, una pieza maciza de roble, de un palmo de ancha, cuyos cerrojos y cerraduras chirriaban agudamente cada vez que se abrían o se cerraban. Los catres se extendían paralelos a ambos lados de la celda, el del dominico bajo el ventano y, en ángulo opuesto, en la penumbra, el de Cipriano. Con los petates, en el suelo de frías losas de piedra, apenas había una pequeña mesa de pino con dos banquetas, el aguamanil con un jarro de agua para el aseo y dos cubetas cubiertas para los excrementos. La medida del tiempo se le facilitaba a Cipriano el ritmo de las visitas obligadas: la del ayudante de carcelero Mamerto a horas fijas, para las comidas, y la del otro ayudante, Dato de nombre, de sucia melena albina y calzones hasta la rodilla, que, al atardecer, vaciaba los recipientes de inmundicias y baldeaba sucintamente la estancia las tardes de sábados. (p. 422)

No entanto, a riqueza de detalhes com as quais o narrador nos descreve a prisão de Valladolid não é casual. A descrição do ambiente transmite ao leitor a sensação de insalubridade, de solidão e desengano em que vivem Cipriano e seus demais companheiros meses antes do auto-de-fé.

Unindo-se a solidão (“Los muros y tabiques de la cárcel eran tan gruesos que, a través de ellos, no se filtraba el menor signo de vida de las celdas colindantes”, p.424) à degradação do ambiente, cria-se a atmosfera perfeita para o ensimesmamento de Cipriano<sup>22</sup>. Os passos para encerrar-se em si mesmo vão se constituindo pouco a pouco e se apóiam visivelmente na desumanização do espaço da prisão. A falta de luz, de espaço e a umidade deixarão suas marcas impressas no corpo de Cipriano, que se vê, com o passar do tempo, cada vez mais limitado, quase incapaz de realizar qualquer movimento.

A imperceptibilidade do espaço, do entorno, do mundo exterior, para voltar o olhar a si mesmo, vai se configurando com o avanço da cegueira, que possibilita a

---

<sup>22</sup> A insistência no estatismo-quietismo que se verifica ao longo do romance nos remete a hábitos de recolhimento espiritual e introspecção caracterizados como heréticos e simbólicos.

Cipriano o alumbramento interior, o instante propício para recolocar-se diante da vida e se dar conta do quanto se havia enganado no verdadeiro sentido da Fraternidade.

### 3.2.2. O corpo

Atribuir ao corpo a dimensão de um espaço fechado pode parecer, à primeira vista, um equívoco, uma vez que acabamos por imputar a ele uma espécie de coisificação que pode ser interpretada como uma visão distorcida, ou seja, corre-se o risco de assumir o corpo como mera parte figurativa do ser humano. No entanto, se nos fixamos nos múltiplos significados simbólicos que possui, partindo dessa visão coisificada, notaremos que não é um despropósito considerá-lo como especial representante do espaço fechado.

Também não somos originais em propor essa leitura do corpo, já a havia feito Merleau-Ponty (1996, p.34) que diz em certa ocasião que:

O corpo é o espaço pátrio da alma e a matriz de todo espaço existente; o corpo não é aqui somente um instrumento mediante o qual se experimenta o espaço, senão que ele mesmo é um espaço experimentado, e além disso o mais primogênito, arquetipo segundo o qual se compreendem todos os demais espaços.

Osman Lins (1976, p.69) também já havia destacado a problematização da relação personagem-espaço, contribuindo para a nossa sugestão de espacialização do corpo:

Ora, como devemos entender, numa narrativa o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem* é *espaço*.

Cabe destacar, antes de aprofundar o presente tema, que a compreensão do corpo como representação interior e, posteriormente, a tomada de consciência do corpo como entidade própria (experiência que vive Cipriano ao longo de sua vida),

são fundamentais para o entendimento de seus questionamentos éticos, tema que abordaremos no próximo capítulo.

O corpo humano é, inevitavelmente, o eixo de comunicação entre dois mundos<sup>23</sup>. De um lado, o mundo exterior, percebido através das coisas e espaços habitados; de outro, o mundo interior pertencente a cada ser humano, sem materialidade, mas cheio de sentimentos e racionalizações. Por esses dois mundos transita o homem procurando o equilíbrio.

No entanto, o corpo também pode se configurar como “coisa ocupada”, ou seja, materializa-se na obstinada busca de um abrigo protetor, propósito fundamental na vida de Cipriano Salcedo. Este procurará no corpo alheio, melhor dizendo, no corpo de três mulheres – sua mãe, Minervina e Teodomira, respectivamente – toda a proteção que sempre lhe faltou. A experiência de viver o corpo de cada uma dessas mulheres como espaço interior se constrói de distintas maneiras, como passamos a fundamentar.

O ventre é o símbolo de abrigo por antonomásia. Da concepção ao nascimento o bebê está abrigado pelo corpo da mãe que é, indiscutivelmente, seu refúgio mais seguro.

No romance a maternidade começa de uma maneira pouco convencional. Don Bernardo e Doña Catalina não conseguem conceber um filho e passam a se submeter a provas pouco dignas e nada científicas para verificar a compatibilidade do casal ou, melhor, a infertilidade de um ou outro. Já é dentro desse período que podemos interpretar o corpo da senhora Salcedo como matéria a ser ocupada. Abandonando os moralismos e pudores, Doña Catalina entrega seu corpo aos cuidados do Doutor Francisco Almenara, o mais prestigiado médico de mulheres da região.

No teste do alho podemos observar como o corpo de Doña Catalina se coisifica, como duto pelo qual se poderia constatar o cheiro do alho que deveria confirmar o desimpedimento de suas vias internas. Seu corpo é material poroso

---

<sup>23</sup> “Entre os espaços internos, o físico e o psíquico, estabelece-se uma estreitíssima vinculação. Os objetos inevitavelmente dizem da psicologia das personagens e esta, com toda a segurança, determina a índole das personagens, sua distribuição espacial, sua presença ou sua ausência no inventário romanesco.” (GULLÓN, 1980, p.108.)

propenso ao cheiro e à procriação – ao qual mais tarde se oporá a pele de mármore de Teodomira, incapaz de conceber filhos –:

Con este objeto, Don Francisco Almenara introdujo en la vagina de doña Catalina un diente de ajo, debidamente pelado, antes de meterla en la cama:

- Mañana no se levante hasta que yo llegue.

[...] Don Francisco ordenó levantarse a Doña Catalina y, tal como estaba, en salto de cama, la condujo de la mano hasta la jofaina y, una vez allí, requirió amablemente su aliento.

La esposa de don Bernardo Salcedo alentó ante la nariz de don Francisco quien frunció sombríamente el ceño. [...]

- Lamento tener que decirle que las vías de su esposa están abiertas. No insinúo nada, señor Salcedo, afirmo rotundamente que el aliento de su esposa huele a ajo. ¿Qué quiere decir esto? Muy sencillo, las vías de recepción de su cuerpo están abiertas, no opiladas. (p.53-54)

No entanto, depois de oito anos da realização do exame Doña Catalina descobre que está grávida. Mais surpreendentes que a gravidez serão as dimensões do bebê dentro do ventre materno, sempre menores que o esperado. Cipriano parecia não chegar nunca ao tamanho aparentemente normal de um bebê aos oito meses de gestação:

No obstante, a los ocho meses de embarazo, el doctor formuló una pregunta enfadosa: ¿están vuestras mercedes seguras de haber llevado bien las cuentas? Don Bernardo se aceleró: las faltas no engañan, doctor. La primera vez que le visitamos llevaba dos, luego ahora son ocho exactamente. La cabecita es muy chica – comentó el doctor –: no mayor que una manzana. (p.57)

Seu nascimento também será marcado por uma série de circunstâncias anormais. Quando Doña Catalina sente as primeiras dores do parto, a parteira e o doutor Almenara são avisados e chegam preparados para assisti-la. Com o passar das horas, como o bebê não nasce de maneira natural, faz-se necessária a utilização de uma cadeira para partos. A cadeira contribuiu mais para a insatisfação e desmoralização da mãe que ao efetivo nascimento:

Era un artefacto de madera y cuero, el asiento más bajo que los soportes de las piernas y dos correas en los brazos donde debería agarrarse la paciente para hacer fuerza. [...] La parturienta, demacrada, con las piernas abiertas en alto y el nalgatorio apoyado en el asiento de cuero negro, ofrecía un aspecto desairado y ridículo. Le asaltó un dolor y el doctor dijo: Haga fuerza y ella frunció la cara, pero cuando el dolor se disolvió empezó a alterarse y ordenó a su marido con cajas destempladas que saliese y esperase en la sala, que le disgustaba que fuera testigo de su degradación. Nunca pensó don Bernardo que el nacimiento de un hijo comportase un proceso tan prolongado y vejatorio. (p.62)

Passava o tempo e Cipriano parecia não querer abandonar o ventre de sua mãe. Quando Doña Catalina se encontra extenuada de fazer tanta força, ocorre algo surpreendente: Cipriano dá a volta dentro do ventre materno para não sair.

Fue en ese momento cuando el prestigioso doctor Almenara pronunció una frase que había de hacerse popular en la villa: Este niño está pegado – dijo. Justo en este instante ocurrió algo inimaginable: la cabeza de la criatura desapareció del acceso y, en su lugar, asomó su bracito con la mano abierta que se agitaba como si se despediese o saludase. [...] Ella notó de repente su poder en el vientre, el doctor sujetó el hombro del bebé con sus dedos afilados y, muy hábilmente, le hizo girar de modo que la pequeña cabeza quedara de nuevo opilada sobre la vulva. Doña Catalina que había perdido todos los modales y gritaba e insultaba a todos los presentes, volvió a experimentar una acumulación de energías en la pelvis, chilló, apretó con todas las fuerzas mientras la comadre la animaba: Así, así y, de pronto, como si fuese un bolaño, un pedazo sanguinolento de carne rosada salió proyectado con fuerza, el doctor retiró la cabeza para evitar el impacto, y la criatura aterrizó sobre la blanca toalla que la comadre sostenía entre sus brazos poco más atrás. Le miró atónita:

- ¡Un niño! – dijo – Qué menudo es, parece un gatito (p.63-64).

Com este último exemplo confirmamos a figurativa falta de pretensão de Cipriano de abandonar o útero materno. Sua saída, mais condicionada que pretendida, reflète a vontade de permanecer naquele abrigo. Deste fragmento se destacam assim dois elementos importantes: por uma parte, o abandono de um lugar desejado (o fato de estar “colado” ao útero é muito significativo) e, por outra, o aspecto físico de Cipriano.

O nascimento representará para ele a primeira perda de um espaço de abrigo, fato que se confirma com a morte de Doña Catalina alguns dias depois do parto. Os

braços e o leite, que vinculariam o bebê ao mundo em que viveu durante nove meses, não estarão a cargo da mãe natural. O leite e os braços que conduzirão a sua infância serão os de Minervina.

Dada essa constatação, não cabem dúvidas sobre a importância da figura de Minervina ao longo da vida de Cipriano. A tal ponto que, se compartilha com Doña Catalina e Teodomira o fato de proteger a Cipriano com seu próprio corpo, diferencia-se delas na intensidade da relação. A imagem e a busca de sua ama de leite lhe acompanharão por toda a vida e, assim mesmo, as aparições desta se produzirão sempre em momentos fundamentais da vida de Cipriano: no nascimento, como ama de leite; na adolescência, como mulher; e na vida adulta, conduzindo-o até a fogueira.

Impossibilitada de amamentar a Cipriano, Doña Catalina decide contratar uma ama de leite, e é assim que, aos quinze anos de idade, Minervina passa a fazer parte do corpo de empregados da família Salcedo. No encontro da mãe de sangue com a ama de leite se revela o lado maternal da segunda e se esboça, pela primeira vez, a íntima relação que estabelecerá com Cipriano, uma vez que “*el fervor materno de aquella chica se advertía en su tacto, en el cuidado meticuloso al acostar a la criatura, en la comunión de ambos a la hora de alimentarlo*” (p.65).

A proximidade entre ambos, que começa a se entrelaçar com o leite, dá lugar, com o crescimento de Cipriano, a outra determinada série de demonstrações de afeto e proteção. Minervina será o refúgio que Cipriano procura cada vez mais, à medida que tenta escapar do olhar desconcertante de seu pai:

Y una vez que el niño se enroscó en su regazo y estuvo una hora inmóvil tirando del pezón y se quedó dormido. (p.65)

Minervina, sonriente, le seguía agachada, los brazos abiertos tras él, protegiéndole. (p. 111)

Tomó al niño de las manos y le movió a su compás mientras tarareaba una canción. Luego se agachó y cubrió su rostro de ruidosos besos. (p.137)

Nesta relação de profunda intimidade entre Cipriano e Minervina ressurge mais uma vez a casa, agora como metáfora de sentimento. Parece-nos oportuno traçar uma



relação entre esta e seus ocupantes, uma vez que materializa, de certo modo, os sentimentos do pai e da ama de leite com relação ao pequeno Cipriano. Se a atitude do primeiro é de rechaço, já confirmamos anteriormente de que maneira a casa paterna representa para Cipriano o desassossego e o desarraigo; ao inverso, os sentimentos de Minervina se coisificam na casa de seu pai, onde “Cipriano se sentia libre y feliz” (p.138):

Minervina seguía abrazada al niño, mezclando las lágrimas con escuchos al oído del pequeño: Papá se ha enfadado, Cipriano; tienes que quererle un poquito. Si no va a echarnos de casa. El pequeño le apretó el cuello con fuerza: y ¿vamos a la tuya? – preguntó –. Yo quiero ir a tu casa, Mina. (p.142)

Passados alguns anos de separação, depois do ingresso de Cipriano no Colégio de los Niños Expósitos, voltarão a se encontrar na casa de seu tio, Don Ignacio Salcedo. Esse reencontro vem carregado de símbolos e, ao mesmo tempo, de uma maneira distinta de apropriar-se do corpo da antiga ama de leite:

Pasaban los días y entre Minervina y Cipriano no se reanudaba la vieja confiada relación. Se alzaba entre ellos como una paralizadora barrera de pudor. Hasta que una tarde de jueves, en que sus tíos salían y vacaban las compañeras de Minervina, Cipriano al verla sentada, erguida, en el sofá del gran salón, los pequeños pechitos apenas insinuados en la saya de cuello cuadrado, experimentó la misma atracción imperiosa e ingenua que sentía de niño, se fue hacia ella y la abrazó y la besó, diciéndola «h...hola, Mina» y «te quiero mucho, ¿sabes?». Minervina desfallecía al notar los pechos en los cuencos de sus manos, el recorrido apasionado de sus labios ardientes por su escote:

- ¡Oh, tesoro, no seas loco!

- Te quiero, te quiero; eres la única persona a la que he querido en mi vida. [...]

Retozaban como cuando Cipriano era niño, se abrazaban y se besaban, pero el muchacho advertía que un nuevo elemento había entrado en su relación. (p.196-197)

A premissa de que Minervina era “la única persona a la que había querido, en la que siempre se había refugiado” (p.195) deve ser levada em conta para a compreensão desse reencontro. A aproximação do agora jovem Cipriano e Minervina não se configura como a representação de uma mera atração sexual, de um desejo físico banal.

O fato de possuí-la como mulher vem completar, sim, a íntima relação traçada quando ainda era criança. Dão tom a esse encontro as expressões da infância como também a busca de Cipriano pela parte do corpo que os unia antigamente: o seio de Minervina. Desse modo, tê-la, mais que uma representação de virilidade, é encontrar o antigo lugar de refúgio e se colocar no mais profundo dele.

Obrigado a se separar de Minervina, mais uma vez, irá encontrá-la somente anos depois, pouco minutos antes de sua morte, depois de uma busca interminável por sua ama de leite. E agora, a caminho da fogueira, são os braços de sua Mina os que conduzem o burro onde vai Cipriano, o que o leva a concluir, através dos gestos de entrega total de Minervina, que esta havia sido a única pessoa a qual realmente havia amado:

Minervina la única persona que le quiso en vida, la única que él había querido. [...]. Cerró los ojos acunado por el bamboleo del borrico y evocó los momentos cruciales de su convivencia con ella: su calor ante la helada mirada del padre, sus paseos por el Espolón, la galera de Santovenia, la ternura con que velaba sus sueños, su espontánea entrega a su regreso, en la casa de sus tíos (p. 487).

Muito menos importante que Minervina, mas também representativa no que diz respeito à analogia do corpo – proteção, é Teodomira, sua esposa. *A Reina del Páramo* não figurará para Cipriano como a imagem de um amor autêntico, a companheira com quem compartilha sua vida e princípios – e isso por várias razões, entre elas o passado tosco de Teo. A união de ambos justifica-se pela tentativa de encontrar sossego e proteção, uma constante em *El Hereje*. Essa visão equivocada da relação amorosa é demonstrada pelo seu tio:

- Casarse es quizá el paso más importante de la vida del hombre, Cipriano. Y el amor algo más que sosiego y excitación (p. 244).

A coisificação do corpo ou, melhor, a apropriação do corpo de Teo se concretiza de maneira claramente material, isto é, não se trata da busca de uma mulher senão de um refúgio no qual se amparar.

A estrutura corporal de Teo convida a essa interpretação. Longe de se configurar como uma jovem e delicada camponesa – tão bem representada pelas

“serranillas” do Marqués de Santillana – sempre será apresentada como uma mulher de caráter, decidida e capaz de realizar seu ofício muito mais rápido que qualquer outra pessoa (fato pelo qual é atribuído à tosquiadora o apelido de “La Reina del Páramo”), tão próxima das “serranas” do Acipreste de Hita. No entanto, é pela descrição física de Teo que nos daremos conta do grotesco de sua “desproporcionalidade” como pessoa e ante Cipriano. Tomemos, como exemplo, a descrição que o próprio Salcedo faz de sua esposa:

Su tez es blanca y su rostro demasiado grande para sus discretas facciones. [...] Luego están su boca montaraz y la calidad de su carne; su tamaño y su blancura te inducirán a pensar en una mujer blanda cuando es todo lo contrario (p.244).

As estranhices do corpo de Teo não se limitam a esta descrição mas depois do casamento, “já degustado o amor carnal”, Cipriano e Teo confirmam quão estranhos são um para o outro. Ao passo que Cipriano vai constatando em Teo

Sorprendentes peculiaridades, como la falta de vello de su cuerpo. Las carnes blancas, prietas y apetecibles de su esposa eran totalmente lampiñas y el pelo no aparecía ni en aquellas zonas que parecían exigido: las axilas y el pubis. [...] Poseer a Teo, se decía, era como poseer a una Venus de mármol, llena de agua caliente. Porque Teo podía ser blanca y robusta pero no fría. (p.255)

Esta por sua vez notava que

Cipriano no era solamente un ser humano vello, aunque reducido y musculado, sino, contrariamente a ella, excepcionalmente velludo. El vello no sólo le crecía en abundancia en las axilas y en el pubis sino en lugares menos propios para albergar folículos, como los pies, los hombros o la cintura. (p.258)

Além de nos revelar o tom irônico-grotesco do escritor, estas duas últimas citações são fundamentais para a interpretação da analogia corpo-abrigo. Diante da constatação do tamanho desproporcional de Teo em relação a Cipriano, seu tio estabelece uma correlação entre a morte de Doña Catalina e a constante busca de amparo por Cipriano. Suas palavras, de certo modo, perfilam a um Cipriano ainda

infantil no que se refere aos sentimentos, o que, à sua maneira, confirma-se na descrição física da personagem. Voltaremos a isso no capítulo seguinte:

- Es un nuevo dato, Cipriano. En la madre, el niño busca amparo, y es difícil que lo encuentre en otra persona físicamente más débil que él. Esta muchacha puede significar para ti el escudo protector que no tuviste en la infancia (p. 245).

Se em Doña Catalina encontrava abrigo no ventre e em Minervina nos seios, em Teodomira o encontrará em sua axila, metonímia de força, do único lugar que lhe faz superar os medos e recobrar um pouco sua dignidade. Podemos verificar como ao longo de sua vida Cipriano, diante da incansável busca, vai afastando-se cada vez mais do refúgio tão desejado:

En cualquier caso, tras los reiterados actos de amor, Teo quedaba desfallecida, el brazo izquierdo abandonado sobre la almohada, separado del cuerpo, y Cipriano, anheloso siempre de un hueco protector, acabó acostumbrándose a recostar su cabeza en la axila cálida y pelona de Teo y, en este refugio, a quedarse dormido. (p.257)

Pouco a pouco, também vai sendo privado das axilas de Teo, primeiramente pelos seus movimentos na cama, depois pela mudança de quarto e, por fim, com o internamento da esposa no hospital. Seu último abrigo corporal é lentamente substituído por uma série de artificios exteriores:

Al regatearle Teo el cobijo de su axila, la cabeza se le enfriaba, se le desgobernaba en la noche, durante el sueño, y al levantarse, le mortificaba el tortícolis. Volvía a ser niño desprotegido que había sido. Y utilizaba gorras, sombreros y hasta capuchas forradas de piel, como sucedáneos. (pp.270-271)

En esta situación, de la inicial protección física que Teo le dispensara, no le quedaba otro recuerdo que el dobléz de la almohada donde cada noche introducía su pequeña cabeza para conseguir conciliar el sueño (p.299).

Interessante notar como nas descrições amorosas de Cipriano, Delibes recorre ao tom solto e jocoso da picaresca, tão forte na tradição da Literatura Espanhola.

Tendo falhado o corpo como elemento de proteção vital, Cipriano buscará suprir na sua intensa aproximação à vida religiosa a necessidade deste abrigo, bem como assegurar um significado para sua vida. O descobrimento de si mesmo como pessoa, seus questionamentos éticos e sua aproximação à doutrina luterana serão abordados no próximo capítulo.

Antes de fazê-lo, parece-nos que existe uma inter-relação possível e sintética entre a representação dos espaços fechados em si (casa, colégio, prisão) e o espaço fechado humano (Doña Catalina, Minervina e Teodomira).

O fracasso dos abrigos corporais levará Cipriano a ocupar a casa, o colégio e a prisão, respectivamente, os quais representam o desabrigo, a aprendizagem e a reflexão, mecanismos de iniciação, conquista e desengano. É primordial destacar o retrocesso vertical do espaço habitado. Na mesma proporção que diminui a ocupação dos espaços corporais desde Doña Catalina a Teodomira, verifica-se também a redução espacial e a diminuição do grau de relação pessoal com os lugares, o que leva Cipriano a ocupar espaços cada vez mais reduzidos e menos pessoais. A “desespacialização”, ou seja, a limitação ante o espaço, a perda de seus espaços próprios, será essencial para o protagonista, ainda que tal premissa possa parecer um paradoxo. Sua inquietação vital, quanto ao verdadeiro sentido da vida, ainda que vá assumindo contornos ao longo do romance, concretiza-se na prisão, onde se encontra quase privado de todo espaço.

Desse modo, ao sistematizarmos a organização do espaço fechado, verificamos que “se configura como um símbolo aglutinante de respostas” (Gallego, 1971, p.38). Assim mesmo, procurar entender seu significado na representação do corpo não somente confirma seu papel revelador ao longo do romance, mas também revela elementos importantes para entender a constituição do *ethos* de Cipriano Salcedo.

## Capítulo IV

### Do espaço à Ética: a reconstrução do *ethos* em Cipriano Salcedo

*...o mais importante e bonito, do mundo, é isso:  
que as pessoas não estão sempre iguais,  
ainda não foram terminadas-  
mas que elas vão sempre mudando.*

*João Guimarães Rosa – Grande Sertão: Veredas*

#### 1. Ética e Literatura: o estado da questão

Ao propor uma análise sobre a relação existente entre *ethos* e espaço literário avançamos por um terreno amplo e complexo. Levando em conta que os dois termos se configuram em formas de pensamento distintas, propor uma relação entre eles implica necessariamente uma aproximação entre a Filosofia – mais concretamente a Ética – e a Literatura.

Claro está que estabelecer relações entre distintas formas do pensar sempre acarreta certo risco que se evidencia, mais concretamente, na possível atribuição de características ou inter-relações inexistentes, as quais terminam por invadir os limites de uma ou outra teoria com premissas que a ela não pertencem. No entanto, essas relações nos parecem frutíferas sempre e quando se tenha em mente a autonomia de cada uma das formas de pensamento e se proponha estabelecer uma relação de complementaridade e não de substituição entre elas. Desse modo:

A relação entre Ética e Literatura mostra, em conclusão, que a autonomia dos discursos não é um obstáculo para o intercâmbio entre formas de conhecimento: o objetivo consiste em traçar ponte ali onde existem fronteiras bem definidas. (López de la Vieja, 2003, p.31)

No que concerne à relação Ética – Literatura, verifica-se o crescente interesse que esta área de estudo vem despertando nos últimos anos, principalmente quando se trata de estabelecer o valor da verdade no texto ficcional e o manejo da literatura como

argumento para uma reflexão ético-filosófica<sup>24</sup>, uma vez que a Literatura produz uma ilusão de cercania e que “entre outros méritos, os recursos literários servem para ‘mostrar’ todo tipo de experiências” (López de la Vieja, 2003, p.18).

A afirmação de López de la Vieja encontra eco no que já havia afirmado o teólogo Dietmar Mieth em seu livro “Literatura, fé e moral” (1983): que a literatura é um argumento efetivo para a reflexão ético-teológica dado o caráter “experimental, imprevisível e desmascarador do texto literário” (p.105). E subscrevemos as palavras de Soethe (1997, p.14) quanto à reflexão de Mieth:

[...] a literatura é um dado empírico efetivo que representa experiências sem abandonar a subjetividade a um âmbito irracionalista e secundário. A análise da literatura permite ao teólogo desprender dela situações e modelos éticos concebidos pela ficção com *finalidades estéticas*, é certo; tais situações e modelos, no entanto, não perdem por isso seu valor objetivo, pois permanecem inseridos em um contexto sócio-cultural próprio, por meio das convenções discursivas compartilhadas por produtores e receptores.

Notamos, no entanto, que a relação inversa – a literatura que toma elementos do discurso filosófico ou que se manifesta com dicção filosófica – embora seja um terreno fecundo, ainda não foi profundamente explorado e carece de um referencial teórico mais objetivo.

A existência de poucos estudos sobre esta relação (literatura → filosofia) pode encontrar justificativa no uso atribuído ao conceito aristotélico da *mimesis* do texto literário, interpretação limitada para a fecundidade do termo, como já destacamos. De maneira simplificada, se um romance, um conto, um relato são representação do mundo, também as leis morais dessas obras gravitarão pelas leis do mundo “real” e assim trarão alguns, ou vários, questionamentos humanos. Esta é uma leitura possível sempre que o universo ficcional nos permita tais incursões. No entanto, não podemos nos esquecer de outra classe de romances (os do Realismo mágico ou os de vanguarda, por exemplo) que muitas vezes reflete valores e referenciais éticos que distam

---

<sup>24</sup> Alguns exemplos de obras que discutem a questão: ISER, 1991; LAMARQUE et OLSEN, 1994; LÓPEZ QUINTÁS, 1994; RODRÍGUEZ MONROY, 1998; SOETHE, 1999; LÓPEZ DE LA VIEJA, 1994 / 2003.

violentamente dos tomados da vida cotidiana e que ainda assim apresentam elementos que podem ser analisados dentro de um contexto filosófico.

Desse modo, tomamos como premissa que todo texto literário – e no presente trabalho, especificamente o romance – constrói-se como um universo habitado por seres e normas que ocupam um determinado espaço no qual as personagens se orientam pelas leis constituintes das narrativas e a elas devem obediência. Nas relações que ocorrem na ação ficcional e na confrontação com o entorno, entretanto, geram-se normas de grande relevância para o discurso filosófico.

De maneira objetiva, o que desejamos discutir é como através dos elementos constituintes da narrativa – aqui nos detemos ao uso do espaço literário – constrói-se o pensar ético da personagem. De maneira sucinta, verificamos como a personagem, ao longo do romance, vai se percebendo “ser no mundo” e como o espaço se configura elemento essencial nesse descobrir-se.

Procura-se, agora, antes de uma interpretação do texto literário, matizar alguns conceitos filosóficos que nos auxiliarão na análise do romance. Insistimos que os termos que em seguida apresentamos contribuem para a interpretação da importância que assume o espaço literário no romance e em como, a partir da vivência desse espaço, representam-se e se constituem as características das personagens.

## **2. Precisando os termos**

Propor o estudo sobre o comportamento ético da personagem ao longo da narrativa implica, necessariamente, definir o que se entende por Ética. Labor difícil nos nossos tempos, quando tal palavra se pluraliza na linguagem cotidiana e simplifica-se seu significado essencial em definições como: “condutas de normas morais que regem a conduta humana”<sup>25</sup>.

Tentando escapar ao perigo do uso limítrofe do termo, cremos que a melhor maneira de nos aproximarmos dele e estabelecer uma definição coerente é regressar às

---

<sup>25</sup> Na página *Web*: <http://www.rae.es> (Diccionario *online* de la Real Academia Española)



suas origens. Em uma rápida incursão aos pensamentos de Sócrates, Platão e Aristóteles procuramos circunscrever o conceito de Ética proposto por cada um deles.

A premissa básica da ética socrática de que “basta saber o que é a bondade para ser bom” inaugura o pensamento organizado sobre a questão do homem moral na sociedade grega. Mais do que dar respostas, lança perguntas que ecoam no ideal de identidade entre os interesses individuais e comunitários visto como único caminho para a felicidade, o que implica a valorização da verdade e a busca do conhecimento.

Seus discípulos, Platão e Aristóteles, buscarão atribuir respostas ao pensamento inaugurado por Sócrates e, para isso, seguirão por caminhos diametralmente opostos. Platão afirma que, para resgatar o sentido da Ética, da Justiça e da Moral, é necessário “voltar a uma sociedade mais simples”. Claro está que este retroceder é simbólico e se sustenta na necessidade de recuperar os antigos valores e aplicá-los na sociedade. Desse modo, em seu pensamento, o reencontro da Ética e da realidade se dá através da proposta de uma grande reforma social, política e econômica, que organize uma cidade mais simples e mais igualitária, afastada dos valores materiais.

Enquanto Platão projeta uma sociedade ideal na qual não praticar o bem é uma impossibilidade que elimina a vida privada, Aristóteles contrapõe-se ao pensamento ético platônico defendendo que a Lei deve ser capaz de compreender as limitações do ser humano, aproveitar-se de suas paixões e instintos e produzir instituições que promovam o bem e reprimam o mal. Desse modo, se para Platão a Lei deve dar forma ao real, para Aristóteles o real deve formar a Lei.

É importante destacar que, ainda que em alguns momentos se distanciem na argumentação do que consiste o verdadeiramente ético, tais filósofos mantêm entre si o conceito unificador da *eudaimonia* – a felicidade derivada da harmonia entre os componentes da alma – que simplificadamente consiste na busca da felicidade. Como afirma Spaemann (1996, p.41), “ se não houvesse tal horizonte, então os fins de nossas ações seriam pura e simplesmente incomensuráveis entre si”.

Destacam-se, ainda, dois conceitos aristotélicos discutidos em *Ética a Nicómaco* que se fazem imprescindíveis para a interpretação que realizaremos posteriormente do texto literário. São eles: *o ato* e *o ethos*<sup>26</sup>.

Para o filósofo os atos humanos se dividem em duas espécies: por um lado, os atos poéticos não queridos por si mesmos, ou melhor, que encontram seu fim fora deles mesmos, em um produto; por outra parte, o ato *praxis* que, ao contrário do ato poético, encontra seu fim em si mesmo. Confirmamos o anteriormente dito em Spaemann (p.47) para quem “o sucesso da vida não é resultado da *poiesis*, de um ‘fazer’, mas o todo de uma *praxis*, de um ‘atuar’”.

Aristóteles, seguindo Vergnières, situa, dentro da *praxis*, o *ethos* como regulador, como o princípio e o fim da conduta humana:

Adquire-se uma ou outra disposição ética atuando de um ou outro modo. O caráter não é mais o que recebe suas determinações da natureza, da educação, da idade, da condição social; é o produto de uma série de atos dos quais sou o princípio. Posso ser declarado autor do meu caráter, como sou dos meus atos. (Vergnières, 1999, p.43)

Se voltarmos à etimologia da palavra *Ética*, encontraremos sua origem no termo grego *ethos*. Esse termo traz em si uma dualidade de sentidos, explicável se consideramos o caráter sintético de conceitos gregos que envolvem significados diversos unidos em uma só palavra. O vocábulo é a transliteração de duas palavras gregas: ἦθος (com eta inicial) e ἔθος (com épsilon inicial). Na sua origem mais arcaica *ethos*<sup>27</sup> (ἦθος) era empregado para designar a “morada” dos animais, acepção que, com o passar do tempo, estende seu significado ao âmbito humano, conservando o sentido de “lugar de resguardo, refúgio ou proteção” no qual se habita. A estreita relação com seu correspondente *ethos* (ἔθος) provém justamente do “habitar”, interpretação que se estende aos dois termos e que conduz ao hábito ou, melhor dito, ao “costume” indicado pelo ἔθος. Daí procede a *Ética* que, segundo Aristóteles, deriva do costume, dos hábitos adquiridos ao longo da experiência de vida.

<sup>26</sup> A palavra *ethos* que aqui apresentamos com a grafia grega tem como correspondente em latim o vocábulo “mos”, do qual se derivam as palavras moral e morada.

<sup>27</sup> Para uma apreciação mais detalhada do significado do termo remetemos a MURACHCO, 1997.

### 3. O *ethos* e o espaço literário?

Em seus *Escritos de Filosofia II*, Henrique de Lima Vaz (1988, p.13) apresenta no capítulo “Fenomenologia do *ethos*” a seguinte explicação para a dupla acepção do termo:

O homem habita sobre a terra acolhendo-se ao recesso seguro do *ethos*. Este sentido de um lugar de estada permanente e habitual, de um abrigo protetor, constitui a raiz semântica que dá origem à significação de *ethos* como costume, esquema praxeológico durável, estilo de vida e ação. A metáfora da morada e do abrigo indica justamente que, a partir do *ethos*, o espaço do mundo se torna habitável para o homem. O domínio da *physis* ou o reino da necessidade é rompido pela abertura do espaço humano do *ethos*, no qual irão inscrever-se os costumes, os hábitos, as normas e interditos, os valores e as ações. Por conseguinte, o espaço do *ethos* enquanto espaço humano não é dado ao homem, mas por ele construído ou incessantemente reconstruído.

Nesta enunciação se apresentam definições importantes para a relação entre o espaço literário e o *ethos*: se o homem habita, inevitavelmente ocupa um espaço e nele se posiciona, a casa, a rua ou o campo. Habitar um espaço implica necessariamente estar imerso nele, nas leis e costumes que a ele pertencem e, mais do que isso, exige uma postura pessoal, um questionamento individual de como se apresentar ante as leis do mundo habitado<sup>28</sup>.

É a partir dessa idéia de consciência existencial, dada através da vivência espacial, que deriva a noção de *ethos* como caráter, em um sentido mais estrito, o modo de ser que conflui ao modo de ser ético. Nesse termo também se encerra o caráter espaço-temporal, a necessidade de ação sobre si mesmo e sobre o mundo na constituição do *ethos*.

Daí que se pode atribuir a esse termo o significado de “segunda natureza”, dada a sua condição de atividade permanente e de livre renovação que vai constituindo o caráter humano ao longo de sua existência. Deste modo “o ser humano é – como afirma

---

<sup>28</sup> Sobre o tema ver também SOETHE, 1999, pp. 113-120.

Aristóteles – ‘pai’ e ao mesmo tempo ‘filho’ de seu próprio caráter ou *ethos*. No *ethos* se fundem a natureza e a liberdade” (González, 1996, p.11).

Dentro da narrativa, muitas vezes o espaço habitado se caracterizará como sinônimo dessa liberdade, uma vez que a descoberta do entorno acarreta, de certo modo, descobrir-se a si mesmo. Confrontando-se com a experiência do exterior (mundo) e do interior (eu mesmo), o homem-personagem vive questionamentos fundamentais para a construção (ou reconstrução) de seu referente ético.

Sem nos distanciarmos da estrutura do texto literário, surge uma pergunta essencial: como se constrói o referente espacial dentro de uma obra literária? Esse tema foi exposto com mais detalhe no capítulo anterior, no entanto, cabe salientar mais uma vez que basicamente são as personagens as responsáveis por narrar e habitar o espaço referencial do romance. Mais claramente, o simples fato de habitar envolve a narração. Desse modo, o espaço vivido pela personagem encerra uma visão de mundo e de si mesma revelada aos leitores. Ademais é interessante comprovar que, em geral, os espaços estão apresentados de uma forma subjetiva, isto é, por meio das sensações e as subjacentes interpretações das personagens (Zubiaurre, 2000, p.23).

Deste modo, se *ethos* é morada, a morada da personagem ficcional é inevitavelmente o espaço do significado, e se é através dessa morada que se constrói o costume e, por extensão, o modo de ser ético, não cabe lugar à dúvida sobre existir uma relação possível e estreita entre o questionamento ético da personagem e o lugar que habita. Claro está que isto não é uma regra geral, aplica-se a alguns textos literários – em especial se faz mais evidente naqueles que recuperam a trajetória de vida de uma personagem – nos quais se explicitam estes contornos.

E, concordamos com Soethe (1999, p.33) sobre que

Essa dimensão do espaço assume valor ético quando se considera o sentido de sua conformação e percepção no contexto das relações entre as personagens e entre elas e seu mundo, conforme várias indicações que os próprios romances nos oferecem.

#### 4. A conformação do espaço na reconstrução do *ethos* em Cipriano Salcedo

Os romances não são inocentes. Também não são inocentes os de Miguel Delibes. Mais do que se restringir a um mundo estético, seus romances vêm carregados de questionamentos éticos. Afirmção que contradiz a muitos críticos que atribuem ao escritor vallisoletano a denominação – pequena para ele – de pintor de Castilha.

Desconhecer a carga ética que transborda em suas obras é desconhecer parte de seu universo literário. Desde seus primeiros romances, além da preocupação evidente pela descrição espacial, observa-se a cuidada elaboração das personagens que, muito longe da superficialidade, trazem em si questionamentos sociais e pessoais que acarretam “uma reflexão profunda sobre a substância mesma do ser humano e sua aventura vital” (García Domínguez, 1995, p.11-12).

Os leitores de Delibes certamente se lembram da noite sem dormir do pequeno Mochuelo antes de abandonar o campo para estudar na cidade. Em meio das lembranças infantis, o autor apresenta em *El camino* uma reflexão sobre a gente do campo, as dúvidas de um menino de doze anos ante mundos tão opostos. Ou, mais explicitamente, em *Cinco horas con Mario* que, além de toda a abordagem metafórica sobre a condição política espanhola da época, revela, através das citações bíblicas destacadas por Mário, as reflexões feitas por Carmen, que contrapõem ante aos leitores dois universos: o materialismo e a superficialidade dela, frente ao homem desesperançado que tinha procurado manter a fé durante sua vida.

É, no entanto, em *El Hereje*, o último romance apresentado por Delibes, que o leitor poderá encontrar o equilíbrio entre o descritivo e o psicológico. A vida de Cipriano Salcedo, desenhada e, de certo modo, condicionada pelos campos e cidades castelhanas, sobrepassa consideravelmente a dimensão dos demais romances e o autor nos apresenta uma personagem complexa, densa e duvidosa.

Inscrevendo-o na Valladolid do século XVI – diante do fervor da urbanização, da chegada da Corte e dos novos pensamentos religiosos, que confluem na realização dos autos de fé –, Delibes dá a seus leitores a possibilidade de se encontrar com um passado histórico real, acentuando que “o uso reflexivo da Literatura responde à

necessidade de contar e recontar experiências semelhantes, de forte relevo moral e político” (López de la Vieja, 2003, p.16).

Dentro desse entorno histórico, Cipriano se move em um universo dinâmico de desafios éticos permanentes e, através de sua trajetória de vida, dará a conhecer os modelos de costumes de sua sociedade, remodelará seus costumes através da subversão dos modelos anteriores e, finalmente, descobrirá na sua ação ética concreta as potencialidades e limites de sua existência física, contrapondo-as com o *ethos* vigente.

Tendo em mente que a conformação do *ethos* da personagem se dá através das vivências com seu entorno, consigo mesmo e com o outro, buscamos organizar uma seqüência que, ademais de obedecer à cronologia dos acontecimentos – dado que é através da experiência de mundo que a personagem vai questionando-se mais profundamente como pessoa –, centra-se em momentos decisivos de sua busca vital. Também incorporamos nela a relação desses momentos com o espaço ocupado, analogia que será explicitada ao longo das próximas páginas.

A obviedade do nascimento como origem e princípio da vivência no mundo exterior é sobrepassada quando nos damos conta de que, mais que um mero acontecimento biológico, o nascimento implica um configurar-se na vida e um necessário relacionar-se com o outro. Isto é, desde o nascimento, começa o questionamento da existência como ser no mundo e, deste modo, o indivíduo passa a incorporar-se como parte deste espaço regido por leis as quais “deverá” cumprir.

Assim, o nascer implica abandonar o abrigo mais seguro e a relação mais íntima com o ventre materno para aventurar-se em um mundo novo. Observando atentamente o nascimento de Cipriano, encontramos uma quantidade de símbolos fundamentais para o entendimento de sua vida adulta.

Quiçá o argumento principal centre-se na dificultosa concepção da criança e a repentina morte de Doña Catalina depois de seu nascimento. Cabe-nos recordar que, depois de vários anos, os Salcedo conseguem conceber um filho e que a gravidez de Doña Catalina apresentava simplesmente uma anormalidade: o fato de que a criança sempre parecesse menor do que deveria ser. No entanto, o nascimento de Cipriano,

longe de trazer a concretização do desejo de seus pais, inaugura uma série de caminhos equivocados que o acompanharão até o final de seus dias.

A resistência em abandonar o ventre materno – o espaço fechado por antonomásia, como vimos no capítulo anterior – pode configurar, se levamos em conta as posteriores vivências de Cipriano, o medo de se aventurar no mundo exterior e as conseqüências que viver nele acarretam.

A morte de Doña Catalina, depois do dificultoso nascimento, inaugura uma vivência complexa para o pequeno Cipriano: privado do abrigo materno, deve enfrentar-se com o sentimento de ódio de seu pai. Desde então, e por toda a vida, entre os dois se estabelece uma relação impossível, de sentimentos contraditórios que acaba por se configurar no afastamento de ambos e a inevitável separação de pai e filho, representada pelo ingresso de Cipriano no Hospital dos Niños Expósitos.

É importante destacar que, ainda que se possa interpretar que os sentimentos experimentados pela morte da mãe são fundamentais para compreender a vivência de Cipriano como homem no mundo, em nenhum momento do romance a personagem faz referência a ela ou ao fato de sua morte logo após o seu nascimento. A imagem de Doña Catalina será muito mais uma sombra velada e intermediada pela voz de outras personagens (seu pai e seu tio, por exemplo) que uma presença concreta para Cipriano. No entanto, é certo que a falta da presença e do afeto materno imprimirão na personagem a incansável busca de proteção. Uma proteção sempre projetada ao exterior, em outro corpo, outra paisagem e, inclusive, outra religião.

Cabe-nos, uma vez que é um elemento fundamental para compreender a relação de Cipriano com seu pai como também para seu desenvolvimento ético, antes de entrar com mais profundidade na relação entre pai e filho, destacar algumas características morais de Don Bernardo, que distam consideravelmente das de seu filho. Seus defeitos de caráter apresentados já antes da morte de Doña Catalina acentuam-se e, com o passar do tempo, converte-se em um homem sem critérios, sem valores morais, corrompido pelo dinheiro e pela vida fácil:

*Desde niño, don Bernardo Salcedo había impuesto a sus padres su voluntad. Era un muñeco autoritario que no aceptaba imposiciones de ningún tipo. Así creció y, una vez*

casado, a su esposa doña Catalina la tuvo siempre sometida a una dura disciplina marital. Tal vez por eso sufría ahora, porque le faltaba alguien a quien mandar, con quien ejercer el poder. [...] Atribuirse un sentimiento de dolor tan fuerte como nadie había sentido en el mundo era otra manera de parecer importante. Así llegó a ser maestro en el oficio, maestro de la afectación. Se pasaba el día estudiando ante el espejo gestos y actitudes que evidenciaran su pena. La ostentación del dolor llegó a ser su meta. (p. 76-77)

Allí, en la taberna, don Bernardo se salía de la norma y la hipocresía: juraba, soltaba palabrotas, reía los cuentos obscenos y estos excesos le aligeraban y le disponían a afrontar con mejor ánimo la jornada vespertina de la villa. (p.104)

- Valladolid se divierte y don Bernardo paga - ¿qué te parece esta frasecita que oigo a diario por todas partes? (p. 145)

A descrição da enfermidade que põe fim à vida de Don Bernardo é uma perfeita metáfora da deterioração de seu caráter. Uma e outra vez, ao longo da tradição literária, a peste e as bubas pestilentes caracterizam a degradação moral, além de representar a solidão a que as próprias personagens se condenaram<sup>29</sup>:

A media conversación le comunicó que don Bernardo, su padre, estaba gravemente enfermo. Hacía días que se había contagiado de la peste aunque él siempre pensó que este mal era enfermedad de pobres. Y él, que desde niño había aborrecido las enfermedades asquerosas, la padecía ahora en su forma más activa, el cuerpo cubierto de landres abiertas, purulentas. (p. 192)

A ausência de um caráter ético no pai se evidencia, de maneira diametralmente oposta, na busca da perfeição ética de Cipriano. A mesma interpretação que apresentávamos para a compreensão da presença materna na sua vida também pode ser

<sup>29</sup> Aqui pensamos de maneira mais contundente no poeta Augusto dos Anjos, cujos poemas versam, muitas vezes, sobre a representação moral no aspecto físico.

“ **Apóstrofe à carne** / Quando eu pego nas carnes do meu rosto / Pressinto o fim da orgânica batalha: / -Olhos que o húmus necrófago estraçalha, / diafragmas, decompondo-se ao sol posto...// E o Homem – negro e heteróclito composto, / onde a alva flama psíquica trabalha, / desagrega-se e deixa na mortalha / o tacto, a vista, o ouvido, o olfato e o gosto! // Carne, feixe de mônadas bastardas, / Conquanto em flâmeco fogo efêmero ardas, / a dardejar relampejantes brilhos, // Dói-me ver, muito embora a alma te acenda / em tua podridão a herança horrenda, / que eu tenho que deixar para os meus filhos.” (2001, p.182)



dada ao pai. Ainda que a presença física deste seja mais duradoura (nos seus dez primeiros anos de vida) e sua conduta marque profundamente a personagem principal, não se explicita ao longo do romance, através de Cipriano, a importância dessa relação. Desse modo, podemos dizer brevemente que se a busca de um abrigo protetor – entenda-se, um espaço não opressor – dava-se pela ausência materna, a busca de uma conduta ética coerente – a reconstrução do *ethos* que tinha como modelo – e o exagero que se evidencia nesta busca, tem como fator determinante o antiexemplo de seu pai.

Cipriano, desde o seu nascimento, sente-se invadindo um espaço que não lhe pertence e, de certo modo, na sua infância Don Bernardo contribui para este pensamento, ao marcar sempre sua presença nos limites da casa.

Às limitações e sensações espaciais – o fato de viver no sótão com os empregados e sentir a presença de Don Bernardo através dos ruídos – soma-se o descaso de seu pai. As poucas vezes que se dirigia a ele era com um olhar gélido que lhe fazia estremecer e para recordar o seu papel de culpado (“Los ojos de don Bernardo se endurecieron. -¿Qué pensará mientras duerme el pequeño parricida?”, p. 72).

Constatação interessante – que se traça através do rigor do pai diante da criatura – é a associação feita entre o nascimento de Cipriano e a Reforma luterana. Dita referência aparece citada três vezes ao longo do romance, duas delas ainda em sua infância. A idéia que sobressai dessas referências é a intrínseca relação que se pode estabelecer entre Cipriano e a Reforma e o perigo que esta significa. Através da figura de um Deus castigador (“Por favor; no disparates así Bernardo. Nuestro Señor te puede castigar”, p.73), as tendências luteranas de Cipriano confirmariam a tentação feita pelo pai:

Ignacio, recto y temerario, aludió a su frialdad con el pequeño desde que nació y don Bernardo volvió a insistir en que, le gustara o no, Cipriano no era más que un pequeño parricida. Ignacio volvió a repetir que no tentara a Nuestro Señor y añadió algo inquietante y de lo que nunca había hablado: que el hecho de que el pequeño Cipriano hubiera nacido el mismo día de la Reforma luterana no era precisamente un buen presagio. (p.143)

No entanto, os passos para que Cipriano chegue ao seu contato com a doutrina são longos e, antes disso, passará por situações primordiais para a construção de seu

*ethos*. A experiência mais evidente é indiscutivelmente a verificação de suas diferenças diante dos demais, configuradas não somente na percepção e na inocência diante do mundo, mas também na exterioridade do seu corpo, no seu subdesenvolvimento diante das medidas humanas.

A entrada no Colégio de los Niños Expósitos propiciará, de maneira mais efetiva, que Cipriano se perceba pertencente a um mundo que sobrepassa os limites da casa e que conclua que viver neste mundo é muito mais difícil sem a proteção de Mina. Mais do que isso, esse espaço revela uma série de condutas, de leis sociais e inclusive sobre a luta pela sobrevivência que desconhecia:

Era curioso el cambio operado en Cipriano, su repentino afán por ensanchar el mundo de sus conocimientos, su deseo de aprender, de acuerdo con su naciente afición a participar en los juegos que sus compañeros disputaban en los recreos del patio. (p.162)

Cipriano atendía con sus cinco sentidos, con análoga curiosidad con que escuchaba **el Escriba**. Se daba cuenta de que, salvo en sus breves contactos con los chicos de Santovenia, había crecido en un fanal y no conocía la vida. Mina, con la mejor intención, lo había aislado del mundo. (p.163)

Notamos que é no colégio – e aqui não nos referimos simplesmente ao espaço fechado do colégio mas também aos passeios pela cidade de Valladolid, tanto em tempos de aprendizagem, como trabalhando no período da peste – onde Cipriano passa a se relacionar mais intimamente com o espaço que ocupa, passando a perceber seu mundo circundante. Constatamos que é através dessa percepção “que se torna possível conceber a imersão do ser no mundo, o condicionamento recíproco entre o ser humano e seu entorno” (Soethe, 1999, p.96).

Perceber seu entorno mais do que restringir-se à percepção do espaço ocupado implica necessariamente a observação das leis de funcionamento deste e descobrir que, muitas vezes, a lei do mais forte é a que prevalece ou que a justiça não vale igual para todos.

Dada a sua ingenuidade ante atitudes aparentemente normais no colégio, quando responde à pergunta de Cláudio, *el Obeso* – “Mediarroba, ¿es cierto que te has caído de

un nido o sólo aparentas?” (p.169) –, verifica-se que Cipriano ao longo de sua estância no Hospital de los Niños Expósitos viverá muitas dessas experiências, como, por exemplo, as brigas no recreio. No entanto, nega-se a viver muitas outras e o fato de não vivê-las se deve, de algum modo, à contradição que despertam em seu sentido de justiça, dado que o simples fato de vê-las lhe causa uma série de pensamentos inquietantes que culminam no remorso, sentimento que lhe acompanhará por toda a sua existência:

El tercer año en el colegio resultó inquietante para Cipriano. [...] de su aprovechamiento en las clases no se sentía satisfecho. Y no sólo eran sus escrúpulos de conciencia lo que le agobiaba. Empezó a atormentarle la injusticia humana, el hecho de que don Bernardo pudiera pagar la beca de tres compañeros, que, por añadidura, desconocían a su padre, para que él pudiera estudiar; que **el Niño** tuviera que acudir a las llamadas de **el Corcel** aunque no le apeteciera y que aceptara ser humillado periódicamente porque carecía de poder; el que su cuerpo empezase a despertar y notase una extraña fuerza que transformaba su cuerpo y cuyas exigencias se imponían a su voluntad. [...] Estas novedades modificaban su carácter, sentía arrebatos de agresividad, vivía en permanente descontento consigo mismo. A veces, él mismo se sorprendía al arrogarse un papel justiciero que nadie le atribuía. (p.179)

No que concerne à busca da perfeição moral, o colégio representa seguramente o espaço privilegiado para muitas mudanças na conduta de Cipriano. Inclusive, anos mais tarde, “recordaba el colegio con nostalgia. Echaba de menos las costumbres adquiridas” (p.236). Dado que devemos levar em conta já que “a inocência perdida é um signo de um longo processo de aprendizagem” (Pérez Gallego, 1971, p.38).

Os sete anos passados no Hospital de los Niños Expósitos foram fundamentais para a formação do *ethos* de Cipriano. O passado estará ativo no presente – como aponta Bakhtin – à medida que as características desenvolvidas na infância e na adolescência fazem dele o Cipriano da vida adulta: um homem com pessoal insatisfação, corroído pelos escrúpulos, aspirante à perfeição moral, com a sua vida sempre condicionada aos demais e à eterna busca de um mundo que lhe acolhesse.

No entanto, reduzir sua experiência moral a esse espaço poderia transmitir a equívoca interpretação de que seus questionamentos éticos se restringem a esse

período. É muito mais. Acompanham-no por toda a vida, justificando-se assim que possamos interpretá-la como o caminho para a constituição de seu *ethos*, uma vez entendido que “o sujeito não é uma invariável, uma essência fixa, acabada e idêntica a si mesma mas uma forma constituída **em e por** experiências históricas” (Lanceros (ed.), 1997, p.169).

Observando a conduta de Cipriano notamos que seus remorsos centram-se na vacilação religiosa, mais concretamente na deformação de sua concepção da fé. Nota-se – e aqui nos restringimos a sua fé católica – a distorção da visão teocêntrica inculcada através da imagem do Deus do Antigo Testamento, este Deus que não encontrava outra maneira de ensinar ao povo hebreu senão fazendo-lhe passar por difíceis provas. Daí essa imagem deformada de um Deus castigador, que pune severamente os erros cometidos, e também a exacerbação da idéia do pecado e da culpa em Cipriano Salcedo.

Desse modo, aos sete anos, quando começa a ter suas primeiras inquietudes diante da fé, é representativo que Deus apareça transfigurado na imagem de seu pai, em um sonho<sup>30</sup>. Don Bernardo é a representação por excelência do mundo incompreensível e da culpa:

- Y si no rezo ¿me voy a los infiernos, Mina?

- Entiéndeme. Tienes que aprender a distinguir lo bueno de lo malo y, una vez que lo sepas, tú eres libre para hacer lo que te parezca. [...] Sin embargo, una mañana, Cipriano, tan abstraído estaba con sus juegos, que no hubo manera de contrariarle.

- Luego, Mina. Ahora no quiero rezar.

Esta noche tardó en dormirse. Cuando al fin lo consiguió, a altas horas de la madrugada, se le apareció, flotando sobre el cielo, entre nubes, la figura de Dios Padre. Era una imagen que había visto antes en alguna parte, tal vez en algún libro, pero la de ahora tenía exactamente la fisonomía de don Bernardo: rostro lleno, barba y pelo fuertes y lisos y una mirada helada y heridora que se cruzó un instante con la suya. Cipriano cerró los ojos, se achicó, quiso desaparecer del mundo, pero Nuestro Señor le prendió por una oreja y le dijo:

- ¿Vas a decirme, caballere, por qué no quieres rezar?

<sup>30</sup> “O sonho, a alucinação e o delírio abrem portas que a lucidez não sabe ou não poderia transpassar; avenidas que conduzem ao invisível, aos âmbitos em que a visão normal não alcança enxergar nada.”. (Gullón, 1980, p.31-32)

[...] Entonces se arrojó del lecho, se arrodilló en el suelo y comenzó a susurrar oraciones que había omitido por la mañana. Rezó y rezó hasta que se quedó dormido en el posapié, derrumbado sobre el lecho. (p.154)

Seus desassossegos não diminuíam com o passar do tempo, ao contrário, seus escrúpulos se endureciam, roíam-lhe. As freqüentes participações nas aulas de doutrina e religião, as visitas à Igreja e as confissões nos tempos do colégio não auxiliaram a que Cipriano estabelecesse uma visão distinta de Deus e do pecado por muito tempo em sua vida adulta.

Retomando o tema do pecado, que já expusemos de maneira breve anteriormente, notamos que de sua conduta ressalta a distorção de seu significado. Assim, se observarmos as condutas de Cipriano, muitas vezes evidenciaremos que seus remorsos se enquadram em um pecado gerado em seu pensamento mais do que no próprio ato, como, por exemplo, o acidental toque no corpo de Teodomira, na balança:

Luego, después de la merienda, cuando Salcedo mecía a **la Reina del Páramo** en un columpio entre dos encinas, al costado de la casa, ella retozaba de risa y le rogaba que la impulsará más despacio. [...] Y en aquellos envites, su mano resbaló de la tabla donde ella estaba y rozó sus nalgas. Se sorprendió. [...] Al día siguiente del hecho, apenas amaneció Dios, había corrido en la busca del padre Esteban. (pp.231-233)

O encontro fortuito com o corpo de Teo é somente um exemplo do rigor que Cipriano impõe a si mesmo e aos demais. A tal ponto mal interpreta o sentido do amor e da obediência a Deus que era capaz de assistir a três missas ao dia – por ter a sensação de haver estado distraído nas anteriores – ou de responsabilizar-se pelos pecados alheios. Seu descontentamento também se estendia a sua vida profissional, ao lhe parecer injusto ganhar cem vezes mais que seus empregados, ainda que tivesse gestos de generosidade demonstrados através da dedicação de parte de suas rendas à ajuda ao próximo e da contratação de viúvas para realizar o serviço de costura<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> No século XVI, com o crescimento das cidades e da indústria, crescia o número de trabalhos e, ao mesmo tempo, o índice de desemprego, dada a abundância de oferta de mão-de-obra. As mulheres, especialmente as viúvas, configuravam em sua maioria a categoria de desempregados e passavam a ser um problema social. Além disso, quando eram contratadas, submetiam-se a regimes de trabalho intensos em troca de um mísero salário.

Evidencia-se a intrínseca relação entre o questionamento ético e a experiência religiosa de Cipriano, através dos exemplos do texto. A persistente presença do religioso em sua vida, que alcança seu auge na adesão total à fé luterana, fundamentará indiscutivelmente a visão ética da personagem.

Será no encontro com a doutrina de Lutero que Cipriano sentirá pela primeira vez a proximidade do ideal de irmandade, bondade e acolhimento que procurava. Também será dentro do conventículo de Valladolid que Cipriano experimentará a sensação de sentir-se útil, importante e valorizado como pessoa (verificada, antes de tudo, por sua proximidade com os irmãos Cazalla e pelo fato de realizar as viagens para trazer novos conhecimentos a seus confrades). Desse modo, notamos que será ao longo desta experiência que a personagem se sentirá possuída de si mesma e, ao mesmo tempo, importante para os demais, confirmando o que diz Lima Vaz (1988, p.22):

Entre os diversos aspectos sob os quais pode ser considerado o processo de socialização do indivíduo e sua educação como “indivíduo social”, o mais fundamental é, sem dúvida, aquele pelo qual a sociedade aparece ao indivíduo como um **fim**, como lugar de sua auto-realização, o campo onde se experimenta e se comprova sua independência, a sua posse de si mesmo.

Sua total integração à doutrina, além de centrar-se no anteriormente exposto, solidifica-se na recriação da imagem de Deus. Substituído o Deus castigador, instaura-se a imagem de um Deus benevolente que entrega a Seu filho pelos pecados humanos, livrando os homens da culpa. A esse Deus não era necessário temer pois entendia as limitações do homem:

Cipriano se hacía ilusión de que algo empezaba a alentar dentro de él. Era como si atisbara un punto de luz en un horizonte cerrado. Aquel cura parecía mostrarle una nueva dimensión de lo religioso: la confianza frente al temor. (p.290)

Verificamos que a incorporação ao Luteranismo é o instrumento último na busca de respostas para Cipriano, respostas que não terminam nos questionamentos dos dogmas católicos mas que transcendem à incansável busca de refúgio:

*Sentia como una emoción indefinible que a ratos se traducía en una culebrilla fría por la columna vertebral. Tenía conciencia de que se hallaba al comienzo del lago, de que había entrado a participar en una hermandad donde nadie te preguntaba quién eras para socorrerte. [...] Una fraternidad sin clases, se dijo. [...] Pensó que no se hallaba lejos del mundo fraternal en que desde niño había soñado. (pp.333-334)*

Dessa maneira, o gradual abandono do catolicismo e a incorporação cada vez mais profunda à fé luterana são exemplos da “pulsção profunda que determina o movimento superficial e a mudança dos destinos humanos” (Bakhtin, 1992, p.249), da necessidade de abandonar-se o antigo modelo para configurar-se o novo, assim como do conflito de assumir uma nova postura diante da vida:

*Cipriano Salcedo se daba cuenta de que estaba deslizándose de las aguas someras a las profundas, de que estaba enredándose en una conversación trascendente y crucial (p.290).*

*Ahora advertía que su mundo se había visto alterado de la raíz con las palabras de Cazalla. Y, entre el cúmulo de ideas que se mezclaban en su cabeza, solamente una veía clara: la necesidad de modificar su pensamiento, poner todo patas arriba para luego ordenar serenamente las bases de su creencia. (p.306)*

Podemos estabelecer a partir da vivência religiosa de Cipriano uma interessante relação entre a vivência da fé e o espaço ocupado. No que diz respeito à sua incorporação à doutrina luterana, podemos observar, ao longo da narrativa, como no período de aprendizagem e, posteriormente, de prática da fé – excetuando os conventículos secretos – os espaços que com ela estão vinculados são os espaços abertos, em especial, os campos de Valladolid. Destaca-se desses campos a constante recorrência às imagens aquáticas. Cipriano se sentia “al comienzo del lago”, “deslizándose de las aguas someras a las profundas”. Destacamos no capítulo anterior, o significado simbólico que a água assumia na viagem de Cipriano à Alemanha. Lá apontávamos que a água pode receber uma série de interpretações, entre elas a de simbolizar o renascimento, marcando o início de uma nova vida, definição que cabe muito bem a esses exemplos. No entanto, a essa imagem se contrapõe sua anterior

aprendizagem e vivência do catolicismo sempre “encerrado” no quarto, na Igreja<sup>32</sup> ou no confessionário.

É certo que a metaforização do espaço não é uma casualidade, pois caracteriza valores como: comunicabilidade (espaço aberto) e incomunicabilidade (espaço fechado); liberdade (espaço aberto) e aprisionamento (espaço fechado); tranquilidade (espaço aberto) e desassossego (espaço fechado). Esses antagonismos já haviam sido apresentados ao longo do capítulo anterior quando, além de confrontar os espaços abertos e fechados entre si, estabelecíamos a distinção entre o campo e a cidade. De maneira bastante rudimentar, poderíamos estabelecer a relação: Catolicismo-Cidade; Luteranismo-Campo e verificar, mais uma vez, a tendência delibeanca de atribuir à cidade uma visão austera e ao campo uma visão materna, confirmando que “natureza e homem estão estreitamente interligados um ao outro” (Butler, 1975, p. 584).

A relação existente entre a admissão da fé luterana e o ambiente campestre que observamos nas conversas itinerantes de Pedro Cazalla e Cipriano demonstra a intrínseca ligação que a natureza mantém com o estado de ânimo da personagem principal ao longo de seus descobrimentos:

Cipriano se preguntaba si el cura dispondría de un camino adecuado para cada situación. Por de pronto, la decadencia del restrojo, su desolación, marchaba de acorde con sus inquietudes del momento. (p.287)

A atitude de Cipriano de mergulhar na nova doutrina demonstra que “o conflito ético coloca o indivíduo em face do apelo que surge de exigências mais profundas e aparentemente paradoxais do mesmo *ethos*,[...] e a lançar-se no risco de um novo e mais radical caminho de liberdade” (Lima Vaz, 1988, p.34). Vale-nos lembrar que o próprio discurso filosófico, exemplificado na citação de Vaz, recorre a metáforas espaciais para se referir à força do desafio ético: “sacrificar o pacífico reconhecimento de limites”; “lançar-se em um novo e radical caminho”. Ao contrário do texto

---

<sup>32</sup> “A él le gustaban el silencio y el vacío del templo, donde apenas llegaba el alboroto de sus compañeros en el patio. Reclinado de rodillas, en el banco de madera, Cipriano tenía a flor de labios dos peticiones obsesivas: Minervina y su futuro una vez pasada la etapa colegial” (p.176).



filosófico, no texto literário essas expressões espaciais estão postas sem que haja a necessidade de uma mediação reflexiva. Esta é feita, se feita, pelo intérprete ou crítico.

Sem lugar a dúvidas, sua entrega e convicção diante da fé luterana – confirmada não simplesmente pelo fato de se dedicar inteiramente a esta mas de mantê-la até o fim, entregando sua vida, fazer e cumprir o juramento de não delatar a nenhum de seus irmãos e de jamais negar a benevolência de Cristo – são demonstrações explícitas de seu reconstruir ético.

Tal firmeza de caráter, observada entre outros momentos na não negação de sua nova crença, contrapõe-se ao aspecto físico de Cipriano e, mais de uma vez, o leitor pode se perguntar como tamanha fortaleza pode caber em um corpo tão diminuto<sup>33</sup>. A oposição entre a grandiosidade moral e o pequeno corpo encerra sem dúvida a visão do anti-herói, uma constante na escritura de Delibes, que mais uma vez dá protagonismo a perdedores como Mario, Pacífico Pérez e o velho Eloy.

Ainda que a inesgotável busca de sentido para a vida termine no ato glorioso da morte – e aqui poderíamos considerá-lo um herói – a luta que realmente havia empreendido era a moral, que consistia na busca do amor fraterno, de uma resposta satisfatória diante do mundo que o rodeava, o que termina por não se concretizar.

Se observarmos atentamente a descrição física de Cipriano, notaremos que na sua imagem se encontra o conhecido conceito bakhtiniano do grotesco. A tal ponto que em alguns momentos da narrativa o leitor vacila entre o riso e a comiseração:

- ¡Un niño! – dijo- Qué menudo es, parece un gatito. (p.64)

Una tarde, Modesta le sobresaltó gritando que el niño andaba. Acababa de cumplir nueve meses y apenas pesaba quince libras, aunque había dado abundantes pruebas de agilidad. A veces se ponía cabeza abajo en la cama de Minervina para que la chica riera. (p.111)

A la madre de Minervina le sorprendió el tamaño del niño el primer día: este niño tan flaco no parece de casa rica, observó. Pero la chica se revolvió, lo defendió como cosa propia: no es flaco, madre; lo que tiene son espinas en lugar de huesos. (p.138)

---

<sup>33</sup> Vale recordar a inscrição da lápide de Santo Inácio de Loyola: “Non coerkeri maximo, contineri minimo, divinum est”. (In: *Hyperion* de Friedrich Holderlin)

- Tú das pego, chiquillo. ¿Es posible saber de dónde sacas esas fuerzas? (p.252)

Para Bakhtin, a imagem grotesca se caracteriza como “um fenômeno em estado de transformação”, algo em processo constante que não pode, e não deve, ser considerado como uma forma ou estado definitivo, mas como a revelação de um momento de metamorfose pela qual passa determinado corpo. Esta metamorfose não poderá ser considerada completa em nenhum momento pois está situada no limite da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. Deste modo, *tempo* e *evolução* são traços constitutivos da imagem grotesca e sua marca fundamental é a “ambivalência: dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (Bakhtin, 1993, p.21).

Desse modo – em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais* – Bakhtin ressalta a constituição do corpo como espaço aberto e incompleto, agonizante e nascente, no limite da morte ou do nascimento e que inevitavelmente está unido ao mundo, confundindo-se com animais e coisas.

O constatado na teoria de Bakhtin amplia a possibilidade de creditar uma relação entre a constituição física da personagem, seu questionamento ético (ou, sua constituição interior) e seu mundo circundante, isto é, o espaço em que habita. Assim, se tomamos a imagem grotesca como símbolo da metamorfose exterior – que não está determinada a um tempo e está em constante mudança –, podemos atribuir ao *ethos* a mesma função, agora no âmbito interior, por seu caráter de permanente mutação, de mudança freqüente ao longo da vida. O homem e o *ethos* se concretizam na vivência em um espaço habitado que necessariamente influi na constituição do corpo e do questionamento ético.

Verificando a trajetória de vida de Cipriano notamos que o deterioramento do corpo evolui de acordo com a incerteza dos novos ideais de fé que tinha professado, os quais constróem a base do *ethos* reconstruído. Desse modo, o espaço cada vez mais reduzido – que encontra sua representação na cela da prisão, na sala de torturas ou mesmo no fogo da fogueira – encontra ressonância no corpo de Cipriano, na limitação de seus movimentos e de sua visão:

Pero los acontecimientos se encadenaban en una noria sin fin, mientras los martillazos de la plaza atronaban en un sordo tamborileo. A la mañana siguiente, el alcaide en persona anunció una visita para Salcedo, pero Cipriano ya no podía andar, era incapaz de moverse. Sus articulaciones parecían haber criado herrumbre. Le trajeron una palangana de agua tibia con sal, le quitaron los grilletes y le hicieron lavar los pies. No obstante, alrededor de los tobillos tenía dos llagas en carne viva y las pantorrillas hinchadas. Dando rumbos siguió al alcaide, apoyado en el brazo del carcelero. La luz de la escalera le deslumbró, sintió como un cuerpo extraño dentro de los ojos. Los cerró y se dejó conducir. (p.458)

A representação da intrínseca relação entre a forma física da personagem, a configuração de seus questionamentos morais bem como sua interação com o espaço habitado encontra a sincronia essencial nos últimos momentos da vida de Cipriano. O espaço fechado e escuro da prisão, a deterioração física pelo uso dos grilhões, a gangrena dos movimentos e a posterior cegueira se unirão ao exercício de revisão dos seus ideais diante da fraternidade em face da constatação do fracasso de sua concepção de mundo. Verificamos que, também em *El Hereje*, “o espaço aparece como o âmbito da solidão e o isolamento existencial, o lugar onde unicamente resta a possibilidade de enfrentar-se consigo mesmo” (Bados-Ciria, 1995, p.38).

Singularmente o afastamento dos espaços e de sua dimensão corpórea lhe proporcionarão o verdadeiro conhecimento de si mesmo e da doutrina que professava. Segundo Vattimo (1986, p. 34-35):

O conhecimento não é um ir do sujeito em direção a um ‘objeto’ simplesmente presente, a interiorização de um objeto (originariamente separado) por parte de um sujeito originalmente vazio. O conhecimento é, melhor dizendo, a articulação de uma compreensão originária. A esta articulação se lhe chama **interpretação**. [...] o conhecimento como interpretação não é o desenvolvimento e a articulação de fantasias que o sujeito possa ter sobre o mundo, mas que é a elaboração da constitutiva e originária **relação com o mundo** que constitui.

Através dessa definição de conhecimento, podemos comprovar que a prisão será, ao mesmo tempo, a ambientação da desolação e do verdadeiro descobrimento para Cipriano. A fé havia sido seu último apego na incessante busca do mundo fraternal e do

amparo, custava-lhe crer na falta de fraternidade de seus confrades, na atitude covarde de denunciar uns aos outros e de negar a nova fé e o novo Cristo para salvar as suas vidas. Algumas perguntas percorriam incansavelmente seus pensamentos, mais preocupado que estava em descobrir o mistério da limitação humana que o destino de sua vida:

Pero, ¿qué había quedado de aquella soñada hermandad? ¿Existía realmente la fraternidad en algún lugar del mundo? ¿Quién entre tantos había seguido siendo su hermano en el momento de la tribulación? (p.487).

A deterioração da *physis* de Cipriano proporcionará uma maior aproximação ao seu *ethos* e, desse modo, o desenvolvimento da cegueira<sup>34</sup>. A limitação da visão que lhe impedirá de caminhar sozinho, de sequer abrir os olhos para ver o seu julgamento, escutando sua sentença de cabeça baixa, contrapõe-se a imagem do Salcedo dos primeiros contatos com o Luteranismo, quando a ilusão ainda lhe mostrava a nova fé como um ponto de luz radiante no horizonte fechado.

A ausência de visão soma-se à solidão da cela e ao silêncio que lhe permite escutar cada vez mais sua voz interior. Voz esta que transmite a consciência de Cipriano, com as respostas claras que gostaria de dar. É interessante notar como a fala consciente se faz através do outro, como se a duplicação possibilitasse o diálogo impedido da solidão:

Cipriano escuchaba las respuestas de su doble, con los ojos cerrados, complacidamente. Era lo que respondería él si le diera la oportunidad de reflexionar. Su doble no acusaba, no mentía, no delataba. (p.439)

Com a criação de seu duplo, verificamos a espacialização da sua própria solidão e afastamento. Desdobrar-se em outro cria um espaço de relações positivo, imaginado entre o sujeito e o pretense outro. Deste modo, abre-se um *ethos* compartilhado, mesmo no âmbito de completa solidão.

---

<sup>34</sup> Reflete-se nesta caracterização de Cipriano a imagem dos **profetas cegos**. O acesso à revelação espiritual e ao crescimento moral está relacionado, em certos casos, com o delumbramento do mundo circundante.

Assim, diante do tribunal da Inquisição, se apresenta um homem descomposto fisicamente mas possuidor da virtude de seguir crendo que alcançou o sentido do seu existir, mantendo sua coerência ética até o final. E então nos interrogamos como Spaemann (p.38): “ Não são mais admiradas justamente as ações em que o agente abre mão do sucesso de sua própria vida, de sua própria ‘auto-realização’, em favor de outras pessoas?”.

A emblemática representação da morte de Cipriano conduz inevitavelmente à lembrança das cenas da Paixão e morte de Cristo. O espaço toma protagonismo na entrega do corpo e dos ideais de fé, pondo fim à trajetória da construção de um ideal de vida. Com um “Señor, acógeme”, Cipriano termina sua busca de fraternidade e espera encontrar, nos braços do representante da verdade, do amor e da justiça, o amparo que tanto havia procurado em sua vida terrena.

## Conclusão

Ao chegarmos às considerações finais deste trabalho, resistimos a pôr um ponto final. Tal resistência se deve à certeza de que se abrem, com o estudo que apresentamos nestas páginas, alguns novos caminhos para a interpretação do texto delibeano. Inevitavelmente nos assalta a sensação de que ainda há tantos aspectos para desenvolver. No entanto, cremos ter conseguido estabelecer novos parâmetros para a análise da obra literária de modo geral e, concretamente, de *El Hereje* de Miguel Delibes.

O risco de caminhar por um campo ora minado por pré-conceitos, ora assustadoramente inovador deu como resultado que nosso trabalho de investigação buscasse o equilíbrio entre a profunda revisão dos argumentos teóricos e um aventurar-se na narrativa na busca de exemplos que fossem coerentes com as afirmações que teorizávamos.

A idéia original do presente estudo – de que através do espaço a personagem constrói seu referencial e conduta Ética – foi o mote que nos conduziu à organização do texto na estrutura que agora se apresenta. Valorizando os três elementos que o compõem, organizamos capítulos destinados à obra de Miguel Delibes, ao espaço literário e à relação existente entre espaço e Ética, respectivamente. De tal abordagem, encontramos os resultados que agora expomos de maneira sintética.

Ao transitarmos pela vasta obra de Miguel Delibes, deparamo-nos em um primeiro momento com respostas que já haviam sido dadas por outros investigadores e que à primeira vista resultavam pouco reveladoras. No entanto, nos tão recorrentes motivos delibeanos – um homem, uma paisagem, uma paixão – encontramos uma das bases que sustenta a nossa tese: a relação entre o homem Cipriano Salcedo, o espaço habitado de Valladolid e uma visão do mundo.

No romance *El Hereje* encontramos o lugar privilegiado para nossa análise. Primeiramente por se tratar de uma obra que carece de um referencial teórico mais extenso apresentando uma profunda riqueza todavia pouco explorada. Desse modo, buscamos verificar como se concretiza no limite da tradição e da ruptura na escritura de

Delibes. Conferimos que muito mais que romper com seus modelos, no seu último romance, o escritor lapida temas que estavam presentes em obras anteriores: a cidade como elemento de degeneração, a solidão e a incompreensão recebem novos contornos e cores que acentuam o destino inexorável do homem.

No entanto, das linhas do romance sobressai um elemento novo: o estudo histórico minucioso da vida da Valladolid do século XVI e os autos-de-fé de 1559. Mais que concluir que a obra pertence ao gênero de romances de ambientação histórica, centramos nosso estudo na análise da conformação do espaço histórico. A primazia da descrição da cidade e dos campos castelhanos nos levou a questionar a função desse espaço, limitado até aquele momento na denominação de “lugar de representação”.

Ainda naquele momento, preocupávamo-nos em reponder à pergunta que nos assaltava várias vezes: qual é a atualidade deste romance? Ou melhor, como compreender a reconstrução de um acontecimento histórico do século XVI, no século XX? A resposta nasce justamente do suposto regionalismo delibeano que, através do microespaço reconstruído do século XVI, alcança a universalidade do tema da intolerância religiosa, do direito à livre expressão e do quão injusto pode ser o sentido de justiça.

O estudo meticoloso sobre a configuração do espaço no romance nasceu da inquietude de atribuir-lhe um novo possível significado. Para isso, recorremos a vários estudos sobre sua conformação e pudemos constatar que muitos deles ainda se limitavam a conceituar o espaço literário como marco da ação narrativa. No entanto, encontramos-nos também com novas definições mais abrangentes e que nos auxiliaram na organização da proposta de uma nova concepção do espaço literário.

Mais que um referente localizável, que um lugar para a concretização do tempo, concluímos que o espaço é habitado pelas personagens e que esse habitar só pode ser entendido considerando-se a relação de intercâmbio que existe entre o espaço e o homem que o ocupa. Desse modo, nessa troca mútua, um se imprime no outro e se ora podemos ler o espaço nas atitudes da personagem, ora também podemos ler a personagem na configuração do espaço.

Com esse novo conceito em mente, propusemos a análise de alguns espaços que se configuram no texto literário. Através de uma leitura metafórica desses espaços, subdividindo-os em espaços abertos ou fechados pudemos comprovar que por detrás da descrição da terra, da casa, da cidade revelam-se – muito mais do que um espaço previsível – emoções, vozes silenciadas e esperanças.

Através dessa interpretação do espaço literário, a narrativa se enriquece e se valorizam aspectos que passariam despercebidos em uma interpretação linear deste elemento narrativo. Entre eles, configura-se a relação estabelecida entre o espaço literário e a construção do pensamento ético da personagem.

Utilizamos para unir os dois elementos o termo grego *ethos*, que traz em sua acepção as definições de “morada”, “costume” e “Ética”. Evidencia-se a íntima relação que mantém com o espaço literário constatando que o espaço vivido é morada – que se impõe como presença concreta, visível e mutável –, humanizando-se no homem na construção incessante do seu referencial ético.

Por tratar-se de uma aproximação pouco comum, partimos reconstruindo o conceito de Ética e *ethos* para posteriormente aplicá-los ao texto literário. Os termos revisados desde os pensadores gregos, encontrando eco em filósofos contemporâneos, valeram-nos de respaldo teórico para o estabelecimento de sua relação com o espaço. No confronto com a narrativa, pudemos observar como o espaço se configura agente fundamental para o questionamento ético da personagem. É através da percepção do espaço habitado **em** e **com** o corpo que Cipriano viverá sua experiência vital.

Verificamos, finalmente, que os motivos que expusemos e defendemos ao longo das linhas desta investigação aplicam-se com rigor a *El Hereje*. Também acreditamos que a análise teórica que aqui desenvolvemos contribui para uma interpretação mais concisa do espaço literário e seu papel na narrativa. Finalmente, e no que concerne à relação estabelecida entre Literatura e Ética – precisamente entre o espaço literário e a reconstrução do *ethos* –, cremos haver traçado alguns marcos concisos que comprovam quão frutíferas resultam as aproximações sobre essas duas formas de pensamento.



## Referências Bibliográficas

### *Bibliografia Primária*

- DELIBES, Miguel. **Castilla habla**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Castilla, lo castellano, y los castellanos**. 1. ed. Barcelona: Planeta, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Cinco horas con Mario**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Diario de un inmigrante**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1997.
- \_\_\_\_\_. **El camino**. 24. ed. Barcelona: Destino, 1980.
- \_\_\_\_\_. **El hereje**. 16. ed. Barcelona: Destino, 1998.
- \_\_\_\_\_. **El príncipe destronado**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1997.
- \_\_\_\_\_. **La sombra del ciprés es alargada**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Las guerras de nuestros antepasados**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Las ratas**. 10. ed. Barcelona: Destino, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Los santos inocentes**. 1. ed. Barcelona: Crítica, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Madera de héroe**. 1. ed. Barcelona: Destino, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Mi idolatrado hijo Sisí**. 6. ed. Barcelona: Destino, 1980.

### *Embasamento teórico e revisão bibliográfica*

- ABELLÁN, José Luis. **El erasmismo español**. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- ALONSO BURGOS, Jesús. **El Luteranismo en Castilla durante el siglo XVI: los autos de fe de Valladolid de 21 de mayo y de 8 de octubre de 1559**. San Lorenzo de El Escorial: Swan, 1983.

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. **Espacios narrativos**. León: Universidad de León, 2002.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outros poemas**. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2001.
- ARANGUREN, José Luis L. **El protestantismo y la Moral**. Barcelona: Península, 1995.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução: Mário Gama Kury. 4. ed. Brasília: UNB, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Poética**. Buenos Aires: Leviatán, 1985.
- AUERBACH, Erich. tradução: I. Villanueva e E. Imaz. **Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón. **Maluco**. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BADOS-CIRIA, Concepción. La poética del espacio en la obra de Blanca Varela, **Lucero**. Flórida, v.6, p. 37-43, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. O espaço e o tempo. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.243-276.
- \_\_\_\_\_. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Viera. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Dos ensayos sobre Goethe**. Tradução: Graciela Calderón e Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo**. Tradução: Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- BENNASSAR, Bartolomé. **Valladolid en el siglo de Oro: una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI**. Valladolid: Ayuntamiento, Fundación Municipal de Cultura, 1983.
- BIBLIA. Português. **Bíblia**. Tradução ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BOBES NAVES, Maria del Carmen. **La novela**. Síntesis: Madrid, 1992.
- BOLLE, Willi. Walter Benjamin, fisiognomista da metrópole moderna. **Óculum**, Campinas, v.1, p. 40-43, 1985.
- \_\_\_\_\_. A Modernidade segundo Walter Benjamim. **Revista da Universidade de São Paulo**, São Paulo, p. 45-56, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Fisionomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. **Hombre y espacio**. Tradução: Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969.
- BOOTH, Wayne. **The Company we Keep. An Ethics of Fiction**. Chicago, 1988.
- BORELLO, Rodolfo A. Los siete locos: tiempo, espacio, título, narrador. **Boletín de la Academia Argentina de Letras**, Buenos Aires, p.25-32, 1994.
- CAMARERO, Jesús. Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario. **Signa: revista de la asociación española de semiótica**, Madrid, p.123-140, 1994.
- CANTERLA, Cintia. Naturaleza y símbolo en la estética romántica. **Cuadernos de Ilustración y Romanticismo**, Cádiz, v. 4-5, p. 45-54, 1997.
- CASTAGNINO, Raúl H. Presença do meio geográfico. **Análise Literária**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1968.
- CERNI BISBAL, Ricardo. **El mundo de las religiones**. Barcelona: Marín, 1991.
- CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de Fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERVERA, Luis Vera. **Plazas Mayores de España I**. Espasa Calpe: Madrid, 1990.
- CHECA BELTRÁN, José. La pintura no es como la poesía: Lessing y la teoría española de la época. **Studi Ispanici**, Pisa, p. 41-59, 2000.
- CHEVALIER, Jean. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Herder, 1993.
- CONNOR, Steven. Pós-modernismo e Literatura. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

- CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madrid: Alfaguara, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O fingidor e o censor. No ancién régime, no Iluminismo e hoje**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CROUZET, M. (org.) **Espaces romanesques**. Paris, 1982.
- DENEB, León. **Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 22. ed.. v.1. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- ECO, Umberto. **Estruturas de Mundos. Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Seis paseos por los bosques narrativos**. Barcelona: Lumen, 1996.
- FRANK, Joseph. **The idea of spatial form**. London: Rutgers University Press, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello**. Tradução. Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Verdad y método**. Salamanca: Sígueme, 1988.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. El espacio en la ficción narrativa. In: POZUELO IVANCOS, J.M.; VICENTE GÓMEZ, F. (eds.). **Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica**. Murcia: Universidad, v. 1, P. 719-727, 1996.
- GENETTE, Gérard. **Nuevo discurso del relato**. Tradução. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- GOFF, Jacques Le. **Por amor às cidades**. Tradução: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

- GONZÁLEZ, Juliana. **El Ethos, destino del hombre**. México: UAM, 1996.
- GONZÁLEZ CIFO, Manuel. Relativismo espacio-temporal en “El Perseguidor”, de Julio Cortázar. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, v. 364-366, p. 414-423, 1980.
- GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Parte I. 4. ed. Tradução. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HUERTAS, Pilar. **La Inquisición: tribunal de los delitos de fe**. Madrid: Libsa, 2003.
- HUÉSCAR RODRÍGUEZ, Antonio. **Ethos y logos**. Madrid: UNED, 1996.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- KAUFMANN, Pierre. **L'Expérience émotionnelle de l'espace**. Paris: J. Vrin, 1969.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LAFARGA, Francisco. Lo familiar y lo exótico en la imagen de la naturaleza en el siglo XVIII. **Cuadernos de Ilustración y Romanticismo**, Cádiz, v. 4-5, p. 3-19, 1997.
- LAMARQUE, Meter e OLSEN, Stein Hagoun. **Truth, Fiction and Literatura. A Philosophical Perspectiva**. Oxford: Clarendon, 1994.
- LANCEROS, P. y ORTIZ-OSÉS, A. (ed.) **Diccionario de Hermenéutica: Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas**. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.
- LATORRE, Carolina. El cuerpo como espacio de aprendizaje. **Romance Languages**, West Lafayette, v. 9, p. 555-560, 1997.
- LLARENA, Alicia. El espacio narrativo o “el lugar de la coherencia”: para un estudio de la novela hispanoamericana actual. **Hispanamérica**, Buenos Aires, p. 3-16, 1995.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução: Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa. **Ética y Literatura**. Madrid: Anaya, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Figuras del logos. Entre la Filosofía y la Literatura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- \_\_\_\_\_. Experiencias morales en literatura. **A qué llamamos arte**. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 191-210.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. **Cómo formarse en Ética a través de la Literatura**. Análisis estético de obras literarias. Madrid: Rialp, 1994.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Historia de los heterodoxos españoles. Erasmistas y protestantes. Sectas místicas. Judaizantes y moriscos. Artes mágicas**. México: Porrúa, 1982.
- MENTON, Seymour. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MIETH, Dietmar. **Dichtung, Glaube und Moral**. 2. ed. Tübingen: Matthias-Grunewald, 1983.
- MURACHCO, Henrique G. Algumas considerações sobre a Ética de Aristóteles: o homem na pólis e as relações individuais. **Hypnos** (fasc. espec. dedicado ao tema "Ethos.Ética"), São Paulo, n. 3, p. 30-37, 1997.
- NEIRA, Hernán. A urbe como espacio infeliz. **Grail**, v. 133, p. 93-107, 1997.
- ORTEGA, José. De la Ética individual a la conciencia social. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, v. 296, p. 405-412, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte y otros ensayos de estética**. Madrid: Revista de Occidente, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Ensayos sobre la "Generación del 98" y otros escritores españoles contemporáneos**. Madrid: Alianza, 1989.
- PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. Tradução: Flávia Nascimento. Campinas: Papyrus, 1988.
- PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 1974.

- PEREIRO, Peregrina. **La novela española de los noventa: alternativas éticas a la postmodernidad**. Madrid: Pliegos, 2002.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido. Función del « espacio cerrado » en literatura. **Arbor**, Madrid, p. 35-45, 1971.
- PIMENTEL-ANDUIZA, Luz Aurora. **El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación**. Puebla: La Universidad, 1986.
- PORRÚA, Ma. Carmen (ed.). **Lugares: estudios sobre el espacio literario**. Buenos Aires: UBA, 1999.
- PULGARÍN, Amalia. **Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista**. Madrid: Fundamentos, 1995.
- RICO, Francisco. **Historia y crítica de la Literatura Española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia. **La huelga de la cultura: cuatro ensayos sobre Ética y Literatura**. Ámsterdam: Rodopi, 1998.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. Cambio de Piel, una delicada intervención de la cirugía ética. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, v. 296, p. 389-402, 1992.
- ROMERO, Marina. **Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98**. Madrid: Tecnos.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 32. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROJO, Anastasio. **Anecdotario Histórico de Valladolid**. Serie Universidad y Cultura nº 4. Valladolid: Universidad, 1997.
- ROVINSKI, Samuel. Literatura y Ética. **Confluencia**. California, p. 21-33, 1989.
- RUBIO CARRACEDO, José. La ética ante el reto de la postmodernidad. **Arbor**, Madrid, v. 530, p. 119-146, 1990.
- RUIZ, Vicente L. **La representación mental del espacio a lo largo de la vida**. La Rioja: Edelsa, 2000.
- SAVATER, Fernando. **Invitación a la ética**. Barcelona: Anagrama, 1995.

- SCHNAIDER, Sandra Aparecida. **Um passeio pelos espaços de O processo, de Franz Kafka, e Um queto animal da esquina, de João Gilberto Noll**. Curitiba, 2003. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná.
- SOBERANO, Gonzalo. **Novela española de nuestro tiempo**. Prensa española: Madrid, 1970.
- SOETHE, Paulo. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der zauberberg e Grande Sertão: Veredas**. São Paulo, 1999. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Heinrich Boll e a legitimação teológica do discurso literário. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, p. 205-223, 1997.
- SPAEMANN, Robert. **Felicidade e benevolência**. São Paulo: Loyola, 1996.
- SPANG, Karl Kahut (ed). **La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad**. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- \_\_\_\_\_; ARELLANO, Ignacio e MATA, Carlos. **La novela histórica: teoría y comentarios**. Pamplona: EUNSA, 1998.
- THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural. Mudanças de atitudes em relação às plantas e aos animais (1500-1800)**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- THOMAS, Werner. **Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma**. Leuven: Leuven University Press, 2001.
- TOMÁS, Facundo. **Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)**. Madrid: Visor, 1998.
- TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **A relação entre a história e a ficção no processo literário hispano-americano**. Rio de Janeiro, 1997. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- UNAMUNO, Miguel de. **Vida de Don Quijote y Sancho**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- VARGAS LLOSA, Mario. **La guerra del fin del mundo**. Alfaguara: Madrid, 2000.
- VATTIMO, Gianni. **Introducción a Heidegger**. Tradução: Alfredo Baéz. Gedisa: Barcelona, 1986.



- VAZ, Henrique Claudio de Lima. **Escritos de Filosofía II. Ética e cultura**. São Paulo: Loyola, 1988.
- VERGNIÈRES, Solange. **Ética e política em Aristóteles: physis, ethos, nomos**. São Paulo: Paulus, 1999.
- VILARI, Rosario. **Rebeldes y reformadores del siglo XVI al XVIII**. Barcelona: Serbal, 1981.
- VILLANUEVA, Darío et al. **Los nuevos nombres 1975-1990**. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- WAHNÓN, Sultana. Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács. **SIGNA**, Madrid, p.167-180, 1994.
- WEBER, Max. **La ética protestante y el espíritu del capitalismo**. Tradução: Luis Legrás Lacambra. Barcelona: Península, 1992.
- WEIGEL, Sigrid. **Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter Benjamín**. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Revista Letras**, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- WOJTYLA, Karol. **Persona y acción**. Madrid: La Editorial Católica, 1982.
- ZAGAL, Héctor. **Límites de la argumentación Ética en Aristóteles: Lógos, Phycis y éthos**. México: Publicaciones Crus,
- ZUBIAURRE, María Teresa. **Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia**. México: UNAM, 1996.
- \_\_\_\_\_. **El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

*Sobre a obra de Miguel Delibes*

- ALCALÁ ARÉVALO, Purificación. **Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes**. Extremadura: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1991.
- ALVAR, M. **El mundo novelesco de Miguel Delibes**. Madrid: Gredos, 1987

- BUTLER, Maria Isabel. Relación hombre-naturaleza. Su expresión en la obra de los novelistas contemporáneos: E.M. Foster y Miguel Delibes. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, v. 300, p. 572-597, 1975.
- CARRERO ERAS, Pedro. El "leitmotiv" del odio y de la agresión en las últimas novelas de Delibes. **Ínsula**, Madrid, v. 425, p. 4-5, 1982..
- CELMA, María Pilar (ed.). **Homenaje académico y literario**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.). **Miguel Delibes: el escritor, la obra y el autor**. Barcelona: Anthropos, 1992.
- DELIBES, Miguel. **Mi mundo y el mundo**. León: Edelsa, 1999.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María del Pilar. **El léxico venatorio en la obra de Miguel Delibes**. Madrid:UCM, 1988.
- GARCÍA, Ramón. **Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión**. Barcelona: DL, 1985.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (ed). **Las constantes de Delibes**. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Miguel Delibes: La imagen escrita**. Valladolid, 1993.
- GARRIDO, Antonio (ed.). **Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector**. Actas del V Congreso de Literatura Contemporánea. Universidad de Málaga. Barcelona: Anthropos, 1992.
- GONZÁLEZ, Bernardo Antonio. Parábolas de identidad: realidad interior y estrategia narrativa en tres obras novelistas de posguerra. **Scripta Humanística**, Maryland, p. 187-193, 1985.
- GONZÁLEZ, Josefina. Miguel Delibes y la autobiografía ecológica de "un cazador que escribe": mi vida al aire libre. **Revista monográfica**, Odesa, v. 9, p. 83-92, 1993.
- HICKEY, Leo. **Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista**. Madrid: Prensa Española, 1968.
- LASALA, Cuca Zabía. **Las voces y los ecos en Miguel Delibes. Seis notas de lectura de Parábola del naufrago**. Salamanca: Europa, 1999.

- MARTINS PÉREZ, Marciano. **La opción por el hombre y por Castilla en la obra de Miguel Delibes**. Burgos: Universidad de Valladolid, 1989.
- MATILLA RIVAS, Alfredo. **La toma de conciencia en Miguel Delibes**. Piedras: 1969, p. 83-95.
- NASCIMENTO, Magnólia Brasil B. do. **O diálogo impossível. A ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo**. Niterói: EdUFF, 2001.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros Rodríguez. **Manual de Literatura Española XIII. Posguerra: narradores**. Narradores de los años cincuenta: Miguel Delibes. Cultivadores de la novela existencial. Renovadores independientes. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2000, p. 427-469.
- PÉREZ, Janet. 377 A, Madera de Héroe: Guerra, Ética y Heroísmo en novelística de Miguel Delibes. **Crítica Hispánica**, Tenn, v.14, p.91-100, 1992.
- PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la. **Castilla en Miguel Delibes**. Salamanca: Europa, 1986.
- RÍOS, Miguel Alonso de los. **Conversaciones con Miguel Delibes**. Madrid: Gredos, 1986.
- RODRÍGUEZ, Jesús. **El sentimiento de miedo en la obra de Miguel Delibes**. Madrid: Pliegos, 1989.
- ROSENDO ROIG, S. Alabanza de la aldea...desde la ciudad (análisis del último Delibes)". **Razón y Fe**, Madrid, n. 926, p. 23-31, 1975.
- SÁNCHEZ PÉREZ, F. Javier. **El hombre amenazado: hombre, sociedad y educación en la novelística de Miguel Delibes**. Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros, 1985.
- SEGURA, Florencio. La contracultura de Miguel Delibes. **Razón y Fe**, Madrid, n. 1.021, p. 46-78, 1983.
- VALLE SPINKA, Ramona F. del. **La conciencia social de Miguel Delibes**. New York: Elisco Torres, 1976.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel. **Lo específico del personaje novelístico de Miguel Delibes**. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001.

*Fontes eletrônicas online:*

**Catequismo de la Iglesia Católica.** Disponível em:  
<[http://www.vatican.va/archive/ccc/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/ccc/index_sp.htm)> Acesso em 04 jul. 2002.

DELIBES elige y revisa los que considera sus mejores libros. **El mundo**, Madrid, 2 dez. 1999. Disponível em  
<<http://www.el-mundo.es/1999/12/02/cultura/02N0111.html>> Acesso em 10 jan. 2002.

DELIBES habla del premio. **Terra**, Madrid, 3 jan. 1999. Disponível em:  
<<http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul316.htm>> Acesso 15 mai. 2002.

**Diccionario online de la Real Academia Española.** Disponível em  
<<http://www.rae.es>> Acesso em 28 abr. 2002.

MIGUEL Delibes. **El Semanal**, Madrid, 2 abr. 2000. Disponível em:  
<<http://usuarios.lycos.es/migueldelibes/bea/semanal.htm>> Acesso 26 fev. 2002.

MIGUEL Delibes gana el Premio Nacional de la Narrativa. **Terra**, Madrid, 3 jan. 1999. Disponível em: <<http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul315.htm>> Acesso 15 mai. 2002.

OLAYA, Fernando. **Alucinaciones transversales.** Disponível em:  
<<http://meltingpot.fortunecity.com/dusmuir/831/acra21.html>> Acesso em 20 mar. 2002.